

TERRORISMO: RELATO Y CONTRARRELATO

UN ESTUDIO TEÓRICO-PRÁCTICO
A PARTIR DEL IMAGINARIO
SURGIDO TRAS EL 11-S



Tesis doctoral presentada por
Sabela Rial Zamudio
Dirigida por
Chema López (José María López Fernández)
y Marina Pastor Aguilar



Diciembre 2021
UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

TERRORISMO: RELATO Y CONTRARRELATO

UN ESTUDIO TEÓRICO-PRÁCTICO A
PARTIR DEL IMAGINARIO SURGIDO
TRAS EL 11-S

Tesis Doctoral

Presentada por

Sabela Rial Zamudio

Dirigida por

Chema López (José María López Fernández)

y Marina Pastor Aguilar

Diciembre, 2021



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Gracias, a mis directores, Chema López y Marina Pastor, por su atención y paciencia; a mi familia, que me ha apoyado incondicionalmente, y a todos los amigos y compañeros, que me han escuchado, ayudado y animado, de una manera u otra, a continuar.

Gracias, también, a los miembros del tribunal de evaluación y a los evaluadores externos, así como a todo aquel que haya dedicado o vaya a dedicar algo de su tiempo a leer o revisar este trabajo de investigación.

RESUMEN

La presente investigación aborda la noción de terrorismo en relación con sus formas de representación. Así, partimos del supuesto de que, en cuanto a terrorismo se refiere, lenguaje e imagen, realidad y representación, no funcionan como esferas separadas, sino como terrenos sólo aparentemente fronterizos que se solapan, interaccionan y se condicionan entre sí. Aquí nos servimos del 11-S como acontecimiento singular a través del cual desentrañar el relato que circunda la idea de terrorismo; un relato que ha hecho de la imagen su principal herramienta discursiva y de la ficción su estrategia propagandística más eficaz. En otras palabras, podríamos decir que la narración post-11-S del terrorismo se ha basado en la explotación sin paliativos de su representación simplificada, atribuyendo a sus imágenes unos significados previamente estipulados e imponiendo un modelo explicativo que abandona por completo el empirismo y el estudio racional de los hechos.

Si tradicionalmente el concepto de terrorismo se había definido, tanto histórica como jurídicamente, a través de una pretendida ambigüedad, tras el 11-S se extremó su indeterminación, ampliándolo sustancialmente e incidiendo en su característica carga emotiva. Por todo ello, en esta tesis doctoral ofrecemos tres aproximaciones diferentes al concepto de terrorismo, enunciadas desde el intrincado nexo que su violencia establece con las técnicas de representación. En la primera parte, mediante un análisis comparativo del 11-S, definimos el terrorismo como una estrategia de violencia política con intenciones comunicativas y simbólicas. En la segunda parte, reflexionamos en torno a la confluencia de distintos estilos de relato, creados todos ellos con afán de desactivación del contrarrelato que la acción terrorista introduce, describiendo el terrorismo como constructo mediático y como concepto narrativo. Finalmente, en la tercera parte, tratamos la noción de terrorismo como un relato de exterioridad, generado para expulsar la violencia inherente al propio Estado fuera del orden político.

Cabe mencionar que, aunque tomemos el 11-S como punto de partida y caso de estudio, esta investigación no se circunscribe exclusivamente a este acontecimiento, sino que aborda la especificidad de la violencia terrorista a través del análisis de sus formas de representación con vistas a la extracción de unas conclusiones generales. La metodología de esta investigación es, por lo tanto, inductiva y su perspectiva es de carácter transdisciplinar, combinando la investigación teórico-práctica en artes, con la indagación filosófica o jurídica. De ello se deriva que las conclusiones extraídas a lo largo de esta tesis doctoral vengán determinadas tanto por la reflexión teórica como por la propia práctica artística.

RESUM

La present investigació adreça la noció de terrorisme en relació amb les seues formes de representació. Així, partim del suposat que, pel que fa a terrorisme, llenguatge i imatge, realitat i representació, no funcionen com esferes separades, sinó com terrenys sols aparentment fronterers que no deixen de superposar-se, interaccionar o condicionar-se entre si. Ací ens fem servir de l'11-S com esdeveniment singular a través del qual desentranyar el relat que circumda la idea de terrorisme; un relat que ha fet de la imatge la seua principal ferramenta discursiva i de la ficció la seua estratègia propagandística més eficaç. En altres paraules, podríem dir que la narració post-11-S del terrorisme s'ha basat en l'explotació sense pal·liatius de la seua representació simplificada, atribuït a les seues imatges uns significats prèviament estipulats i imposant un model explicatiu que abandona per complet l'empirisme i l'estudi racional dels fets.

Si tradicionalment el concepte de terrorisme s'havia definit, tant històrica com jurídicament, a través d'una pretesa ambigüïtat, després de l'11-S es va extremar la seua indeterminació, ampliant-lo substancialment i incidint en la seua característica càrrega emotiva. Per tot això, en aquesta tesi doctoral oferim tres aproximacions diferents del concepte de terrorisme, enunciat des de l'intrincat nexa que la seua violència estableix amb les tècniques de representació. En la primera part, mitjançant una anàlisi comparativa de l'11-S, definim el terrorisme com una estratègia de violència política amb intencions comunicatives i simbòliques. En la segona part, reflexionem al voltant de la confluència de diferents estils de relat, creats tots ells amb l'afany de desactivació del contrarrelat que l'acció terrorista introdueix, descrivint el terrorisme com constructe mediàtic i com concepte narratiu. Finalment, en la tercera part, tractem la noció de terrorisme com un relat d'exterioritat, generat per expulsar la violència inherent al mateix Estat fora de l'ordre polític.

Cal fer menció que, tot i que prenem l'11-S com un punt de partida i cas d'estudi, aquesta investigació no se circumscriu exclusivament a aquest esdeveniment, sinó que adreça l'especificitat de la violència terrorista a través de l'anàlisi de les seues formes de representació amb vista a l'extracció d'unes conclusions generals. La metodologia d'aquesta investigació és, per tant, inductiva i la seua perspectiva és de caràcter transdisciplinari, combinant la investigació teòric-pràctica en arts, amb la indagació filosòfica i jurídica. D'això es deriva que les conclusions extretes al llarg d'aquesta tesi doctoral vinguen determinades tant per la reflexió teòrica com per la pròpia pràctica artística.

ABSTRACT

This research addresses the notion of terrorism in relation to its forms of representation. Thus, we start from the assumption that, as far as terrorism is concerned, language and image, as well as reality and representation do not function as separate spheres, but as only seemingly borderline terrains that overlap, interact, and condition each other. In this thesis we use 9/11 as a singular event through which to unravel the narrative that surrounds the concept of terrorism; a narrative that has transformed image into its main discursive tool and fiction into its most effective propaganda strategy. In other words, one might say that the post-9/11 narrative of terrorism has been based on the unmitigated exploitation of its simplified representation, attributing previously stipulated meanings to its images and imposing an explanatory model that completely abandons empiricism and the rational study of the facts.

The concept of terrorism had traditionally already been defined, both historically and legally, through a pretended ambiguity; however, its indeterminacy became even more extreme after 9/11, expanding substantially and stressing its characteristic emotional charge. For all these reasons, in this doctoral thesis I offer three different approaches to the concept of terrorism, articulated on the basis of the intricate nexus that its violence establishes with representation techniques. In the first part, through a comparative analysis of 9/11, I define terrorism as a strategy of political violence with communicative and symbolic intentions. In the second part, I reflect on the confluence of different narrative styles, all created with the aim of deactivating the counter-narrative that terrorist action introduces, describing terrorism as a media construct and a narrative concept. Finally, in the third part, I deal with the notion of terrorism as a narrative of exteriority, generated to dissociate the violence inherent to the State itself from the political order.

It is worth noting that, although we take 9/11 as a starting point and case study, this research is not limited exclusively to this event, as it also addresses the specificity of terrorist violence through the analysis of its forms of representation with a view to drawing general conclusions. Thus, the methodology of this research is inductive and its perspective is transdisciplinary in nature, combining theoretical-practical research in the arts with philosophical or even legal investigations. The conclusions drawn throughout this doctoral thesis are consequently determined both by theoretical reflection and by the artistic practice itself.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	14
PARTE PRIMERA: PAISAJE	27
ESCENA 1	29
CAPÍTULO 1. TERRORISMO Y ESTETIZACIÓN. EL ATENTADO COMO OBRA DE ARTE Y ACCONTECIMIENTO ABSOLUTO	32
1. 1. EL 11-S COMO OBRA DE ARTE. DEL CONCEPTO MODERNO DE LO SUBLIME Y LA BELLEZA TERRIBLE.....	32
<i>Panel 1</i>	43
<i>Panel 2</i>	44
<i>Panel 3</i>	45
<i>Panel 4</i>	46
<i>Panel 5</i>	47
1. 2. EL 11-S COMO ACONTECIMIENTO. DEL <i>POTLATCH</i> TERRORISTA Y LA ESPECIFICIDAD DEL ATENTADO	49
<i>Panel 6</i>	63
<i>Panel 7</i>	64
<i>Panel 8</i>	65
<i>Panel 9</i>	66
<i>Panel 10</i>	67
<i>Panel 11</i>	68
<i>Panel 12</i>	69
1. 3. EL <i>POTLATCH</i> SUBLIME. <i>FIGHT CLUB</i> COMO EJEMPLO DE CONFLUENCIA.....	71
<i>Panel 13</i>	82
<i>Panel 14</i>	83
<i>Panel 15</i>	84
<i>Panel 16</i>	85
<i>Panel 17</i>	86
<i>Panel 18</i>	87
CAPÍTULO 2. TERRORISMO Y FICCIÓN. EL RELATO Y CONTRARRELATO SOBRE EL 11-S Y LA <i>WAR ON TERROR</i>.....	89
2. 1. EL 11-S COMO ACONTECIMIENTO INCONCEBIBLE. EL RELATO DE LA CATÁSTROFE Y EL RESURGIMIENTO DE LOS HÉROES EXTRAORDINARIOS.....	89
<i>Panel 19</i>	105
<i>Panel 20</i>	106
<i>Panel 21</i>	107
<i>Panel 22</i>	108
<i>Panel 23</i>	109
<i>Panel 24</i>	110
<i>Panel 25</i>	111
<i>Panel 26</i>	112
<i>Panel 27</i>	113
2. 2. EL 11-S COMO ACTO DE MALDAD. EL RELATO DE OPOSICIÓN ONTOLÓGICA Y LA NEGACIÓN DEL DISCURSO TERRORISTA	115
<i>Panel 28</i>	133
<i>Panel 29</i>	134
<i>Panel 30</i>	135
<i>Panel 31</i>	136
<i>Panel 32</i>	137
<i>Panel 33</i>	138
<i>Panel 34</i>	139

Panel 35	140
Panel 36	141
Panel 37	142
CONTRA-ESCENA 1	144
PARTE SEGUNDA: RETRATO	146
ESCENA 2	148
CAPÍTULO 3. TERRORISMO Y RECUPERACIÓN. ARCHIVO, FICCIONES Y PRODUCTOS CULTURALES.....	151
3. 1. LA IMAGEN COMO DOCUMENTO. AQUELLOS TERRORISTAS MUERTOS CONVERTIDOS EN MÁRTIRES	151
Panel 38	160
Panel 39	161
Panel 40	162
Panel 41	163
Panel 42	164
Panel 43	165
Panel 44	166
Panel 45	167
Panel 46	168
3. 2. DEL DOCUMENTO AL ICONO POP. EL TERRORISMO COMO ESPECTÁCULO MEDIÁTICO Y SU CONVERSIÓN EN PRODUCTO DE CONSUMO CULTURAL.....	169
Panel 47	182
Panel 48	183
Panel 49	184
Panel 50	185
Panel 51	186
Panel 52	187
Panel 53	188
Panel 54	189
Panel 55	190
3. 3. EL ICONO POP COMO DOCUMENTO. LA ESTÉTICA TERRORISTA DEL DÁESH EN LA SOCIEDAD MEDIATIZADA	192
Panel 56	202
Panel 57	203
Panel 58	204
Panel 59	205
Panel 60	206
Panel 61	207
Panel 62	208
CONTRA-ESCENA 2.....	210
PARTE TERCERA: BODEGÓN	212
ESCENA 3	214
CAPÍTULO 4. VIOLENCIA E INMUNIZACIÓN. LA INCLUSIÓN DE LO EXTERNO COMO RECURSO DE PROTECCIÓN MODERNO.....	217
4. 1. LA INMUNIZACIÓN COMUNITARIA. DEL MIEDO Y LA VIOLENCIA NATURALES ASUMIDOS POR EL ESTADO	217
Panel 63	224
Panel 64	225
Panel 65	226
Panel 66	227
Panel 67	228
4. 2. LA COMUNIDAD INMUNIZADA. DEL ORIGEN MÍTICO DE LA CIVILIZACIÓN A LA ALDEA DE <i>THE VILLAGE</i> Y LA CASA DE CANINO.....	230

<i>Panel 68</i>	241
<i>Panel 69</i>	242
<i>Panel 70</i>	243
<i>Panel 71</i>	244
<i>Panel 72</i>	245
<i>Panel 73</i>	246
4. 3. LA COMUNIDAD TEMEROSA. DE LA PRODUCCIÓN DE LA AMENAZA PERMANENTE	248
<i>Panel 74</i>	255
<i>Panel 75</i>	256
<i>Panel 76</i>	257
<i>Panel 77</i>	258
<i>Panel 78</i>	259
<i>Panel 79</i>	260

CAPÍTULO 5. VIOLENCIA Y ESTADO DE EXCEPCIÓN. LA INCLUSIÓN DE LO EXTERNO EN LA LEY Y GUERRA CONTRA EL TERRORISMO 262

5. 1. VIOLENCIA MÍTICA, ESTADO DE EXCEPCIÓN Y DELITO DE SUBVERSIÓN. DE LAS VINCULACIONES ENTRE LAS VIOLENCIAS ESTATAL E INSURRECCIONAL	262
<i>Panel 80</i>	277
<i>Panel 81</i>	278
<i>Panel 82</i>	279
<i>Panel 83</i>	280
<i>Panel 84</i>	281
<i>Panel 85</i>	282
<i>Panel 86</i>	283
<i>Panel 87</i>	284
<i>Panel 88</i>	285
<i>Panel 89</i>	286
<i>Panel 90</i>	287
5. 2. CONTRATERRORISMO Y LEGITIMACIÓN OPERATIVA. DEL ENEMIGO ABSOLUTO Y LA AMPLIACIÓN BÉLICA CONTEMPORÁNEA	289
<i>Panel 91</i>	303
<i>Panel 92</i>	304
<i>Panel 93</i>	305
<i>Panel 94</i>	306
<i>Panel 95</i>	307
<i>Panel 96</i>	308
5. 3. ANTITERRORISMO Y LEGITIMACIÓN SIMBÓLICA. DEL TERRORISTA-ALIEN Y SU REDUCCIÓN A NUDA VIDA COMO REALIZACIÓN BIOPOLÍTICA	310
<i>Panel 97</i>	330
<i>Panel 98</i>	331
<i>Panel 99</i>	332
<i>Panel 100</i>	333
<i>Panel 101</i>	334
<i>Panel 102</i>	335
<i>Panel 103</i>	336
<i>Panel 104</i>	337
<i>Panel 105</i>	338
<i>Panel 106</i>	339
<i>Panel 107</i>	340
<i>Panel 108</i>	341
<i>Panel 109</i>	342
<i>Panel 110</i>	343
<i>Panel 111</i>	344

CONTRA-ESCENA 3.....	346
CONCLUSIONES. SOBRE LA VIGENCIA DEL 11-S Y LA NOCIÓN DE TERRORISMO	348
ÍNDICE DE FIGURAS.....	364
BIBLIOGRAFÍA	374
ANEXOS	386

INTRODUCCIÓN

Cada vez que la palabra terrorismo es pronunciada no tarda en aparecerse ante nosotros, casi como si de un conjuro de invocación se tratase, la sobrecogedora imagen de dos gigantescas torres que se desmoronan. Pareciese que la historia contemporánea gustase de marcar los tránsitos entre épocas a partir de colosales explosiones, incendios o derrumbamientos. Quizás sea debido a la arraigada creencia de que, para posibilitar el sembrado de nuevas cosechas, la mejor estrategia es calcinar primero todo el terreno. Ya en 1972 la demolición del conjunto de viviendas protegidas Pritt-Igoe, solicitada por sus propios habitantes, había sido considerada como impulsora de la posmodernidad. Una corriente de pensamiento que se consolidaría con la caída del Muro de Berlín; otro desplome que, además, marcaba el fin de la Guerra Fría. De un modo similar, el colapso del World Trade Center también parecía clamar por un cambio de era, anunciando una reorganización geopolítica que daría lugar a nuevas fuentes de inseguridad y, con ellas, también a nuevas narrativas. Lo que estos derrumbamientos proclamaban, cada cual desde su perspectiva particular, era el fin de los grandes relatos de salvación moderna: la revolución del materialismo marxista y la vocación protectora del socialismo, por un lado, y, con el 11-S, los beneficios de la globalización capitalista, por otro. Con los atentados del 11 de septiembre la hegemonía occidental, victoreada con la derrota del bloque soviético, había sido puesta en duda, recordando al mundo la decadencia de unos valores que, no obstante, ya había sido constatada tiempo atrás con los hornos Auschwitz. Unos valores modernos que, habiéndose ya vaticinado el fin de la posmodernidad,¹ había que intentar revalorizar.

Al igual que el atentado en sí mismo, sus imágenes también parecían tener algo que inaugurar: un nuevo estilo de narración terrorista donde la muerte se producía en directo y ante la atenta mirada de un público global. Esta circunstancia promovió que toda una serie de publicaciones académicas, ensayos y exposiciones colectivas enfatizasen la relación entre arte y terror como elemento configurador de la violencia terrorista. Si bien esta peculiar asociación puede rastrearse, como poco, hasta los mismos inicios de la modernidad, en el momento presente parecía adquirir inéditos matices estrictamente contemporáneos. El nuevo terrorismo era un terrorismo ideado para ser representado con el fin de *re-presentar* la realidad o, en otras palabras, como medio para introducir un contrarrelato en el espacio público de comunicación.

En líneas generales podríamos decir que tanto el arte como el terrorismo persiguen una intención comunicativa que se formula o destina a la deconstrucción. También que, en la actualidad, tanto la idea de arte como la de terrorismo cargan con la losa de su problemática definición, dependiendo, en última instancia, de las condiciones sociopolíticas y culturales del contexto en que se producen y que las enuncia como tales. La profunda evolución que a lo largo de la historia han experimentado ambos conceptos ha supuesto que una sucesión de realidades cambiantes, y en ocasiones contradictorias, hayan acabado por aglutinarse bajo la misma denominación tras una larga operación acumulativa. Por ello finalmente el terrorismo, como ya era característico de las producciones artísticas, también se encomendó al cuestionamiento de su propia órbita de significado, destinándose a visibilizar con sus acciones las tendencias criminales de sus opositores.

¹ Félix Duque defiende la idea de que los límites de la posmodernidad se constituyeron a través de dos grandes explosiones: la de la demolición del conjunto de viviendas protegidas Pritt-Igoe, que marca su inicio, y los atentados del 11-S, que según este autor habrían determinado su final. Véase: DUQUE, FÉLIX. *Terror tras la posmodernidad*. Madrid, Abada Editores, 2004, pp. 9-12.

Lo que cabe señalar aquí es que, tanto en el pasado como en el presente, las tecnologías de la imagen han servido como herramienta de justificación de ciertos discursos y comportamientos, que no podrían haber resultado legitimados constitucionalmente. Si los nuevos atentados terroristas recordaban a *performances*, quizás fuese debido a que los estrategas políticos y los medios de comunicación mayoritarios también se habían servido tradicionalmente de los recursos clásicos del arte para narrarlos. En este sentido, puede considerarse que las connotaciones *artísticas* detectadas en el contrarrelato terrorista respondían a las tendencias *artificiosas* del *relato* occidental. En ambos procedimientos se evidencia cómo la imagen y la cultura visual funcionan, al mismo tiempo, como reflejo y método narrativo de las corrientes de pensamiento, permitiendo tanto divulgarlas y asentarlas como promover su refutación. Así, la pugna por el control del relato acabó por trasladar la contienda al terreno de la imagen y la representación. Esta relación entre terrorismo, arte y relato funciona como punto de partida de la presente investigación.

La tarea de repensar el pasado próximo a menudo resulta desplazada, bien por la urgencia de la actualidad más inmediata, o bien por la posibilidad de abordar hechos de pasados anteriores por medio de nuevas perspectivas elaboradas desde el presente. Por un lado, la actualidad siempre apremia, especialmente en un momento en que el cambio se ha convertido en norma. Por otro lado, pareciese que para alegar la pertinencia de una investigación sobre el pasado fuese preciso aguardar a un cambio de época, reservando para el momento presente la reflexión sobre episodios lejanos abiertos a nuevas aproximaciones radicalmente diferentes. Así, el abordaje de un acontecimiento demasiado *reciente* como para poder ser reformulado por completo, pero también demasiado *pasado* para seguir considerándolo de actualidad, podría denotar una suerte de apego teórico de tendencias reiterativas o incluso obsoletas. Sin embargo, en ocasiones el presente se dilata, y la aceleración de los tiempos históricos, nunca suficientemente digeridos ni franqueados, arrastra consigo ciertos vestigios de etapas precedentes hasta un momento actual que debe reivindicarse como la irremediable consecuencia de aquello que pretende haber dejado atrás.

Desde el 11-S han transcurrido ya unos veinte años, un tiempo en que las explosiones, derribos, y demás actos de destrucción desistieron de proclamar el advenimiento de nuevos tiempos, para servir de secuelas retóricas de aquel gran atentado. Dichos acontecimientos se sitúan, en este sentido, en un limbo ubicado entre el pasado y el presente, en una etapa que, aunque se supone superada, sigue ejerciendo una fuerte influencia sobre el tiempo en que vivimos. Podría pensarse que ya se ha dicho suficiente acerca del 11-S y la *war on terror* que le siguió, no sólo desde la esfera política y televisiva, sino también desde la reflexión académica, filosófica o incluso artística. No obstante, en el contexto de una investigación como la que ahora nos ocupa, el 11-S se presenta como un hito insoslayable y susceptible de ser revisado.

Esta tesis doctoral se centra en el 11-S y en los primeros años de la *war on terror*, correspondientes a los mandatos del presidente George W. Bush -entre 2001 y 2009- y al inicio de las campañas bélicas de Afganistán e Irak, conflictos que se prolongaron de 2001 a 2014 y de 2003 a 2011, respectivamente. El concepto de *war on terror* fue acuñado por el propio George W. Bush, quien, tras el atentado, el mismo 11 de septiembre, ya habló de “guerra contra el terrorismo”² en un discurso transmitido desde el Despacho Oval. Las ideas principales de este discurso se desarrollarían en comparecencias posteriores y, en especial, en la sesión conjunta

² BUSH, GEORGE W. Emisión desde la Casa Blanca con motivo de los atentados, a 11 de septiembre de 2001. Traducción propia de: “war against terrorism.” Transcripción en “George W. Bush. 9/11 address to the nation.” Consultado a 14/04/19, 12:53 h, en: <https://www.americanrhetoric.com/speeches/gwbush911addresstothetation.htm>

del Congreso del 20 de septiembre, cuando Bush pronunció las palabras “our war on terror.”³ En 2002, el término fue formalizado por la National Security Strategy para designar y justificar los procedimientos desarrollados por los Estados Unidos para combatir el yihadismo. Es un concepto que, por lo tanto, engloba dentro de la estrategia contraterrorista una serie de iniciativas legislativas y actuaciones militares de carácter sumamente excepcional e irregular, definiendo una etapa de la historia estadounidense donde los tiempos de paz y de guerra se confundían. Aunque normalmente este término se ha asociado a la presidencia de George W. Bush y, especialmente, a las operaciones militares por él comandadas, puede considerarse que su influjo ha perdurado hasta la actualidad, dado que la presencia de tropas estadounidenses en Oriente Medio se ha mantenido y la legislación antiterrorista surgida entonces aún continúa vigente. Con la llegada de Barak Obama a la Casa Blanca, la idea de *war on terror* fue sustituida en los discursos públicos por conceptos como *Overseas Contingency Operation* o, en la National Security Strategy de 2010, por *War Against Al Qaeda*, como forma de independizar su mandato del de su predecesor republicano. No obstante, fueron los instrumentos dispuestos por la administración Bush los que permitieron a los gobiernos siguientes -desde Obama a Trump o incluso a Biden- mantener el clima de beligerancia y de excepcionalidad jurídica, adaptándolo a los diferentes contextos. Desde luego, la ejecución de Bin Laden en 2011 resulta indisociable de la *war on terror*, pero también las políticas migratorias de Donald Trump o el ataque a Siria dirigido por Joe Biden en 2021 pueden ser interpretadas como prolongaciones de una guerra contra el terror que continúa en activo tanto fuera como dentro de las fronteras estadounidenses.

Con todo, cabe prevenir al lector de que esta investigación no versa sobre las características concretas que hicieron del 11-S y la *war on terror* un caso de estudio emblemático. Tampoco se ocupa de las facetas que vincularon el 11-S con la esfera del arte, sino que se trata una investigación que, a grandes rasgos, aborda la especificidad de la violencia terrorista desde el campo del arte y la cultura visual, tomando el 11-S y la *war on terror* como caso de referencia. En este sentido, podríamos decir que esta tesis invierte la lógica habitual de los estudios sobre arte y terrorismo, enfocados a reflexionar sobre el 11-S, en tanto que acontecimiento sin precedente, para finalmente señalar su relación con la esfera del arte. De manera contraria, nosotros partimos de esta relación tan ampliamente debatida a propósito de este atentado concreto, con el fin de analizarla para extraer principios generales que contribuyan a la comprensión de la fenomenología terrorista. Así, el objeto de estudio de esta tesis doctoral es el propio concepto de terrorismo, abordado a través de las diferentes relaciones que esta forma de violencia establece con el terreno de la representación. Para ello, nos ocuparemos en identificar, a partir de este caso ejemplar e icónico, ciertas pautas y comportamientos discursivos extrapolables a otros contextos, indagando en las implicaciones culturales y sociopolíticas que la tipificación y el relato del terrorismo han traído consigo. Esta perspectiva investigadora tiene su origen en otros estudios realizados previamente por la propia doctoranda. Entre ellos se encuentran el Trabajo Final de Máster presentado para la obtención del título del Máster Universitario en Producción Artística de la Universitat Politècnica de València,⁴ de carácter teórico-práctico, una buena parte de la obra artística generada desde

³ BUSH, GEORGE W. Comparecencia en la sesión conjunta del Congreso, a día 20 de septiembre de 2001. Transcripción en “Text of George Bush’s speech.” *The Guardian*, 21 de septiembre de 2001. Consultado a 12/04/19, 11:06 h, en:

<https://www.theguardian.com/world/2001/sep/21/september11.usa13>

⁴ RIAL ZAMUDIO, SABELA. *Terror y representación. El terrorista como constructo mediático*. 2014. Desde el 01/06/2015 consultable en: <http://hdl.handle.net/10251/51026>

entonces y diversos borradores de tesis descartados, que habían sido abordados desde puntos de vista sustancialmente diferentes.

Es preciso subrayar que ninguna investigación, ocupada en el tema que fuere, puede pretender independizarse del punto de vista que la origina. Por ello, aunque nuestro estudio ahonde en el discernimiento de ciertos conceptos políticos y filosóficos, deberá ser comprendido a través de la idiosincrasia de una investigación en artes. En este sentido, aunque el terrorismo haya sido objeto de estudio tradicional de las ciencias sociales -especialmente de las ciencias políticas y jurídicas, de la historiografía o incluso de las ciencias de la comunicación-, consideramos que la investigación en artes tiene bastante que ofrecer a este respecto. En primer lugar, porque el terrorismo es un estilo de violencia profundamente vinculado con las tecnologías de la comunicación y la representación, pero también porque hemos concluido que su mismo concepto depende, en última instancia, de un tipo de relato específico sobre la violencia que engloba y excede la mera narración de los hechos concretos. Dado que, en la actualidad, la interacción entre imagen y discurso ha funcionado como medio de transmisión preferente para este y otros relatos, es competencia del arte su estudio y deconstrucción. Por esta razón, nuestra investigación se dirige, como es propio de la disciplina que la acoge, al estudio de las técnicas de representación; más concretamente, al análisis de aquellas estrategias de creación del relato que, tal como explicaremos, determinan la naturaleza de la violencia terrorista.

De esta forma, las dos cuestiones principales que recorren nuestra investigación son la conceptualización del terrorismo y las estrategias diseñadas para representarlo. El objetivo fundamental al que se dirige es la reflexión crítica acerca de ambos asuntos, entendiéndolos como dos aspectos indisolubles en la determinación de su especificidad. Asimismo, buscamos identificar los nexos de unión entre terrorismo, arte y relato, tanto en la narración generada por los propios terroristas como en el discurso público que los retrata. Por ello, prestamos especial atención a los rasgos específicos que definen la acción terrorista y que, como exponente de la cual, hicieron del 11-S un caso particular; a las circunstancias que aproximan la violencia terrorista a la estatal y también al estudio de los mecanismos de creación del relato en torno al terrorismo como apelativo destinado al enemigo. Así, las preguntas que a lo largo de esta tesis doctoral trataremos de responder son las siguientes: Por un lado, ¿qué es el terrorismo? ¿cómo se construye este concepto? ¿cuál es su especificidad? ¿guarda algún tipo de relación la práctica terrorista con otras tipologías de violencia? ¿qué consecuencias tiene en la esfera pública la definición penal del terrorismo? Y, por otro, ¿cómo se narra y representa el terrorismo? ¿puede independizarse la violencia terrorista de su representación en los medios de comunicación? ¿cómo se relacionan los ámbitos de definición y representación en la configuración del fenómeno terrorista? ¿influye la imagen generada sobre la acción terrorista en su propia definición? ¿cuál es el motor y objetivo del relato construido a su alrededor?

La hipótesis de partida es que la violencia estatal no diverge sustancialmente de la violencia terrorista y que son fundamentalmente las tecnologías y estrategias de la representación las que permiten a los gobiernos forzar tal distinción. Esto, permitiría preparar a la opinión pública para la promulgación de legislaciones antiterroristas que, más que destinadas a acabar con la violencia política, facilitan la criminalización de toda disidencia activa contra el relato hegemónico. Por esta razón, hemos abordado la relación establecida entre terrorismo y contraterrorismo como un fenómeno dialéctico, en el que la tensión ejercida entre las fuerzas enfrentadas provoca su retroalimentación inmunitaria, así como la sistemática confusión de las esferas del concepto y la imagen, de la verdad y el relato, de la realidad y la ficción o de los hechos y su propia representación.

En esta investigación partimos de la definición más asentada sobre el concepto de terrorismo, utilizándolo para referir aquellas manifestaciones de violencia insurreccional dirigidas contra gobiernos, habitualmente democráticos, por minorías radicalizadas antagonistas. Pero esta definición merece ser puntualizada, dado que el concepto de terrorismo ha experimentado diversas mutaciones a lo largo de la historia y rara vez ha sido reivindicado por parte de los colectivos a los que ha aludido. Desde el surgimiento de las primeras agrupaciones terroristas modernas hasta la actualidad la especificidad del concepto de terrorismo ha ido difuminándose progresivamente. Por un lado, esto ha sido consecuencia de la diversificación de las formas de lucha, derivada del progreso tecnológico y la globalización, pero, por otro, también el resultado del empleo indiscriminado que en las últimas décadas ha experimentado este término. Es decir, que el apelativo de terrorista se ha venido aplicando en contextos políticos tan diferentes, para designar a individuos o agrupaciones de proceder y motivaciones tan diversos que, hoy en día, su definición rigurosa parece haberse convertido en quimera. Lo cierto es que no existe un acuerdo en torno al ámbito de aplicación de este concepto, siempre dependiente del juicio subjetivo del legislador y del contexto sociocultural en el que se inscribe. De hecho, tanto la idea general de terrorismo como su definición en el Código Penal han sido sustancial objeto de debate en el seno de la academia, alegando su premeditada indefinición y su falta de rigurosidad descriptiva. Aunque muchos teóricos recalcan la importancia de tener en cuenta los orígenes del término -el terror de Estado francés comprendido entre 1793 y 1794-, la mayoría prefiere no incluir los procedimientos de intimidación, represión o asesinato selectivo desarrollados por los Estados en la definición contemporánea del terrorismo, reafirmando la actitud recogida en los códigos penales. No obstante, esta circunstancia a menudo incurre en contradicciones y ambigüedades, en tanto que elude condenar las acciones de violencia por sí mismas y se centra en los objetivos presupuestos de los colectivos concretos que las ejecutan.

Tradicionalmente para referir el empleo político del miedo y el uso la violencia sistemática por parte de los Estados se ha reservado el término *terror*, como categoría diferenciada a la de *terrorismo*. De este modo, se ha incidido en situar el objetivo del terror en la coacción y la represión de los ciudadanos, mientras que el terrorismo buscaría desacreditar el papel protector del Estado como medio de ejercer presión política. Por esta razón, el terror se ha asociado al contexto de ciertos regímenes autoritarios, donde la libertad de prensa se ve sustancialmente limitada, mientras que el terrorismo se ha vinculado con el nacimiento de la democracia y con la generalización de los medios de comunicación. Esta circunstancia ha conducido a definir como terroristas a aquel tipo de actuaciones que, tanto por su violencia armada como por su radical posicionamiento ideológico, han sido percibidas como una amenaza para el sistema democrático, llegando a identificar, precisamente, la subversión de este orden constitucional como el principal objetivo del terrorismo. Desde esta perspectiva, la práctica terrorista se opondría frontalmente a la democracia, dado que su misma existencia estaría motivada por el enfrentamiento directo contra un gobierno legalmente constituido. Sin embargo, esta concepción contemporánea del terrorismo diverge de otras lecturas anteriores que habían definido al terrorista como un luchador por la libertad, dedicado a combatir la opresión y los abusos de los gobiernos tiránicos. Este es, por ejemplo, el caso de los primeros terroristas modernos, quienes se habían alzado contra la autocracia rusa con el fin de instar a sus gobernantes a la implantación de un sistema parlamentario.⁵ En la actualidad, para describir

⁵ La organización armada *Narodnaya Volya* -la Voluntad del Pueblo-, formada en 1879 y disuelta en 1884, es generalmente considerada como el primer grupo terrorista de corte moderno. Se trataba de una agrupación encaminada a abolir el zarismo en Rusia y a la instauración de un régimen constitucional inspirado en los acontecimientos de la Revolución Francesa. Sus integrantes fueron responsables del asesinato del zar Alejandro II en 1881, después de numerosas tentativas fallidas.

este tipo de organizaciones armadas se ha evitado el uso del adjetivo de terrorista, en aras de otro tipo de denominaciones más neutras, como la de *insurrecto* o *rebelde*. De esta forma, se ha asumido que sólo los movimientos de oposición surgidos contra gobiernos democráticos son siempre terroristas y que los únicos Estados terroristas son aquellos que niegan a los ciudadanos sus derechos democráticos. Esto permite alimentar la cuestionable ficción de que, en un sistema democrático, toda violencia estatal es ejercida de manera legítima y que, por lo tanto, el terrorismo sólo puede existir como una forma de violencia exterior a su propio ordenamiento. Así, al mismo tiempo que se evidencia la resistencia general a considerar como terroristas los actos de violencia irregular cometidos por los Estados democráticos, también se facilita que, en la práctica, cualquiera que discrepe activamente del *statu quo* pueda ser acusado de un delito de terrorismo.

La historia ha demostrado que la palabra *terrorista* ha sido empleada, con demasiada frecuencia, como recurso al servicio de un bando en superioridad de condiciones y con mayor capacidad que su oponente para instituir significados. En otras palabras, podríamos afirmar que el empleo del término *terrorismo* ha respondido a una estrategia discursiva destinada a la descalificación del adversario. Esto ha permitido que, en la actualidad, la idea de terrorismo se haya convertido en un gran contenedor de todo aquello que la sociedad excluye y reprueba. Éste es uno de los principales problemas que presenta la definición objetiva del concepto de terrorismo: la dimensión profundamente emocional que lo caracteriza y convierte en un mero adjetivo valorativo, reflejo de un juicio de valor personal y de una enfática pretensión criminalizadora. El terrorista es siempre el *otro*, a pesar de que, tras una lucha prolongada, los medios y tácticas empleados por ambos bandos tiendan a mimetizarse. Los terroristas, aunque son definidos por sus actos, son juzgados y condenados en función de los motivos que se les atribuyen, es decir, la subversión del orden constitucional. En atención a la misma lógica, el *fin democrático* puede justificar que un gobierno en estado de excepción se sirva de métodos terroristas, siendo los *fines terroristas* los que, por sí solos, servirán para criminalizar de los procedimientos empleados para conseguirlos.

He aquí que se revela el papel esencial jugado por el relato en la tarea de exteriorizar el terrorismo, de erigir el tabú en torno al debate sobre su fenomenología y de legitimar toda acción encaminada a combatirlo. Durante la *war on terror*, el terrorismo, como cajón de sastre donde verter todo el mal, acabó por transformarse en la maldad absoluta y al terrorista, retratado como un ser perturbado además de como principal perturbador del orden, le fue asignado el rol de antihéroe contemporáneo. Una vez que el enemigo había sido identificado, una nueva y beligerante concepción de la democracia fue erigida como única respuesta contra el barbarismo que amenazaba con asolar el mundo. Los sistemas occidentales, decididos a desempeñar el papel de salvaguardas de la civilización, alzaron sus estandartes de libertad, igualdad y justicia, y, con la democracia por bandera, se embarcaron en una lucha sin cuartel contra el nuevo enemigo común. Tanto se ha incidido desde entonces en la inviolabilidad de la democracia, que todo aquel que cuestionase su funcionamiento real, señalando sus crímenes de guerra o criticando sus profundos desaciertos y contradicciones, pudo ser tildado de traidor o, incluso, de simpatizante terrorista. En este contexto la idea de terrorismo dejó de aludir a una estrategia de violencia política con un *modus operandi* concreto, para representar un tipo de carácter moral determinado. La definición de terrorismo se apartó definitivamente de la esfera de los hechos, objetiva y tangible, para ser conducida al resbaladizo terreno del relato mítico.

Al amparo de la situación de alarma que desde 2001 había regido la esfera pública internacional, se consintió en alternar una agresiva política exterior con la drástica reducción de libertades y derechos de los propios ciudadanos que se decía quería proteger. La invasión de supuestos

Estados terroristas en Oriente Medio fue acompañada del diseño de legislaciones antiterroristas, a través de las cuales, tanto en Estados Unidos como en Europa, minorías étnicas y grupos activistas comenzaron a ser vigilados de cerca por las autoridades. El carácter preventivo de estas medidas permitía anticipar la actuación delictiva y detener no sólo a los integrantes de bandas armadas, sino también a los que, dada sus ascendencias culturales, ideas religiosas o militancia política cargaban con la culpa de la peligrosidad preconcebida. Cárceles como Guantánamo y Abu Ghraib retenían prisioneros sin cargos, soterrados bajo el implacable discurso de la lucha contra el terrorismo, mientras que el miedo al enemigo infiltrado clamaba por la persecución y la expulsión de los extranjeros sospechosos. Así, esta supuesta guerra contra el terror, establecida en el contexto de un estado de excepción globalizado, había permitido ocupar territorios en el exterior y subvertir el orden constitucional dentro y fuera de los Estados Unidos. La paradoja resultante es que la pretendida oposición entre democracia y terrorismo, que no había dejado de mostrar signos de debilidad a lo largo de la historia, reveló sus mayores incongruencias, precisamente, en el contexto de la primera guerra explícitamente declarada entre ambos conceptos, ahora ya tan abstraídos como personificados.

No obstante, teniendo en cuenta lo dicho, en esta investigación se empleará el término *terrorismo* en su sentido habitual con el fin de analizar y cuestionar su actual formulación. Por esta razón, se han estudiado los procesos de generación de significado asociados a la idea de terrorismo, identificando sus implicaciones sociopolíticas. Para ello, se introduce su caracterización como estrategia de lucha política con fines comunicativos y simbólicos -capítulo 1-, como idea sumamente ficcional narrada desde la emoción, la procura de lo espectacular y la censura discursiva -capítulos 2 y 3-, como relato de exteriorización de la violencia -capítulo 4- o como delito de subversión del orden y apelativo para el enemigo -capítulo 5-. Esto nos conduce a concluir que el terrorismo se construye como un concepto narrativo, destinado a la expansión del terror y a la perpetuación de una explicación mitificada, que permite legitimar cierto tipo de actuaciones y eximir responsabilidades gubernamentales.

Por otro lado, reservaremos los conceptos de *terror de Estado* y de *terrorismo de Estado* para referir la violencia vulneradora de los derechos humanos emitida por instancias gubernamentales. De esta forma, cuando hablemos de *terror de Estado* nos estaremos refiriendo a una serie de prácticas institucionales destinadas a la represión sistemática de la ciudadanía -por ejemplo *La Terreur française* o el terror estatal de la Alemania nazi-, mientras que emplearemos el término *terrorismo de Estado* para describir aquellas situaciones concretas en que las que la actividad gubernamental se confunde o parece imitar a la terrorista -por ejemplo, mediante el empleo de grupos paramilitares clandestinos, la promoción de atentados de falsa bandera o las operaciones bélicas dirigidas contra la población civil-. Asimismo, diferenciaremos las ideas de antiterrorismo y contraterrorismo, a menudo utilizadas como sinónimos, para describir, por un lado, el conjunto de iniciativas legislativas aprobadas con el fin de prevenir y regularizar penalmente el delito de terrorismo y, por otro, al amplio repertorio de operaciones policiales y militares encaminadas a combatirlo o contraatacarlo.

El primer paso de esta investigación consistió en realizar una selección de imágenes que tomaba las grabaciones del colapso del World Trade Center como punto de partida. Dicha selección contaba con fotografías de atentados terroristas y de sus perpetradores, imágenes documentales y representaciones ficcionales relacionadas, así como obras artísticas de diversa índole que reflexionaban sobre las propias tecnologías de representación o el ejercicio de la violencia, el terror y la guerra. A través de la organización de este archivo se configuró un hilo conector, tanto visual como conceptual, que serviría como primer esquema para la estructuración de la tesis. Esta selección inicial se iría ampliando durante todo el proceso de

investigación y de redacción, empleándose como el eje vertebrador para todo el desarrollo teórico. Cabe señalar que la pretensión de este archivo nunca fue elaborar una genealogía visual acotada u ordenada ni temporal ni temáticamente, sino ofrecer una trasposición asociativa de las imágenes, donde las diferentes manifestaciones culturales interaccionasen de forma diversa. La identificación de vínculos entre estas imágenes de origen tan dispar nos permitió establecer, asimismo, relaciones entre hechos, acontecimientos o procedimientos discursivos aparentemente inconexos entre sí. La creación de estas asociaciones entre los hechos históricos, las imágenes producidas a su alrededor y los conceptos teóricos o filosóficos que los contextualizan determinó la deriva tomada por una investigación en la que todos estos elementos dialogaban y se alimentaban mutuamente, permitiendo la extracción de principios generales derivados de dicha interacción. De esta forma, la investigación se desarrolló a través de una metodología inductiva y de lógica propiamente artística. Por un lado, se partió de un caso de estudio concreto -el 11-S y la *war on terror*- con el fin de obtener unas conclusiones generales, susceptibles de ser aplicadas a otros contextos, y, por otro, dicho proceso de inducción estuvo conducido por una compilación de imágenes, cuya selección asociativa respondió a una metodología característica de la investigación en artes.

Como hemos dejado entrever, el punto de vista adoptado para la realización de esta investigación fue el de un estudio transdisciplinar. Por un lado, nos hemos servido de materiales visuales y audiovisuales, procedentes tanto del campo de la creación artística como del cine comercial, de la cultura popular o del archivo periodístico. Por otro lado, hemos recurrido a fuentes bibliográficas de origen heterogéneo, entre las que destacan las referencias a la indagación filosófica, la teoría política o el pensamiento contemporáneo. Respecto a esto, debido a que muchas de las fuentes utilizadas no se encontraban editadas en español, hemos procedido a traducir nosotros mismos las citas incluidas, adjuntando la referencia original en el pie de página. Además, toda esta investigación estuvo acompañada de un proyecto de producción artística paralelo que sirve a modo de conclusión visual. Así, además de las conclusiones teóricas proporcionadas por esta tesis doctoral, la propia exploración artística funciona, al mismo tiempo, como parte y culminación del proceso de investigación específico del ámbito de las Bellas Artes. Por lo tanto, la presente tesis se construye a partir de tres niveles de lectura diferenciados que, no obstante, operan de manera conjunta: el desarrollo teórico, el archivo visual, con su respectivo análisis de las imágenes, y la creación artística.

Esta tesis doctoral se estructura en tres partes, cada una de las cuales lleva el título de uno de los géneros clásicos de la pintura: paisaje, retrato y bodegón. Esto responde a la observación de que los acontecimientos históricos, en especial aquellos relacionados con la actividad terrorista o criminal, pueden ser narrados a partir del mismo esquema que servía para catalogar los temas tradicionales de la pintura: *qué* ha sucedido -paisaje-, *quién* ha sido el responsable -retrato- y *cómo* o con qué medios se han ejecutado los hechos -bodegón-. Estas tres cuestiones conforman la información básica que los medios de comunicación transmiten sobre el hacer terrorista, cuya narración suele iniciarse con la presentación de un suceso catastrófico que debe ser desentrañado señalando a los culpables y las condiciones materiales que lo posibilitaron. La pregunta para la que los medios de comunicación nunca ofrecen respuesta, dado que esto implicaría un análisis profundo de los procesos sociales, políticos, económicos o, incluso, intelectuales y subjetivos que fomentan el surgimiento del terrorismo, es el *porqué*. A menudo este interrogante fundamental es esquivado alegando razones vagas o interesadas -venganza, odio, mero fanatismo- o recurriendo a ciertas finalidades previstas por el propio Código Penal -coacción al gobierno, subversión del orden constitucional, etc.-, pero nunca abordado con el rigor que sería requerido. Así, el paisaje, el retrato y el bodegón, considerados géneros independientes de la representación artística, resultan integrados discursivamente en la

presentación mediática del terrorismo, revelándose como una fórmula al servicio de la narración criminalizadora.

Esta circunstancia se refleja en el diseño estructural de nuestra investigación. Cada una de las tres partes que la componen es presentada a partir de una imagen, denominada *escena*, que ejemplifica uno de los tres géneros clásicos mencionados, sirviendo como introducción para los distintos temas que se van a desarrollar. Del mismo modo, cada una de las partes se culmina con una *contra-escena*, que funciona como respuesta a la escena inicial o como contrarrelato del discurso oficial esgrimido sobre el terrorismo. A diferencia de las escenas, que son imágenes independientes y de ajena creación, las tres *contra-escenas* forman parte de un proyecto artístico propio creado *exprofeso* durante la investigación. Este proyecto, una serie pictórica titulada *Géneros clásicos* y subtitulada como *paisaje, retrato y bodegón*, es el que ha determinado la estructura adoptada por esta tesis. Esta serie sirve como nexo entre las diferentes partes que constituyen nuestra tesis, atravesándola en su conjunto mediante la generación de una narración paralela. En este sentido, la obra artística presentada es, al mismo tiempo, parte del estudio y tácita conclusión de este.

A este respecto, es preciso enfatizar que en tanto que la nuestra es una investigación en artes, ésta se origina, se desarrolla y se cierra por medio de la imagen. La producción artística es aquí entendida como una forma de conocimiento en sí misma y al mismo nivel que el análisis de las imágenes seleccionadas en forma de archivo o que el cuerpo teórico que fue su consecuencia. En otras palabras, podríamos decir que las imágenes presentes en este trabajo no tienen como propósito servir de ilustración de las ideas desarrolladas, sino que, en sentido contrario, son ellas las que funcionaron como impulso del pensamiento teórico. En todo caso, puede considerarse que ambos procesos fueron de la mano, retroalimentándose y complementándose mutuamente, tal y como, finalmente, intentó transmitirse a través del diseño estructural de esta tesis.

El orden de las partes y capítulos se dispuso de manera que las ideas expuestas en los primeros pudiesen contribuir a la comprensión de los apartados subsiguientes. Sin embargo, la nuestra no responde a una estructura aditiva que se vaya desarrollando linealmente de principio a final, sino más bien rizomática. En nuestra investigación abundan los saltos temporales, las alusiones a materiales diversos o la introducción de temas y conceptos en apariencia independientes, que hilamos gracias a un mismo eje transversal: la reflexión en torno a los modos de representación del terrorismo, una tipología de violencia que el Estado considera impropia, pero que, sin embargo, le es característica. La lógica estructural radica en partir del caso concreto para llegar a un principio general, en comenzar por lo visible o exhibido para adentrarse en lo que subyace, en lo permanece oculto.

La primera parte de nuestra investigación, correspondiente al género clásico *paisaje*, se inicia con una obra de la artista Runa Islam en la que se sirve de las grabaciones del colapso de las Torres Gemelas -Escena 1- y concluye con la imagen de una casa ardiendo -*Contra-escena 1*-. El desarrollo teórico de este apartado se divide en dos capítulos dedicados a la reflexión sobre la representación y el relato generados en torno al 11-S. Aunque a lo largo de toda esta parte las referencias al cine resultan frecuentes, para su elaboración nos hemos apoyado fundamentalmente en dos películas consideradas anticipadoras de este atentado: *Fight Club* - David Fincher, 1999-, que funciona como conclusión del primer capítulo, e *Independence Day* - Roland Emmerich, 1996-, que permite introducir el escenario que se desarrollará en el segundo.

En el primer capítulo abordamos el 11-S en tanto que obra de arte y como *acontecimiento absoluto*, ambos apelativos que en su momento fueron utilizados para describirlo. Por un lado,

indagamos acerca de las vinculaciones establecidas entre la acción terrorista y la esfera del arte, a través de las conceptualizaciones modernas y posmodernas de la idea de lo sublime; un sentimiento provocado por la experiencia del dolor, el terror y la amenaza incumplida de la muerte. Por otro lado, intentamos definir cuál fue la especificidad del 11-S como acontecimiento, analizando las razones que llevaron a considerarlo como un atentado sin precedente y cuestionando algunas de las valoraciones ofrecidas por el filósofo Jean Baudrillard a este respecto. Para ello, realizamos una primera aproximación al concepto de terrorismo a partir de la idea de *potlatch*, que el propio Baudrillard utiliza veladamente en su reflexión. Aquí definimos el atentado terrorista como un acto comunicativo con capacidad para alterar significados, basándonos tanto en el funcionamiento del ritual del *potlatch* como en la revisión de algunas manifestaciones del terrorismo histórico. Lo que este capítulo problematiza es el papel de la imagen como herramienta al servicio del terror, cuestionando hasta qué punto las fuerzas de subversión y de mantenimiento del orden pueden antagonizar en el seno de un sistema abocado a confundir la realidad con la ficción y los hechos con su representación.

En el segundo capítulo nos ocupamos del relato generado tras el 11-S como estrategia de legitimación de la *war on terror*. Aquí analizamos los mecanismos de construcción de héroes y antihéroes empleados por la administración Bush en su alianza con Hollywood y los *mass media*. En primer lugar, nos encargamos de definir la relación establecida entre terrorismo y ficción para después revisar dos fórmulas narrativas esenciales utilizadas por el discurso gubernamental estadounidense: el relato de la catástrofe inconcebible, que impone el sacrificio del héroe, y el relato de oposición ontológica, que caracteriza al enemigo como fanático malhechor. La institución cohesionada de ambos buscaba ensalzar el espíritu patriótico y justificar la guerra contra el señalado antagonista, favoreciendo la censura de toda postura crítica contra las medidas adoptadas por el gobierno.

La segunda parte hace referencia al género clásico del *retrato*, contando con un único capítulo - el capítulo 3- en el que se reflexiona sobre la representación de la figura del terrorista en la cultura popular. Este apartado se abre con una reinterpretación del famoso cuadro de Jacques-Louis David, *La muerte de Marat*, a manos del escenógrafo Robert Wilson -Escena 2-, y se cierra con el retrato de un joven presentado como antisistema -*Contra-escena 2*-. A lo largo de este capítulo el 11-S y la guerra contra el terror son desplazados del foco de atención principal, para dejar paso a un estudio que comienza con *La muerte de Marat*, sigue con el suicidio de los líderes de la R.A.F. y termina con los asesinatos propagandísticos del Dáesh. Este paréntesis nos permite ahondar en los mecanismos de creación de la imagen del terrorista, abordando el potencial del documento para convertirse en fetiche y, al mismo tiempo, en elemento de verificación de la narración histórica. Para ello, comenzamos con una reflexión sobre las formas de construcción de la historia a partir de la consideración de ciertas imágenes como documentos objetivos. Seguidamente, tratamos la capacidad demostrada por este tipo de imagen para convertirse en icono; es decir, la tendencia a absorber a su referente y reducirlo a una representación estática, simplificada y despojada de contenido. Como veremos, el uso y abuso de la representación ficcional del terrorista, ya sea a través del relato policial y mediático o de películas basadas en hechos reales, permite tanto censurar su discurso como *recuperar* su mensaje en el sentido acuñado por el *situacionismo*. Finalmente, recurrimos al caso ejemplar del Dáesh para ilustrar cómo estos procedimientos de tratamiento de la imagen también obligan a los propios terroristas a desarrollar sofisticadas técnicas de representación con el fin de dominar su narrativa. Este capítulo, que retoma algunos de los temas introducidos en la primera parte -la preminencia de la imagen, la primacía de lo espectacular en la narración de la historia, el acallamiento del discurso del terrorismo o las técnicas diseñadas por los propios terroristas para

irrumper en el espacio público-, sirve de enlace entre los apartados concernientes al *paisaje* y al *bodegón*, introduciendo una lectura de lo sistémico que excede el caso particular del 11-S.

Por último, el género del *bodegón* es el elegido para dar título a la tercera parte de esta tesis, que se presenta a través de la escena inicial de la película *Kynodóntas* -2009- del director Yorgos Lanthimos -Escena 3-, y concluye con una representación de objetos cotidianos susceptibles de ser empleados en la elaboración de material explosivo -*Contra-escena* 3-. Esta parte se compone, como la primera, de dos capítulos relacionados entre sí, pero aquí el nexo que los une ya no es tanto el relato sobre el 11-S, sino el estudio de las formas de aplicación de la violencia sistémica que se manifestaron alrededor de este acontecimiento. Una violencia que, abordada a partir de los conceptos de inmunidad y de estado de excepción, desarrollados por Roberto Esposito y Giorgio Agamben, respectivamente, se expresaría a través de la interiorización de su exterioridad o, en otras palabras, a través de la inclusión de aquello que debiese permanecer ajeno a ella. Así, en este caso, el *bodegón* no sólo hace referencia a un muestrario de medios materiales utilizados para la consecución de un fin determinado, sino también a una serie de procedimientos de administración de la violencia que la revelan como innata al propio sistema.

Para el primer capítulo de esta parte -capítulo 4- partimos de dos películas, la griega *Kynódotas* -Yorgos Lanthimos, 2009- y la estadounidense *The Village* -M. Night Shyamalan, 2004- por medio de las cuales desarrollamos los conceptos de comunidad e inmunización teorizados por Roberto Esposito. Para ello nos retrotraemos a la teoría de nacimiento del Estado propuesta por Thomas Hobbes a través de las relecturas y puntualizaciones realizadas tanto por Esposito como por Agamben. Por un lado, esto nos permite definir las mutaciones adoptadas por la violencia natural en el seno la sociedad civil, es decir, el poder soberano, el derecho y el miedo al castigo como formas de control social. Por otro lado, la revisión de las teorías contractualistas nos conduce a subrayar la importancia adquirida por el relato, erigido como medio de exteriorización de la violencia sistémica y como elemento unificador de la comunidad inmunizada.

En el último capítulo -capítulo 5- abordamos los conceptos de terrorismo, contraterrorismo y antiterrorismo, así como sus implicaciones en el contexto de un estado de excepción prolongado. En primer lugar, analizamos las similitudes existentes entre la violencia insurreccional y la violencia estatal a través de la teorización realizada por Walter Benjamin sobre la violencia mítica, definida como una relación de fuerzas que tanto pueden servir para fundar como para conservar el derecho. Esto nos lleva a identificar una serie de rasgos que el concepto de terrorismo, en tanto que delito de subversión del orden constitucional, tiene en común con el estado de excepción. Una vez señalado este vínculo, procedemos a examinarlo en el contexto de la acción contraterrorista, aludiendo a los estudios de Carl Schmitt sobre el enemigo absoluto y la irregularidad operativa, así como al concepto de *atmoterrorismo* acuñado por Peter Sloterdijk. Este capítulo concluye devolviéndonos al caso de estudio inicial, el 11-S y la *war on terror*, para ofrecer una revisión de las consecuencias de la legislación antiterrorista en un sistema global eminentemente biopolítico. Aquí, volvemos a enfatizar el papel del relato como medio de legitimación de procedimientos políticos que no podrían ser justificados constitucionalmente. A través de la versión de Steven Spielberg de *La guerra de los mundos* -*War of the Worlds*, 2005- realizamos una analogía entre la figura del *alien* y el extranjero considerado como potencial terrorista, concluyendo, tal y como ya habíamos adelantado al inicio de esta tercera parte, que todos los ciudadanos somos sospechosos y nuda vida dependiente del juicio soberano.

Aunque las tres partes que componen esta tesis pueden ser comprendidas de manera independiente, dado que cada una de ellas aborda una faceta concreta del vínculo establecido

entre la violencia terrorista y su representación, su lectura conjunta favorece el reconocimiento de todo un complejo narrativo de múltiples dimensiones que se complementan entre sí. Las escenas que encabezan cada una de estas partes no guardan entre sí nexo alguno, al menos no en apariencia, y es sólo a través de la sucesión completa de imágenes, junto al desarrollo teórico que motivan, cómo su implícito vínculo se desvela. En este sentido, es la propia producción artística la que, con mayor claridad, sirve de elemento cohesionador de todo el conjunto, enfatizando tanto la continuidad explicativa del tema abordado como desvelando la cara menos visible del mismo. Todas las piezas que conforman la serie pictórica de *Géneros clásicos* surgen de la reflexión sobre diferentes noticias relacionadas con el problema del terrorismo, publicadas en prensa durante los últimos años, pero de escasa relevancia mediática o social. Como ya hemos mencionado, cada una de ellas funciona como *contra-escena* de la escena predecesora, relacionándose con la primera en tanto que paisajes, retratos o bodegones, pero también en términos de relato y contrarrelato. Si aquí el relato es la narración visibilizada y explotada, el contrarrelato es su consecuencia colateral, el discurso acallado, el hecho minimizado frente a la potencia del acontecimiento o la nota olvidada al pie de una página abarcada por grandes titulares. La serie, como unidad completa, representa las conclusiones finales extraídas por la autora de esta tesis, proponiendo una narración alternativa, verosímil aunque imaginada, a la que cada cual podrá atribuir el sentido que estime oportuno tras la lectura de este trabajo de investigación.

PARTE PRIMERA: PAISAJE

ESCENA 1



Escena 1. Fotogramas del vídeo de Runa Islam, *Sin título -Untitled-*, 2003. Vídeo.

La escena se abre con una cortina de polvo y humo. El horizonte se desdibuja, indeterminado, entre la densidad gris que invade de caos y ruido el total de la imagen. Poco a poco, de la convulsa nube empieza a surgir una tímida torre que la empuja desde abajo. La nube se alza como una corona, como un capullo que se abre hacia el cielo. Poco después de haber alcanzado su máxima altitud, la torre parece respirar todo aquel aire embrutecido e inflarse gracias a él. Lo inspira, lo absorbe hacia dentro, pero sin llegar nunca a agotarlo. Como propulsada por todo ese humo que alimenta a la torre, desde su base comienza a levantarse una segunda que imita a la primera. Una hermana gemela que continúa su estela a modo de ramificación, como dos briznas de hierba que crecen a causa de la lluvia. De repente, la primera torre explota en llamas como un grito de fuegos artificiales. Por su dorsal derecho escupe un avión que vuela invertido, conducido desde su cola y arrastrando la cabeza hasta un fuera de plano. Y después se calla. Sólo la segunda hermana continúa ahora absorbiendo humo y fuego, apurando lo que asemeja la última calada de un largo cigarrillo. Como un ave fénix bicéfalo, las Torres Gemelas resurgían de sus propias cenizas.

Las imágenes de las que Runa Islam se había apropiado en 2003 resultaban sumamente reconocibles. No importaba que la artista las mostrase ralentizadas y temporalmente invertidas. Las grabaciones del colapso del World Trade Center emitidas *por BBC News* se habían instalado con fuerza en el imaginario colectivo, como momento icónico del nuevo siglo que, con casi un año de retraso, inauguraban. Desde su vívida internacionalización e introducción en el tiempo contemporáneo del directo, la grabación de los atentados del 11 de septiembre de 2001 en la ciudad de Nueva York había copado todas las emisiones televisivas. El colapso de las Torres Gemelas había sido reproducido sin tregua desde todos los ángulos posibles, obligando a los espectadores a contemplarlas arder y derrumbarse una vez tras otra, como una pesadilla recurrente que se niega a desaparecer y que se impone sobre el resto de nuestras ensoñaciones; una pesadilla que impedía al ojo público, al devenir mismo del mundo, la identificación de nuevos acontecimientos. Incluso la aparición de registros inéditos de la catástrofe había sido convertida en noticia, en una desmesurada evidencia del apego patológico establecido con el episodio de lo terrible. En torno a los ataques del 11-S se había ido generando un sentimiento de ambivalencia donde el miedo, el sufrimiento y la condena a la violencia terrorista habían logrado convivir con la más absoluta fascinación y el asombro reverencial ante la espectacularidad de aquel ataque inconcebible.

Es indudable que el 11-S se alzó como el acontecimiento precipitador del tránsito hacia el nuevo siglo, aunque nadie supiese determinar con exactitud su porqué. Los teóricos y comentaristas se lanzaron efusivamente a proclamar el fin de la posmodernidad, el fin de la ironía, el inicio de una nueva era, la reactivación de la historia a través de la demarcación del “fundamento *cero* del terror”⁶ o de la irrupción del “acontecimiento absoluto,”⁷ en una ambigua estetización del evento que lo despojaba de toda relación con su contexto inmediatamente anterior. Indistintamente se habló del surgimiento de un nuevo tipo de terrorismo internacional y de actos de guerra, tanto de un atentado contra una superpotencia como de ataque al *modo de vida* que representaba; incluso llegó a hablarse de *obra de arte*, como más adelante abordaremos. Pero todas estas observaciones aceleradas no eran más que divagaciones, consecuencia de la incapacidad para asimilar un suceso para el cual no se encontraba referente; un acontecimiento que parecía anular toda posibilidad de análisis empírico o abordaje racional, llamando al juicio emotivo, a la recreación del horror o a la respuesta rápida y exaltada. El 11 de septiembre dejó de ser una fecha en un calendario para convertirse en símbolo, en una marca de época. Antes de que nadie estuviese en disposición de ofrecer explicaciones fiables, el 11-S funcionó como catalizador de un nuevo paradigma político, como hito precipitador de un cambio de era que no sólo afectaría a las relaciones políticas internacionales, sino también al pacto social establecido entre gobiernos y ciudadanos. Aquel día se convirtió en *El Acontecimiento*. La sola acción de nombrar lo confirma, ya no existe más 11 de septiembre que el 11 de septiembre de 2001. El 11-S desplazaba a todos los demás, obligando a Salvador Allende a revolverse en su tumba olvidada. En su misma irrupción en el plano de la historia, aquel día era asumido como destinado a prevalecer; en su preciso suceder y en anticipación de todo juicio reflexivo, ya se sabía que se *estaba haciendo historia*. Aquel atentado se presentaba como un acontecimiento sin precedente, extremadamente singular y terrible, como un hecho imborrable del relato colectivo o de la historia universal, que, al mismo tiempo, nos situaba a nosotros mismos, como individuos, en un punto concreto de nuestra propia historia: “¿dónde estabas durante el 11-S?,” se nos preguntaría como se interroga al sospechoso.

⁶ DUQUE, FELIX. Op. cit., p. 94.

⁷ BAUDRILLARD, JEAN. *Power Inferno*. Madrid, Arena Libros, 2003, p. 17.

CAPÍTULO 1. TERRORISMO Y ESTETIZACIÓN. EL ATENTADO COMO OBRA DE ARTE Y ACCONTECIMIENTO ABSOLUTO

1. 1. El 11-S como obra de arte. Del concepto moderno de lo sublime y la belleza terrible

Es de sobra conocido el gran escándalo generado a raíz de las declaraciones del compositor alemán Karlheinz Stockhausen, cuando fue entrevistado una semana después del ataque del 11-S. Su valoración del atentado como "la mayor obra de arte jamás realizada" actuó como siniestro epílogo de una tragedia incomprensible y profundamente dolorosa para la espantada audiencia occidental. En vano resultó su posterior intento de rectificación, achacando la polémica a una manipulación difamatoria de sus palabras a manos de la prensa. Poco importaba si la gran "obra de arte" había sido ejecutada por el mismo Lucifer, tal y como el compositor aseguró haber declarado. El daño ya estaba hecho y la herida supuraba. La indignación general alcanzó tal punto que varios de los eventos que Stockhausen tenía programados fueron suspendidos. Hasta su propia hija Majella, de profesión pianista, anunció que no volvería a actuar bajo el apellido de su padre. Según fueron recogidas por el New York Times, las declaraciones del compositor habían sido las siguientes:

"Mr. Stockhausen, de 73 años, se refirió al ataque en el World Trade Center como <<la mayor obra de arte que es posible en todo el cosmos>>. Extendiendo la analogía, habló de mentes humanas consiguiendo <<algo en un solo acto>> con lo que <<en música ni siquiera podríamos soñar>>, para lo cual <<esas personas practicaron como locas durante diez años, fanáticamente para un concierto, y entonces murieron>>. Sólo imagine, añadió: <<Hay gente que está tan concentrada en una única actuación, y entonces cinco mil personas son enviadas a la eternidad, en un solo instante. Yo no puedo hacer eso. Comparado con esto, nosotros no somos nada como compositores>>."⁸

A pesar del pésimo recibimiento que obtuvieron dichas afirmaciones, éstas no se dirigían a reafirmar la famosa exclamación propinada por el no tan célebre escritor anarquista Laurent Tailhade de "¡qué importan las víctimas si el gesto es bello!"⁹ Al comparar el atentado con una obra de arte, Stockhausen no estaba necesariamente definiéndolo como *bello*, ni ofreciendo una valoración positiva de lo ocurrido. Además, resulta poco probable que Stockhausen pretendiese atacar el orgullo estadounidense malherido o, mucho menos, ofender la memoria de las víctimas. Tampoco parece que estuviese en su intención provocar alevosamente una

⁸ STOCKHAUSEN, KARLHEINZ citado en TOMMASINI, ANTHONY, "Music; the Devil made him do it." *The New York Times*, 30 de septiembre de 2001. Traducción propia de: "Mr. Stockhausen, 73, called the attack on the World Trade Center <<the greatest work of art that is possible in the whole cosmos>>. Extending the analogy, he spoke of human minds achieving <<something in one act>> that <<we couldn't even dream of in music>>, in which <<people practice like crazy for 10 years, totally fanatically, for a concert, and then die>>. Just imagine, he added: <<You have people who are so concentrated on one performance, and then 5,000 people are dispatched into eternity, in a single moment. I couldn't do that. In comparison with that, we're nothing as composers>>." Consultado a 11/06/2020, 21:05 h, en:

<https://www.nytimes.com/2001/09/30/arts/music-the-devil-made-him-do-it.html>

⁹ Frase atribuída al escritor Laurent Tailhade a propóisto de la bomba lanzada por el anarquista francés Auguste Vaillant en la Cámara de los Diputados el 9 de diciembre de 1893.

reacción en la opinión pública como, no obstante, es fácilmente deducible de la posterior recuperación de sus observaciones por parte del artista británico Damien Hirst, quien, de hecho, sabemos que vive *de y para* la controversia. Como Stockhausen, también Hirst calificó los acontecimientos del 11-S como una “obra de arte por derecho propio,” añadiendo que los terroristas “deberían ser felicitados” por haber conseguido realizar algo que “nadie habría creído nunca posible.”¹⁰ No obstante, si las palabras de Hirst resultaban de menor interés que las del compositor era precisamente porque el escándalo generado alrededor de las declaraciones espontáneas del alemán no había sido premeditado. Como posteriormente se clarificó, Stockhausen estaba respondiendo a una pregunta a propósito de la actualidad de Lucifer, personaje sobre el que reflexionaba en su ciclo operístico *Licht -Luz*¹¹ y al que atribuía la instigación de aquella excepcional *obra de arte*. Pero, aunque para un compositor musical acorralado por las críticas esta puntualización pudiese suponer una cierta absolución ante la condena pública, resulta poco relevante para el objeto de estas líneas. Es fácil deducir que Stockhausen estaba asombrado de aquella obra *producto del demonio*. También, que su excitación provenía, no de una valoración ética del atentado, sino de algún tipo de emoción mucho más ambivalente, de una esfera de realidad donde las nociones de belleza y fealdad, de bien y mal, se indiferenciaban y anulaban. Era el inquietante acto performativo de la destrucción espectacular, orquestado con tanto rigor, lo que invitaba a Stockhausen a hablar de arte; ese cálculo milimétrico de aquella actuación final que había dejado al auditorio global boquiabierto. Con sus palabras, Stockhausen, a diferencia de lo que cabría esperar de Hirst, no había hecho más que exteriorizar -con cierto grado de inconsciencia- aquella incómoda atracción irresistible, aquel *no poder apartar la mirada*, que el mundo entero había experimentado con las imágenes del desplome de las Torres Gemelas. Una fascinación inconfesable, incluso blasfema, que, sin embargo, la incansable reiteración de las imágenes del atentado emitidas en televisión evidenciaba como comúnmente compartida [véanse [Panel 1](#), [Panel 2](#) y [Panel 3](#)]. Tras haber sido censurado el debate abierto por Karlheinz Stockhausen, incluso antes de que llegase a aflorar, resulta complicado aventurar el rumbo que éste podría haber tomado. Como lamentó Susan Buck-Morss, el análisis de las grabaciones del 11-S podría haber conducido “no a un abstracto y <<artístico>> análisis de las imágenes (...) sino a un reflejo crítico sobre la autonomía del artista, la impotencia del arte, y la anestesiada recepción de las imágenes globales de la realidad.”¹² Ciertamente, el comentario teórico acerca de las valoraciones del compositor fue frecuentemente abordado en relación a las conceptualizaciones modernas sobre la idea de *lo sublime*, un principio de la teoría estética, vinculado a la noción de terror desde el siglo XVIII, que podría proporcionar el argumentario justificativo para la estetización del atentado. Sin embargo, este mismo itinerario también podría brindar ciertas claves para la comprensión de las imágenes del terror en su irrupción en la cultura visual contemporánea.

¹⁰ DAMIAN HIRST citado en ALLISON, REBECCA. “9/11 wicked but a work of art, says Damien Hirst,” *The Guardian*, 2 de septiembre de 2002. Escribe Allison: “The artist Damien Hirst said last night he believed the terrorists responsible for the September 11 attacks <<need congratulating>> because they achieved <<something which nobody would ever have thought possible>> on an artistic level. Hirst, who is no stranger to controversy, said many people would <<shy away>> from looking at the event as art but he believed the World Trade Centre attack was <<kind of like an artwork in its own right>>.” Consultado a 04/03/2019, 19:00 h, en: <https://www.theguardian.com/uk/2002/sep/11/arts.september11>

¹¹ Véase: IBERNI, LUIS G. “Mis declaraciones sobre el 11-S se manipularon,” *El Cultural*, 30 de enero de 2003. Consultado a 05/03/2019, 10:45 h en: <https://www.elcultural.com/revista/musica/Stockhausen/6366>

¹² BUCK-MORSS, SUSAN. *Pensar tras el terror. El islamismo y la teoría crítica entre la izquierda*. Madrid, A. Machado Libros, 2010, p. 120-121.

No cabe duda al respecto de que los acontecimientos de la mañana del 11 de septiembre de 2001 puedan ser definidos como verdaderamente sublimes, y lo categórico de esta afirmación radica en que, efectivamente, *lo sublime*, como concepto estético, tiende a relacionarse no sólo con la esfera del arte, sino también con la noción de terror, en un proceso discursivo que, llevado hasta sus últimas consecuencias, casi nos permitiría hablar de los actos de terrorismo como una nueva categoría de la visualidad contemporánea. Si Thomas de Quincey había sostenido que el asesinato podía ser “considerado como una de las bellas artes,”¹³ posiblemente algo tuviese que decir también al respecto. No obstante, sin necesidad ni pertinencia de encumbrar el terrorismo como disciplina artística, las vinculaciones entre arte y terror, trazadas gracias a la idea de lo sublime y a propósito del 11-S, surgen con fuerza.

Remontándonos a los fundamentos de la teoría sobre la sublimidad, el irlandés Edmund Burke es un referente ineludible en esta materia, dado que su figura funciona como punto de unión entre las nociones de arte y terrorismo por partida doble. En primer lugar, debido a que, en su célebre indagación filosófica acerca de los orígenes de lo sublime y lo bello,¹⁴ se establece el nexo original entre la idea de *lo sublime* con lo oscuro, lo siniestro y lo terrorífico. Seguidamente, porque ha sido precisamente a Burke a quien se le ha atribuido la autoría del primer documento escrito de la historia donde se recoge el uso del término *terrorista*- en esta ocasión referido peyorativamente a los responsables del régimen de *La Terreur* en Francia-, así como su inclusión en el Oxford English Dictionary.¹⁵ Es decir que Edmund Burke, quien ya había establecido la relación entre la idea de terror con lo sublime en 1757, acabó también por acuñar, treinta y ocho años después, el término *terrorismo*, trazando el vínculo conector entre la teoría estética del arte y el terrorismo revolucionario. Como señaló Servando Rocha, “lo bello había entrado en el campo del terror y el término *terrorista* se tomaba prestado del terreno de la estética y del arte.”¹⁶ De esta manera, el primer terrorismo aparecía como un terror de Estado que categóricamente se encontraba vinculado a la idea de sublimidad y, por lo tanto, también a la de arte.

Conforme a esto, ¿el establecimiento de conexiones entre la teoría estética y el terrorismo suponía el reconocimiento de principios éticos asociados a la naturaleza del arte para la acción

¹³ DE QUINCEY, THOMAS. *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Madrid, Alianza editorial, 2013.

¹⁴ BURKE, EDMUND. *De lo sublime y de lo bello*. Madrid, Alianza editorial, 2014.

¹⁵ Edmund Burke se refirió a los revolucionarios franceses como *terroristas* en una carta escrita a Earl Fitzwilliam en las navidades de 1795. Esta carta supone el primer documento escrito que acredita el empleo de la palabra *terrorista*, aunque, tal como el propio Burke señaló, el término *terrorismo* ya había sido utilizado en los ambientes cercanos a la Revolución Francesa para denominar el sistema de terror jacobino. En este sentido, la primera vez que este término se recogió en un diccionario lo hizo por obra de la Academia Francesa, en 1798, con la acepción de “*systeme, regime de la terreur*,” en referencia al sistema represivo inaugurado por el grupo de liberales terroristas. Si bien la idea de *terrorismo* había surgido con implicaciones positivas, siendo empleada orgullosamente por los propios revolucionarios para hablar de sí mismos, pronto, a partir del noveno termidor, 1801, pasó a adquirir fuertes connotaciones delictivas, ampliándose su significado para referir a todo sistema de terror o que pretendiese imponer sus ideas mediante la coacción y el miedo. La carta de Burke fue editada junto a una serie de manuscritos en el quinto tomo de *Burke's work* en 1812. Véase: BURKE, EDMUND. “Letters on a Regicide Peace,” Letter IV, *Select Works of Edmund Burke*, Vol. 3., Indianapolis, Liberty Fund, Inc., 1999. Consultado a 25/03/2017, 10:58 h, en: <http://www.econlib.org/library/LFBooks/Burke/brkSWv3c4.html>

¹⁶ ROCHA, SERVANDO. *La facción caníbal. Historia del vandalismo ilustrado*. Madrid, La Felguera, 2014, p.78-79.

terrorista? O incluso, ¿la relación entre arte y terrorismo implicaba necesariamente una afirmación de un estilo de belleza característica del terrorismo? Cuesta creer que Burke, de convicciones profundamente conservadoras y que tanto aborrecía los ideales de la Revolución Francesa, buscase ofrecer una valoración positiva de los revolucionarios al referirse a ellos como terroristas. Sin embargo, tampoco parece probable que el irlandés hubiese pasado por alto el hecho de que, al tiempo que confirmaba el carácter *terrorista* de la violenta *Terreur française*, estuviese simultáneamente reconociendo su vinculación con *lo sublime*. En sus propias palabras:

“Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir.”¹⁷

Dado que Burke dio pie a la conceptualización de lo sublime como cualidad intrínseca a toda evocación del terror y, por ende, también al terrorismo que él mismo detestaba, esto nos invita a pensar que, efectivamente, tanto “aquellos sabuesos infernales llamados terroristas,”¹⁸ como el mismo Lucifer mencionado por Stockhausen serían susceptibles de realizar grandes y sublimes *obras de arte*.¹⁹ He aquí que surgía un estilo de terror que ha trascendido hasta nuestros días y del cual la fascinada contemplación del desplome de las Torres Gemelas es heredera. En cierto sentido, la hegemonía de lo sublime comenzaba de la mano de la Revolución Francesa y “con el derrumbamiento del Antiguo Régimen, con la conciencia de que todo -y tanto más quizá cuanto más grande- está a punto de caer.”²⁰ La edad contemporánea nacía del terror y sería precisamente a partir del terror cómo se desarrollarían los principales hitos de su historia, conformándola como época.

Con el propósito de contextualizar las reflexiones anteriores, cabría detenerse brevemente en algunas cuestiones relevantes en torno a la mutua indeterminación entre dolor y placer que opera en la experiencia de *lo sublime*. En primera instancia, debemos señalar que, aunque el terror siempre sea, “en cualquier caso, de un modo más abierto o latente, el principio predominante de lo sublime,”²¹ éste nunca fue caracterizado por los teóricos como una emoción agradable por sí misma. Para Burke el terror se trataba de una aprehensión del dolor o la muerte, hasta el punto de que su experimento compartiría unos síntomas físicos similares a aquellos derivados del padecimiento de un gran dolor. Pero si el dolor conseguía afectar a la mente a través del sufrimiento del cuerpo, el terror operaba justo en sentido contrario, manifestándose en el cuerpo que tiembla como efecto de la mente que percibe el peligro. Cualquier estímulo capaz de producir una respuesta semejante, en tanto que relacionada con la sensación de dolor o el sentimiento de terror, era considerada para Burke como una fuente de lo sublime.²² También Kant vincularía la *belleza terrible* con un sentimiento de dolor o pena, pero divergiendo de las apreciaciones de Burke al considerar la percepción de lo sublime no como resultado de un proceso físico, sino intelectual. De hecho, para Kant el dolor ligado al sentimiento de lo sublime surgía de la imposibilidad de abordar su magnitud mediante los sentidos, cuya cualidad

¹⁷ BURKE, EDMUND. *De lo sublime y de lo bello*. Op. cit., p. 79.

¹⁸ BURKE, EDMUND. “Letters on a Regicide Peace,” Letter IV, Op. cit. Traducción propia de “those hell-hounds called terrorists.”

¹⁹ Véase: AGULLÓ, RAFAEL. *El fin del mundo como obra de arte*. Barcelona, Acantilado, 2007.

²⁰ GONZÁLEZ GARCÍA, ÁNGEL. *Arte y terror*. Barcelona, Mudito & Co., 2008, p. 14.

²¹ BURKE, EDMUND. *De lo sublime y de lo bello*. Op. cit., p. 100.

²² *Ibid.*, p. 186 y ss.

sólo podía ser comprendida racionalmente: “Sublime es lo que, sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos.”²³ Conforme a esto, la discrepancia fundamental entre Burke y Kant con respecto a sus conceptualizaciones en torno a lo sublime, radicaba, así, en el lugar dónde cada uno de ellos ubicaba el foco de la sublimidad, situándolo el primero en la realidad sensible, mientras que para el segundo este sentimiento era producido por el propio entendimiento enfrentado a lo inconmensurable. No obstante, a pesar de esta discrepancia fundamental, podemos afirmar sin riesgo a equivocarnos que, para ambos, dado que el terror es una emoción vinculada a cierto tipo de malestar, mientras que la belleza resulta en sí misma y por propia definición como placentera, lo sublime es definido por un carácter marcadamente ambivalente, que fluctúa entre el miedo o el sufrimiento y la exaltación o el disfrute; como un ensayo de muerte producido por la experiencia del terror -según Burke-, pero también como victoriosa resistencia al poder de lo ilimitado -según Kant-.

A diferencia de *lo bello*, la atracción provocada por *lo sublime* es extrema; sobrecoge por su indefinición, su informidad y por un tipo de grandiosidad que tiende hacia *lo absoluto*. Pero, a pesar de la angustia y el temor que lo sublime provoca, el individuo no puede evitar sentir un cierto grado de placer que, según Burke, procede no de una elevación del alma, sino de su agitación. Burke perfiló la naturaleza de esa intensa y misteriosa sensación introduciendo el concepto de deleite -*delight*-,²⁴ como forma de nombrar ese placer relativo, divergente del placer verdadero, que acompaña a las percepciones de peligro y dolor como elementos de provocación del sentimiento de lo sublime. A este respecto, Kant hablaba de la satisfacción en lo sublime como una suerte de *placer negativo* expresado como una fuerza de atracción y rechazo simultáneo, más relacionada con los sentimientos de admiración y respeto que con el placer positivo.²⁵ Para Kant, el sentimiento de dolor hallado en lo sublime, provocado por “la inadecuación de la imaginación, en la apreciación estética de las magnitudes,” era saldado con “un placer despertado por la concordancia que tiene justamente ese juicio de inadecuación de la mayor facultad sensible con las ideas de la razón;”²⁶ es decir, con la constatación de que el entendimiento excedía toda capacidad sensible. Como sentencia Jean-François Lyotard, aunque Kant rechazase la tesis de Burke por fisiologista y empirista, el prusiano olvida aquello que para él resulta lo más relevante: “mostrar que lo sublime es suscitado por la amenaza de que no suceda nada más.”²⁷ Lo que aterroriza, dirá Lyotard, es la *privación*, es la posibilidad de que “el *sucede* no suceda, deje de suceder.”²⁸ Si lo *bello* conlleva consigo un placer positivo, lo sublime, va más allá de la simple complacencia, transportando al individuo a un plano cercano a la muerte de la cual, no obstante, es privado:

“Para que este terror se mezcle con el placer y componga con él el sentimiento sublime, es preciso además, escribe Burke, que la amenaza que lo genera quede suspendida, mantenida a distancia, contenida. Ese *suspense* (...) no es el de una satisfacción positiva, sino más bien de un alivio. Sigue siendo una privación, pero en segundo grado: el alma está privada de la amenaza de ser privada de luz, lenguaje, vida. Burke distingue ese placer de privación secundaria con respecto al poder positivo, al que bautiza como *delight*, deleite.”²⁹

²³ KANT, IMMANUEL. *Crítica del juicio*. Barcelona. Austral/Espasa, 2013, p. 183.

²⁴ BURKE, EDMUND. *De lo sublime y de lo bello*. Op. cit., p. 76.

²⁵ KANT, IMMANUEL. Op. cit., p. 176-177.

²⁶ *Ibid.*, p. 199.

²⁷ LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires, Manantial, 1998, p. 103.

²⁸ *Ibid.*, p. 104.

²⁹ *Ibid.*, p. 104.

La distancia del foco amenazante resulta aquí fundamental para llegar a entender ese *placer negativo* o *delight* que emana del carácter terrorífico de lo sublime. Si somos capaces de maravillarnos con un alud de nieve o con la furia de las olas que rompen contra el filo de los acantilados; si podemos disfrutar de aquella película de terror o sentir fascinación por la terrible imagen de unos aviones que colisionan contra gigantes de metal y vidrio, es porque nos sabemos, en cierto modo, a salvo: “su aspecto es tanto más atractivo cuanto más temible, con tal de que nos encontremos nosotros en lugar seguro.”³⁰ Así, “cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero, a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos.”³¹ De este modo, es sólo sabiéndonos a salvo, cuando el terror puede dejar paso al deleite y a la satisfacción. Quien teme, quien se siente verdaderamente amenazado, no puede apreciar sublimidad alguna en aquello que es objeto de su temor. El placer de lo sublime viene determinado por la propia capacidad de sobreponernos al peligro y de eludir su predisposición para dañar. Lo que resulta entonces inconfesable es averiguar que, allí donde uno estará condenado a sufrir el golpe de lo terrible, podrá otro encontrar una fuente de sublimidad, gracias a aquella evocación del terror que, aunque nos apela desde la lejanía, también nos recuerda que estamos en lugar seguro.

En este sentido, Burke asumía las desgracias de los demás como un posible motor de generación de lo sublime, ya que estaba convencido de que la tragedia ajena podía producir un verdadero placer en quien no la padecía, especialmente acrecentado en cuanto mayor grado de excelencia caracterizase a la persona blanco de la fatalidad. Esto era explicado por Burke en función de la expuesta vinculación entre terror y deleite, así como a través de la relación que la piedad y el placer según él mantenían, en tanto que la piedad procedía del amor y el afecto social. Decía Burke que “no hay espectáculo al que no queramos asistir tan afanosamente como al de alguna calamidad penosa y fuera de lo común.”³² Compartiendo esto, las polémicas declaraciones de Stockhausen, muy lejos de parecer perversas, se tornarían perfectamente comprensibles y coherentemente inscritas en el seno de una sociedad como la occidental, que barema su nivel de éxito a través de la supremacía económica y cultural de sus superpotencias. En tanto que la excelencia de los Estados Unidos radicaría, ya no sólo en su preponderancia económica medida desde la perspectiva capitalista, sino también en su gran poder militar, el hecho de que unos cuantos *bárbaros* consiguiesen sortear sus controles y hacer saltar por los aires algunos de sus símbolos predilectos, provocando el mayor ataque en suelo estadounidense hasta la fecha, parecía llamar al sublime burkeano. Sin embargo, el acontecimiento sólo podría haber sido percibido como sublime por unos espectadores que, aunque horrorizados, hubiesen contemplado el ataque terrible desde la distancia justa que había ofrecido su representación en televisión.

Aunque para los filósofos modernos las manifestaciones del poder de la naturaleza servían frecuentemente como elemento de provocación de lo sublime, el trascurso de los últimos siglos, y en especial del siglo XX, trajo consigo nuevas fuentes de terror derivadas de la preeminencia contemporánea de la técnica, en todo su horror y desmesura. Con las secuelas de los totalitarismos, y en especial tras el horror de Auschwitz, las posibilidades de abordar la imagen del terror serían duramente cuestionadas. A partir de este momento lo indecible se vería obligado a abandonar la naturaleza, donde tanto Burke como Kant habían situado

³⁰ KANT, IMMANUEL. Op. cit., p. 196.

³¹ BURKE, EDMUND. *De lo sublime y de lo bello*. Op. cit., p. 79-80.

³² *Ibid.*, p. 88.

principalmente las fuentes referenciales de lo sublime, abriendo paso a la configuración de lo posmoderno, donde lo terrible se expresaría fundamentalmente por medio de la acción humana. A este respecto, Lyotard retomará la tesis de Kant sobre la relación de lo presentable con lo concebible -es decir, la divergencia entre lo que resulta abarcable a través de la experiencia sensible o la imaginación y lo que sólo la razón puede pensar- en la configuración de la idea de lo sublime, definiendo la estética moderna como depositaria de un sublime nostálgico, donde lo impresentable es siempre alegado como un contenido ausente, mientras que:

“Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolidación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable.”³³

¿Cómo se relaciona esto último con lo ocurrido el 11 de septiembre de 2001? En cierto sentido la relación entre lo presentable y lo concebible que caracterizaba el sublime kantiano actualizado por Lyotard también había operado en la ejecución del 11-S, definido por sus víctimas como inimaginable e inconcebible, aunque, de hecho, había sido tanto imaginado como concebido. Si, como había asegurado Stockhausen, el atentado podía ser descrito como una obra de arte de autoría demoníaca, en alusión a lo estimado por Lyotard, su ejecución habría estado comandada por un Lucifer posmoderno. Según la definición del filósofo francés, la obra posmoderna -como el atentado- no se formula por medio de unas reglas preestablecidas ni tampoco puede ser juzgada en función a las categorías ya conocidas, dado que los artistas posmodernos “trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que *habrá sido hecho*.” De ahí, dice Lyotard, que la obra de arte posmoderna asuma “las propiedades del acontecimiento,” debido a que ésta es siempre enunciada a través de la comprensión de la paradoja del futuro anterior;³⁴ una obra concebida desde el presente, pero en atención a unas reglas futuras que anticipa, previendo que éstas serán establecidas tras su propia ejecución.

Así, en este caso, semejaba que hubiese sido el propio acontecimiento el que había asumido las propiedades de la obra de arte posmoderna. Efectivamente, un acontecimiento como el 11-S demostraba que las reglas habían sido cambiadas, modificando tanto el paradigma clásico de la lucha armada como interfiriendo en las formas tradicionales de su representación, influyendo tanto en los acuerdos políticos internacionales como alterando el contrato social entre gobiernos y ciudadanos. Por otro lado, el atentado también reproducía ese impresentable posmoderno que había abandonado la promesa de la modernidad, dejando como única certeza la posibilidad del horror. Pero ¿podía ser considerado el 11-S como una muestra de lo inimaginable? Mucho se ha teorizado al respecto de la sensación de *déjà-vu* que había acompañado la contemplación de las imágenes del 11-S, como realización fáctica de aquello que llevaba años siendo narrado por las películas de Hollywood. Paul Virilio menciona que muchos espectadores del desplome de las Torres Gemelas pensaron que estaban viendo una escena de alguna película de catástrofes, que tanto proliferaban entonces en televisión, hasta que, cambiando de canal, se percataron de que todas las cadenas estaban emitiendo las mismas imágenes.³⁵ Un reportero que se encontraba cerca del World Trade Center en el momento de

³³ LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa, 1990, p. 25.

³⁴ *Ibid.*, p. 25.

³⁵ VIRILIO, PAUL. *Ground Zero*. Nueva York, Verso, 2002, p. 38.

los atentados, expresó este sentimiento con total claridad: aquello “se parecía a una escena de *Independence Day*.”³⁶ Se puede decir que este acontecimiento, perteneciente al “orden de lo radicalmente imprevisible,”³⁷ había sido, de hecho, previsto y visto en multitud de ocasiones; invocado, no sólo como respuesta a la política exterior de los Estados Unidos, sino también anticipado por diferentes relatos de ficción. En este sentido, podría afirmarse que si el 11-S podía ser considerado como sublime era porque funcionaba como un traslado a la esfera de lo real de la imagen cinematográfica; un acto de transgresión de los códigos de tintes posmodernos que conseguía realizar lo impresentable a través de la representación:

“el 11 de septiembre materializa la imaginación del propio Hollywood: el choque, quizás, no fue causado tanto por la destrucción de las torres, sino por el hecho de que se cumplió una fantasía representada durante décadas -desde King Kong en el Empire State Building hasta Godzilla en Nueva York- y de que todo lo que hasta entonces formaba parte de un universo ficcional se hacía realidad. (...) A partir de esto quizás pueda aplicarse la tesis de que la destrucción del World Trade Center ha sido desde siempre el escenario del sueño de Hollywood y de ahí nuestro propio sueño de que por fin hemos llegado a presenciar la realización de nuestras fantasías.”³⁸

Respecto a esto, la actitud específica con la que desde Occidente percibimos la violencia nos remite a una lógica similar a la que nuestros filósofos adoptaron a la hora de abordar la conceptualización de la idea de lo sublime. Nuestra percepción de la violencia se basa en una extraña dislocación entre los planos ético y estético, evidenciado en la ambigüedad con la que nuestra sociedad condena enfáticamente al uso de la violencia al tiempo que, no obstante, ensalza su representación como forma recreada de entretenimiento. Vivimos en un mundo eminentemente violento, pero la experiencia general que en Occidente tenemos del imperio de esta violencia estriba fundamentalmente en la de su consumo a través de la representación. Esta afirmación no pretende refutar la existencia de una violencia real ni defender una postura negacionista o posmoderna contra el sinnúmero de tragedias mundiales desencadenadas por el ejercicio de la violencia, sino sostener que la sobreexposición a la violencia a la que somos sometidos se encuentra, de base, mediada por la omnipresencia de la imagen y el relato.

Hasta qué punto la estética de la violencia se haya profundamente inserta en el imaginario visual contemporáneo no es difícil constatar. Las escenas de violencia a las que diariamente asistimos a través de su emisión en medios de comunicación y programas informativos se cuentan por decenas y prácticamente no hay género cinematográfico de consumo masivo que no haya asumido por principio algún rasgo de encumbramiento de la violencia. Y por mucho que toda esta violencia se nos presente como moralmente repugnante, lo cierto es que, paradójicamente, también se ha convertido en el principal objeto de contemplación y fuente de deleite de nuestra época. Podría incluso parecer que el poder sobrecogedor de lo sublime, en su tendencia más terrorífica -aquella ligada a los peligros de la técnica humana-, hubiese llegado a erigirse como una especie de barómetro estético de la visualidad contemporánea. Pero es de ese mismo

³⁶ RON INSANA, reportero de MSNBC, narró: “*And we heard it and looked up and started to see elements of the building come down and we ran, and honestly it was like a scene out of Independence Day.*” 12 de septiembre de 2001. En “9 11 Anniversary Coverage MSNBC September 12, 2011 12:00am-1:00am EDT”, *Internet Archive*. Consultado a 11/06/19, 19:59 h, en: https://archive.org/details/MSNBC_20110912_040000_9_11_Anniversary_Coverage/start/2880/end/2940

³⁷ BAUDRILLARD, JEAN. Op. cit., p. 83.

³⁸ HORVAT, SRECKO. *El discurso del terrorismo*. Pamplona, Katakarak, 2017, p. 172.

proceso de estetización de la violencia, de donde también se extrae su incuestionable censura moral. Hemos interiorizado la institución de la violencia como ideal estético, pero, al mismo tiempo, también como principal perjuicio ético. Aprendemos a admirar su representación o simbolismo con fervor, pero a condenar tajantemente su uso. Nunca habíamos estado tan expuestos a las imágenes de violencia y, al mismo tiempo, tan cohibidos para ejercerla. En este sentido, lo violento es validado únicamente como producto de consumo destinado al ocio trivial acrítico y cualquier intento de reflexión en torno a las raíces o legitimidad del ejercicio de la violencia, tal y como sucede con la discusión acerca del concepto y las razones del terrorismo, tenderá a provocar el señalamiento y la censura de quien la propone. De esta forma, la imagen de lo terrible es exhibida en cuotas casi obscenas en películas, videojuegos y otros productos de entretenimiento, pero relegada a un espacio de penumbra en cuanto a su uso o razón de ser. Se lega, así, el triunfo de una violencia por la violencia, tan gratuita y despojada de discurso, como espectacular; tan estéril de contenido, que rara vez podrá dar lugar a debate, sino es para confirmar su inmoralidad y perpetuar su preminencia visual como producto cultural baldío.

El goce estético que hallamos en la experiencia de lo terrible tiende a ser explotado por los relatos de ficción, donde todos nos sabemos libres de culpa, mientras que *en la vida real* el perjuicio moral nos insta a reprimir el deleite que querría acompañarlo. Parece como si ya sólo pudiésemos disfrutar impunemente de la evocación de *lo sublime* a la distancia justa y demarcada que impone el filtro de la representación. De ahí que cuando lo real parece haber superado a la ficción, como es el caso del 11-S, los atónitos espectadores no puedan sino actuar como si, más bien, la realidad se hubiese convertido en ficción, llegando a hablar de “obra de arte” o relacionando lo ocurrido con la escena de una película de ciencia ficción. De alguna manera, la destrucción del Empire State Building en *Independence Day* -Roland Emmerich, 1996-³⁹ en *Godzilla* -Roland Emmerich, 1998-⁴⁰ o *Armageddon* -Michael Bay, 1998-⁴¹ parece anticipar nuestra asistencia como espectadores al desplome de las Torres Gemelas [véase [Panel 4](#)]. No es sólo que las características del ataque condujesen a los espectadores hacia un campo referencial más ligado al cine y a la cultura de masas que a la historia, sino que, además, sólo aquellos que estaban situados a la distancia adecuada del foco del terror pudieron experimentar la verdad incómoda de lo sublime. La representación, ejecutada gracias a la mirada subjetiva del reportero o del videoaficionado, sirvió en aquel momento de medida distanciadora entre el sufrimiento en carne propia de lo terrible y la percepción en vivo de lo sublime. Como en estas películas, el 11-S aglutinó a un sinnúmero de espectadores que permanecieron juntos observando el espectáculo de la destrucción, en cuya realización se concentraban todas las claves de la estética contemporánea, con sus exigencias de emoción, conmoción y masividad. Su estilo narrativo lo demostraba, era una escenificación de la belleza terrible, una reproducción del sublime cinematográfico. Pero ahora toda aquella violencia, además de sublime, era también real. Lo específico de esta situación nos conduce a pensar que, si los atentados del 11-S pueden ser considerados como sublimes es especialmente porque, aunque fueron ejecutados en realidad, fueron percibidos a través de la mirada de la ficción y la representación. Comenta Baudrillard:

³⁹ EMMERICH, ROLAND (dir.) *Independence Day*. Estados Unidos, Centropolis Entertainment (prod.), 1996, 145 min.

⁴⁰ EMMERICH, ROLAND (dir.) *Godzilla*. Estados Unidos, Centropolis Entertainment (prod.), 1998, 138 min.

⁴¹ BAY, MICHAEL (dir.) *Armageddon*. Estados Unidos, Jerry Bruckheimer Films (prod.), 1998, 150 min.

“En este caso, pues, lo real se añade a la imagen como una prima de terror, como un escalofrío añadido. No sólo es terrorífico, sino que además es real. Antes que la violencia de lo real esté ahí primero y se le añada el escalofrío de la imagen, la imagen está ahí primero, y se le añade el escalofrío de lo real.”⁴²

Como apuntaba Buck-Morss, el análisis artístico, abstracto o esteticista de las imágenes del terror era el camino equivocado, pero no sin por ello reconocer el diferendo discursivo introducido por la intuición de Stockhausen como acertado y pertinente. El atentado del 11-S imponía una transmutación de los códigos de representación y de la misma noción de realidad-que siempre habían sido pretensiones de la tradición artística, pero también de la terrorista-dirigida contra la permanencia del mito occidental en forma de deconstrucción posmoderna. Si aquel ataque remitía a la ficción era porque la imagen cinematográfica de la destrucción sublimada estaba llamada a golpear lo real, a descubrirlo como una esfera derivada de la preeminencia de su relato. El 11-S amenazaba con que el *sucede no volviese a suceder* o, al menos, con que comenzase a suceder de otro modo que, hasta el momento, se había antojado impensable. Decía Lyotard que las artes, empujadas por la estética de lo sublime a la búsqueda de efectos intensos intentan “realizar combinaciones sorprendentes, insólitas, chocantes. El choque por excelencia es que suceda -algo- en lugar de nada, la privación suspendida.”⁴³ El choque que produjo el 11-S sería, dirá Baudrillard, la aparición del acontecimiento cuando la historia parecía condenada a su obsolescencia; y, aunque, como veremos a continuación, en su opinión, este acontecimiento poco o nada tenía que ver con el arte, la chocante combinación entre terrorismo y representación -un terrorismo pensado para ser representado- sería lo que proporcionaría la dimensión específica del acontecimiento.

Desde Dada, la vanguardia artística del siglo XX había abogado por el abandono de la plástica, sosteniendo que había “un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir.”⁴⁴ Esta tendencia destructiva, que ya en los años setenta llevó a diferentes artistas a fantasear con atentar contra aviones -recuérdense los disparos de Chris Burden [véase [Panel 5](#)] o las amenazas de Carlos Irizarry con hacer explotar un avión por las que fue condenado a cuatro años de prisión-invocaba una conversión del artista en terrorista, que, a luz de lo ocurrido, parecía culminada. Los terroristas morían “felices de convertirse en actores de una superproducción global,”⁴⁵ al tiempo que cumplían la fantasía de Hollywood de hacer estallar Nueva York y el objetivo vanguardista de atentar contra la imagen y la realidad misma. Toda una realización posmoderna de los deseos más perversos de la estética contemporánea, que para Baudrillard se completaría con la identificación del 11-S como constatación del sueño autodestructivo del propio sistema:

“Nadie puede no soñar con la destrucción de cualquier poder que se convierte en hegemónico hasta ese punto, eso es inaceptable para la conciencia moral occidental, y sin embargo es un hecho, cuya medida la da la patética violencia de todos los discursos que quieren borrarlo. En último término, ellos lo han hecho, pero nosotros lo hemos querido.”⁴⁶

Quizás el choque resultase de la ejecución real de aquello que llevaba años siendo reclamado desde el terreno del artificio -desde la ficción, pero también desde el interior del propio sistema

⁴² BAUDRILLARD, JEAN. Op. cit., p. 25.

⁴³ LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Op. cit., p. 105.

⁴⁴ TZARA, TRISTAN. “Manifiesto Dada 1918.” *Siete manifiestos Dada*. Barcelona. Tusquets Editores, 2012, p. 24.

⁴⁵ VIRILIO, PAUL. Op. cit., p. 68. Escribe Virilio: “it comes to resemble... that of the Islamic suicide-attackers no doubt dying happy at becoming actors in a global super-production in which reality would tip over once and for all into electronic nothingness.”

⁴⁶ BAUDRILLARD, JEAN. Op. cit., p. 10.

del simulacro-; algo que había permanecido en la esfera de la ensoñación y cuya irrupción en el mundo real atentaba contra la capacidad de comprensión, viéndose culminado de un modo tan extremo que *ni siquiera en música*, como tampoco en el arte, *habría podido soñarse*. Sin embargo, ahora que se hacía realidad, el sueño se relevaba como pesadilla; una pesadilla vuelta posible gracias a los medios que el propio sistema había dispuesto.

Panel 1



Figura 1. Impacto del segundo avión en el World Trade Center. Emisión en directo de la *BBC*, 11 de septiembre de 2001.
Figura 2 y Figura 3. Impacto del segundo avión en el World Trade Center. Emisión en directo de *Abc News*, 11 de septiembre de 2001.



Figura 4. Impacto del segundo avión en el World Trade Center. Emisión en directo de *CBS News*, 11 de septiembre de 2001.
Figura 5. Impacto del segundo avión en el World Trade Center. Emisión en directo de *EDT*, 11 de septiembre de 2001.
Figura 6. Impacto del segundo avión en el World Trade Center. Emisión en directo de *Fox News*, 11 de septiembre de 2001.



Figura 7. Impacto del segundo avión en el World Trade Center. Emisión de *Télam*. Vídeo amateur de una testigo, 11 de septiembre de 2001. Captura de pantalla.
Figura 8. Colapso de la primera torre. Emisión en directo de *Abc News*, 11 de septiembre de 2001.
Figura 9. Colapso de la primera torre. Emisión en directo de *EDT*, 11 de septiembre de 2001.

[Panel 2](#)



Figura 10. Hans-Peter Feldmann, *9/11 Front page*, 2001. 151 periódicos con el atentado del 11-S en portada. Vista de la exposición en el International Center of Photography, Nueva York, 2008.



Figura 11. Hans Haacke, *News*, 1969. Impresora recibiendo constantes actualizaciones de noticias en vivo. Vista de la instalación en el San Francisco Museum of Modern Art, 2018.

[Panel 3](#)

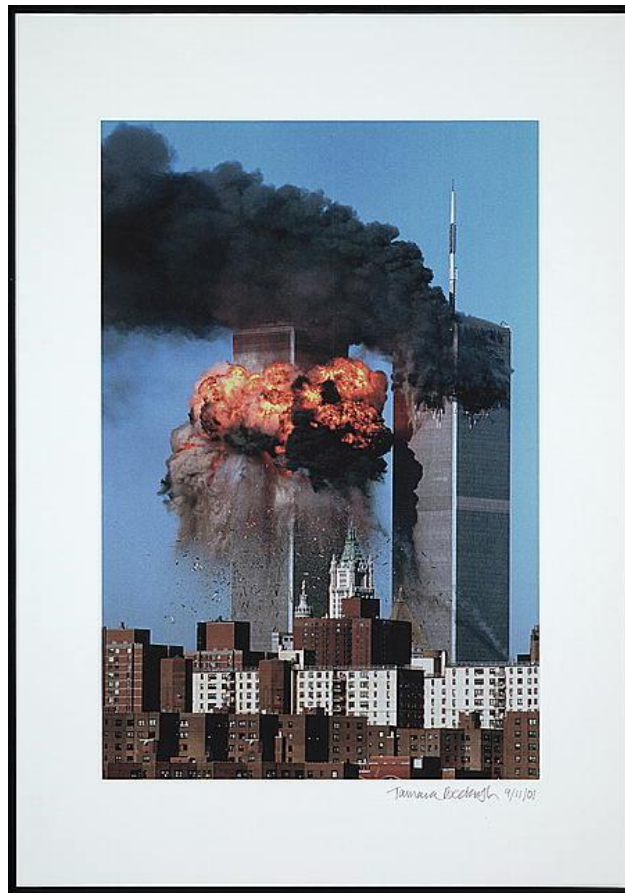


Figura 12. Tamara Beckwith, *View of World Trade Center towers*, Nueva York, 11 de septiembre de 2001. Fotografía a color, impresión digital. Adquirida por la librería del Congreso de los Estados Unidos.

Figura 13. Daryl Donley, *Explosion*, Nueva York, 11 de septiembre de 2001. Impresión fotográfica a color. Adquirida por la librería del Congreso de los Estados Unidos.

El tratamiento del 11-S como obra de arte puede evidenciarse en la propia concepción del atentado como acontecimiento que se representa a sí mismo, como acontecimiento pensado para ser contemplado; pero también en la dimensión pública adquirida por el atentado, en la incansable repetición de las imágenes del colapso del World Trade Center en televisión o en la final conversión de la tragedia en su representación espectacular, en una sucesión de fotografías y grabaciones ejecutadas no sólo para registrar la historia, sino también para que fuesen contempladas con admiración y sobrecogimiento en un contexto museístico.

Panel 4



Figura 14 y Figura 15. Escena de *Independence Day* -Roland Emmerich, 1996-. Los invasores alienígenas destruyen el Empire State Building que se desploma sobre sí mismo.

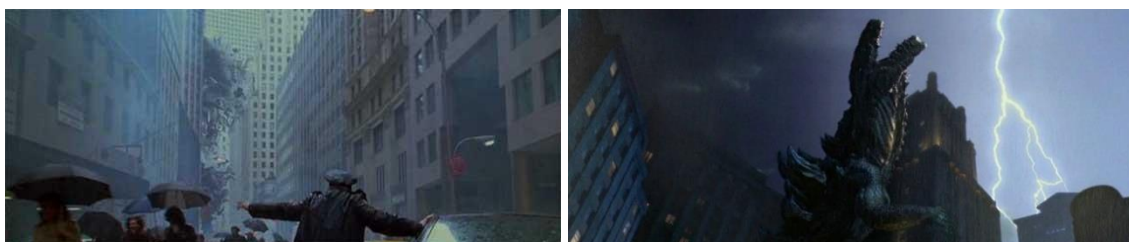


Figura 16 y Figura 17. Escenas de *Godzilla* -Roland Emmerich, 1998-. El monstruo en las calles de Nueva York ante el Empire State Building.

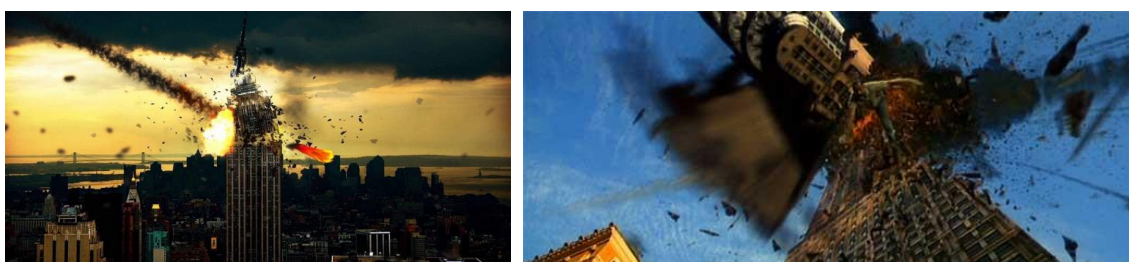


Figura 18 y Figura 19. Escena de *Armageddon* -Michael Bay, 1998-. El Empire State Building resulta destruido por la colisión de un meteorito.

Todas estas películas eran herederas de la narrativa de la Guerra Fría, de sus intereses y preocupaciones. Tanto la invasión alienígena de *Independence Day*, como el monstruo destructor retratado en *Godzilla* o la situación del fin del mundo presentada en *Armageddon*, se inscriben en un género cinematográfico de desastre urbano, donde el acontecimiento es provocado por fuerzas externas e incontrolables que exceden la simple catástrofe natural. En todas estas películas el Empire State Building resulta dañado o totalmente destruido, arrasando las calles neoyorquinas bajo sus escombros y sepultando a los ciudadanos. Habían sido precisamente estas producciones de Hollywood, u otras de similares características, las que habían convertido a edificios como el Empire State Building o el World Trade Center en iconos populares de alcance internacional; las que habían incurrido en una estetización de la destrucción de la ciudad, progresivamente representada con mayor brutalidad, que preparaba a la audiencia para la recepción de las imágenes del 11-S como vinculadas a una trama de ficción que se relacionaba con sus predecesoras, triunfando en grado de horror y realidad sobre todas ellas.

[Panel 5](#)

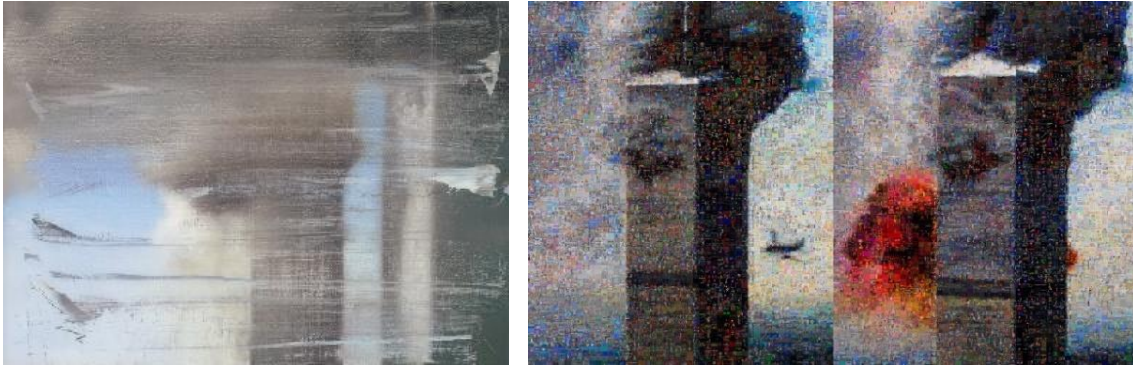


Figura 20. Gerhard Richter, *September*, 2005. Óleo sobre lienzo, 52 x 72 cm.

Figura 21. Joan Fontcuberta, *Googlegrama 4: 11-S NY*, 2005. Imagen del colapso de las Torres Gemelas generada mediante un programa freeware de fotomosaico conectado online al buscador de Google. Pieza compuesta de imágenes disponibles en internet seleccionadas aplicando como criterio de búsqueda las palabras Yahvé y Al-là, en castellano, francés e inglés.



Figura 22. Chris Burden, *747*, 1973. Acción en Los Ángeles, California, a 5 de enero de 1973. Burden vacía el cargador de su arma disparando simbólicamente contra un avión. El FBI detuvo al artista y presentó cargos por atentado contra él, aunque finalmente la demanda fue retirada.

1. 2. El 11-S como acontecimiento. Del *potlatch* terrorista y la especificidad del atentado

La posición del filósofo Jean Baudrillard con respecto a lo sucedido la mañana del 11 de septiembre de 2001 consistió en exaltar el carácter *real*, simbólico y sacrificial del atentado, definiéndolo como “acontecimiento absoluto e inapelable.”⁴⁷ Para él, los ataques acometidos en Nueva York devolvían la realidad al mundo. Se trataba de la reaparición del acontecimiento tras el fin anunciado de la historia,⁴⁸ del primer “acontecimiento simbólico de envergadura mundial (...) que concentra en sí todos los acontecimientos que nunca tuvieron lugar.”⁴⁹ Era el resurgimiento de lo *real* en un mundo pretendidamente *virtual*,⁵⁰ cuando ya nadie lo creía posible, pero todo el mundo lo esperaba. Para Jean Baudrillard lo que constituía *el acontecimiento* era su carácter inimaginable e inexplicable, su rebasamiento de toda causalidad. Se trataba de la realización de un acontecimiento único *per se*, de una interpelación en crudo, que debía ser recibida en tanto que despojada de toda carga o lectura adicional. El intento de explicación negaba el acontecimiento, así como el acontecimiento invalidaba cualquier tipo de explicación. Su irrupción en el plano de la realidad era tal que precedía a cualquier tipo de modelo interpretativo. El 11-S formaba parte de un orden de cosas tan excepcional que para Baudrillard se situaba “más allá tanto de la estética como de la moral;”⁵¹ más allá de toda ideología política, explicación lógica o posibilidad de representación. Por esta razón, la “recuperación estética” del atentado producida a manos de Stockhausen, al haberse referido al acontecimiento como obra de arte, resultaba odiosa a ojos de Baudrillard. El 11-S era asombroso, singular, incluso podía decirse que se trataba de una “performance absoluta,”⁵² pero ¿por qué un acontecimiento de tal magnitud debía ser confundido con una obra de arte? Si tras Auschwitz no tenía sentido volver a escribir poesía,⁵³ para Baudrillard tras el 11-S era “demasiado tarde para el arte,” era “demasiado tarde para la representación.”⁵⁴

Baudrillard pone el énfasis del acontecimiento absoluto en el acto sacrificial y en el intercambio simbólico que suponía el acto suicida. Con claras alusiones a la teoría clásica de los intercambios sociales expuesta por Marcel Mauss⁵⁵ -basada no en la acumulación económica sino en un sistema apoyado sobre la máxima del regalo- Baudrillard abordó el problema del terrorismo contemporáneo en términos de intercambio simbólico. Asumiendo el sentido de la idea de *potlatch*,⁵⁶ noción de escasa relevancia dentro del estudio de Maus, Baudrillard trata el atentado

⁴⁷ BAUDRILLARD, JEAN. Op. cit., p. 18.

⁴⁸ Ibid., p. 24.

⁴⁹ Ibid., p. 9.

⁵⁰ Ibid., p. 24.

⁵¹ Ibid., p. 37.

⁵² Ibid., p. 37.

⁵³ Theodor Adorno había escrito en 1951 que escribir poesía después de Auschwitz era un acto de barbarie. Esta célebre frase fue reformulada en diferentes ocasiones por el propio Adorno y reproducida en textos de toda índole en diferentes versiones, desde “no se puede escribir poesía después de Auschwitz” hasta “después de Auschwitz la poesía ha muerto.” Véase: ADORNO, THEODOR W. *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona, Ariel, 1962, p. 29.

⁵⁴ BAUDRILLARD, JEAN. Op. cit., p. 38.

⁵⁵ MAUSS, MARCEL. “Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés *archaïques*,” *L'Année Sociologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1925.

⁵⁶ *Potlatch* es una palabra *chinook* que hace referencia a una ceremonia de intercambio practicada por ciertos pueblos aborígenes de la costa noroeste del Pacífico en Norteamérica. Aunque Baudrillard no

suicida como un regalo irrefutable que no puede ser correspondido. En las sociedades arcaicas donde operaba la lógica del *potlatch* se establecía un sistema de obligaciones en torno al regalo, dentro del cual se esperaba que aquello que había sido donado fuese recibido con aceptación, para posteriormente ser devuelto con otro regalo de mayor valor. De esta forma, el principio operativo del *potlatch*, que implicaba la obligación de que el regalo fuese compensado por quien lo recibía, concedía un cierto poder al donante, el cual ostentaba una posición de superioridad con respecto al receptor, derivada de su predisposición para imponer un gasto de recursos que obligaba a su retribución. Así, el deber de dar continua respuesta al regalo fijaba un proceso ascendente de intercambio de ofrendas, apoyado en la voluntad de destrucción y sacrificio de bienes cada vez más valiosos. Por esta razón, el énfasis establecido en la obligación sacrificial ha conducido frecuentemente a la interpretación teórica del *potlatch* a través de su caracterización como regalo de rivalidad, como una forma de guerra encubierta o ritual del enemigo que, sublimado hasta el extremo, tiende a implicar un don último de muerte que ponga fin a la compensación ascendente del gasto. Esta misma dinámica es tomada por Baudrillard, quien equipara la relación entre el terror sistémico y el terrorismo, o también entre el terrorismo y el contraterrorismo, con la del regalo y el *contra-regalo* en términos de intercambio.

Dado que Baudrillard concibe el mundo como un sistema total, es decir, como un sistema autónomo que no encuentra equivalencia exterior más allá de sí mismo,⁵⁷ entiende que el terrorismo será producido como resultado del propio sistema y su genuina tendencia autodestructiva. Para Baudrillard, el sistema se define por ser autorreferencial y, por lo tanto, por la imposibilidad de ser reemplazado por otro, anulando completamente la posibilidad de cualquier intercambio. Sin embargo, la irrupción del acontecimiento terrorista parece restaurar la posibilidad del intercambio al igualar, en un solo acto, los niveles de terror que son inherentes al propio sistema. El cortocircuito que el terrorismo provoca en este sistema virtualizado se presenta entonces como un acto de reaparición de la realidad que restaura brevemente la posibilidad del intercambio simbólico, cuando toda posibilidad de intercambio se antojaba imposible. La paradoja se produce cuando el don terrorista capaz de igualar el terror sistémico es caracterizado como atentado suicida. A pesar de que el atentado suicida supone un intercambio simbólico con respecto al terror sistémico que lo precede y provoca, el don de muerte invita al sistema a responder también con su propia muerte, es decir, con su autodestrucción. El terrorista devuelve al sistema total el regalo del terror en forma de reto sacrificial, cuyo propósito, más allá de toda ideología o religión -que son motivos superfluos para el filósofo-, llama a la radicalización y a la ruina autolesiva del mundo. En otras palabras, el atentado suicida introduce una repuesta contra la violencia del sistema que éste ya no puede contravenir, sino es con la propia muerte y la aniquilación del sistema mismo:

“El sistema mismo es quien ha creado las condiciones objetivas de esta brutal retorsión. Barajando a su favor todas las cartas, fuerza al Otro a cambiar las reglas del juego. Y las nuevas reglas son feroces porque la apuesta es feroz. A un sistema cuyo exceso mismo de poder le plantea un desafío irresoluble, los terroristas responden con un acto definitivo cuyo intercambio

alude directamente a los estudios de Marcel Mauss para referir la dinámica del intercambio, ha sido a menudo señalado que su lectura del terrorismo se apoya en el funcionamiento de este ritual.

⁵⁷ Véase: BAUDRILLARD, JEAN. *El intercambio imposible*. Madrid, Cátedra, 2000, p. 11.

es también imposible.”⁵⁸

El terrorista islamista, de un sólo golpe, pone en jaque al sistema y consigue ascender al paraíso. La pulsión destructiva, extremada hasta el punto de un suicidio brutal, se conduce simultáneamente hacia el desenmascaramiento del poder vulnerable, así como a la liberación del sujeto, que, parafraseando a Stockhausen, es *enviado a la eternidad*. Sin embargo, para que estos dos objetivos puedan ser cumplidos, según la dinámica del *potlatch*, es imprescindible que el don de muerte se realice como acto público. El gasto que implica el *potlatch* no puede ser improductivo, sino que siempre debe darse en alusión al otro, de forma que resulte en una adquisición intrínseca del poder que le es robado cuando se le obliga a contraer la deuda [véanse [Panel 6](#) y [Panel 7](#)]. Como puntualiza Bataille, si se “destruye el objeto en soledad, en silencio, de ello no resultaría ninguna clase de poder,” pero cuando alguien “destruye el objeto ante otros, o si lo dona, el que dona ha adoptado, efectivamente, a los ojos del otro, el poder de dar o de destruir.”⁵⁹ El gasto debe ser realizado públicamente para que cumpla su función de regalo de rivalidad. Así como todo ejercicio de poder requiere de su aceptación por parte del dominado - el rey sólo es rey porque los individuos lo tratan como tal-⁶⁰ también el acto del intercambio implica una interpelación al otro que, en el caso del *potlatch*, presencie la donación que está obligado a aceptar y devolver, en un proceso dialéctico entendido como un traspaso no sólo de bienes, sino también de fuerzas. De ahí que podamos definir la dinámica del *potlatch* por medio de su inscripción en un contexto comunicativo como una forma de interlocución, como una llamada que apela al otro a la espera de su respuesta o como una disputa que siempre implica una pugna por el poder.

Con el atentado suicida ocurre exactamente lo mismo, sólo puede producir su efecto en tanto que es realizado como acto público. El suicida, que como pecador no tiene derecho alguno a la salvación según la doctrina islámica, por lo tanto, sólo puede convertirse en mártir gracias al rito sacrificial. Sólo a través de la inmolación pública, el hecho de causar la propia muerte es transformado en martirio, en acto de fe que le concede al mártir el favor de su dios, y como acto de resistencia que, como donante, le otorga un poder sobre su rival. Es más, del mismo modo, sólo en cuanto a su carácter público puede distinguirse el atentado terrorista del asesinato común. La puesta en escena del terror es tan importante como el acto de terror en sí mismo, de hecho, podría decirse que constituye su esencia más distintiva. A diferencia de otras manifestaciones de violencia que son disimuladas y cuyo desarrollo es puesto en marcha siempre desde las sombras, el terrorismo es un tipo de violencia diseñada para ser vista, para ser exhibida y multiplicada. Sólo a través de su exposición pública, de su predisposición a la visibilidad, cobra sentido el acto terrorista, en tanto que necesita de la atención prestada por una audiencia a la que transmitir su mensaje y de la que se espera que respalde su posicionamiento.

El terrorismo es, ante todo, una forma de violencia política cuya función es simbólica, dado que busca compartir significados con una intención comunicativa.⁶¹ El atentado es “un acto violento

⁵⁸ BAUDRILLARD, JEAN. *Power Inferno*. Op. cit., p. 12-13.

⁵⁹ BATAILLE, GEORGE. “El don de rivalidad (El potlatch)” *La parte maldita*. Barcelona, Icaria, 1987, p. 105.

⁶⁰ ZIZEK, SLAVOJ. *En defensa de las causas perdidas*. Madrid, Ediciones Akal, 2011, p. 140. Escibe Zizek: “Los individuos piensan que tratan a una persona como a un rey porque lo es, mientras que, en realidad, sólo lo es porque lo tratan como tal.”

⁶¹ GARCÍA GUIRRIONERO, MARIO. *El papel del terror en sociedad*. Madrid, Maia ediciones, 2013, p. 40-41.

específicamente concebido para atraer la atención y después, a través de la publicidad que genera, comunicar un mensaje.”⁶² Sus objetivos, antes que la destrucción o la muerte, mucho antes que la extensión del terror, la coacción o el derrocamiento de un gobierno o sistema político, pasan por servir como acto de señalamiento que permita poner en cuestión la idea dominante de verdad gracias a la imposición de un contrarrelato introducido simbólicamente. Es, por lo tanto, una práctica de lucha armada destinada a interferir en la noción de realidad en la misma medida en que busca redefinir la relación de fuerzas con su oponente; ambos objetivos vehiculados a través de una misma escenificación de violencia pública. Así, la estrategia terrorista se diseña como recurso de enfatización de la enemistad por medio de una voluntad narrativa que pretende, a través del atentado, la transformación de los símbolos y la producción de nuevos significados compartidos. Por ello, el terrorismo no debe personificarse en la figura del oponente, dado que “no es una ideología, sino, antes que nada, una utilización de la violencia política,” que puede ser “utilizada por elementos radicales de prácticamente todos los ámbitos del espectro político.”⁶³

En este sentido, el atentado aislado nunca es el comienzo de una ofensiva; éste no es gratuito ni aleatorio, sino que, para quien lo perpetúa, es interpretado como contraataque. El terrorismo es siempre abordado por sus hacedores como respuesta, como *contra-regalo* o réplica a una situación que es concebida como anterior ofensa, buscando situar el foco de atención sobre el agravio sufrido previamente. El terrorismo funciona siempre como reivindicación de la culpa del adversario, como una forma de volver visible aquello que había permanecido disimulado. Es la discrepancia ignorada hecha pública a través del ejercicio de la violencia. En última instancia, se trata, pues, de una estrategia de visibilización para compartir una percepción específica de la realidad donde es el otro quien ha sido señalado como criminal. Como lo expresó Peter Sloterdijk, nunca existe una génesis absoluta, ni un originario “así sea” del terror: “Cualquier golpe terrorista se comprende como contraofensiva dentro de una serie de acciones, y cada una de ellas se describe como una acción iniciada por el adversario. De ahí que el propio terrorismo pueda ser concebido de modo antiterrorista”⁶⁴ y que, finalmente, los oponentes acaben irremediamente pareciéndose en el empleo de tácticas imitativas que no sólo los indiferencian entre ellos, sino que también confunden sus valores o ideario. A este respecto, el terrorismo como concepto político también será formulado narrativamente por medio de un poder que posee la facultad de instituir significados en atención a su propia noción de realidad; es decir, la potestad para determinar qué manifestaciones de violencia son susceptibles de ser tipificadas como terrorismo y cuáles otras serán presentadas como legítimas o antiterroristas.

Por todo esto, llama la atención que Baudrillard no resalte el potencial comunicativo del 11-S y sostenga que no debe buscársele explicación, cuando era precisamente el intercambio simbólico provocado por el atentado suicida en forma de *potlatch* lo que para él producía el acontecimiento. Según la “hipótesis soberana”⁶⁵ desarrollada por Baudrillard, los actos de terrorismo nunca tienen sentido debido a que no miden las consecuencias políticas o históricas

⁶² HOFFMAN, BRUCE. *Inside terrorism*. Nueva York. Columbia University Press, 2006, p. 173-174. Traducción propia de: “Terrorism, therefore, may be seen as a violent act that is conceived specifically to attract attention and then, through the publicity it generates, to communicate a message.”

⁶³ LAQUEUR, WALTER. *Una historia del terrorismo*. Barcelona, Paidós, 2003, p. 9.

⁶⁴ SLOTERDIJK, PETER. *Temblores de aire. En las fuentes del terror*. Valencia, Pre-Textos, 2003, p. 57-58.

⁶⁵ BAUDRILLARD, JEAN. “Hipótesis sobre el terrorismo.” *Power Inferno*. Op. cit., p. 49 y ss.

reales derivadas de su ejecución; y es precisamente por este motivo que, para Baudrillard, el terrorismo es capaz de producir el acontecimiento en un mundo eminentemente virtualizado y tan orientado a la eficacia y a la racionalización. No obstante, habiendo sido confirmado el hecho de que tradicionalmente el terrorismo no ha funcionado como una estrategia política demasiado efectiva, no por ello debería negarse la pertinencia de analizar sus razones. El papel desempeñado por el *potlatch* terrorista no estriba solamente en proveer el acto público que convierta un gasto improductivo en regalo de rivalidad, sino que, en un primer momento, permite hacer pública dicha rivalidad, una circunstancia que debería poder justificarse racionalmente. En consonancia con la hipótesis de Baudrillard, podría sostenerse que es el propio *potlatch*, el don de rivalidad en sí y por sí mismo, el mensaje esencial del acto terrorista *per se*; es decir, tanto la forma como el contenido del acto comunicativo. Lo que se comunicaría cuando se interpela al otro sería la afirmación de la enemistad, la voluntad de iniciar una contienda ascendente y autodestructiva como planteamiento autorreferencial inherente a la idea de *potlatch*. Un acto que en el caso del 11-S, como “acontecimiento absoluto,” sólo podría ser devuelto con la autodestrucción del sistema de terror precedente, anulando así no sólo la posibilidad de intercambio, sino también de toda comunicación. Pero ¿era el hecho sacrificial en forma de *potlatch* aquello que constituía la especificidad de los atentados del 11 de septiembre? ¿era el acto terrorista como don de muerte aquello que provocaba un acontecimiento que parecía tender hacia lo absoluto? ¿Qué se comunicaba a la sociedad global con el 11-S?

Desde luego, los atentados del 11 de septiembre en Nueva York podían ser comprendidos como un acto sacrificial y simbólico, pero las características concretas que lo conformaron introducen una serie de elementos que no sólo permanecen en el propio acontecimiento, sino que lo rebasan y lo sitúan en el contexto de la historia. O ¿es que acaso todos los actos de terrorismo suicida ocurridos hasta el momento y en todas partes del mundo deberían ser considerados como acontecimientos puros por sí mismos? Si eliminamos el resto de las circunstancias que hicieron del 11-S un caso excepcional -pero, no obstante, explicable- no nos quedaría más remedio que reconocerlos en este sentido. Sin embargo, si nos resulta forzado equiparar la relevancia de cada atentado terrorista sucedido desde el inicio de los tiempos hasta la actualidad y en todos los rincones del mundo con los hechos del 11-S es porque, quizás, no sea el acto sacrificial por sí mismo, y tomado aisladamente, lo que constituya la especificidad de un acontecimiento capaz de igualar los niveles de terror sistémicos.

Los atentados suicidas ya se habían convertido en una práctica representativa del terrorismo islamista con anterioridad al 11-S -especialmente a partir de la resonancia internacional del conflicto palestino-israelí-, a pesar de que tradicionalmente hubiesen sido los Tigres Tамиles de Sri Lanka, quienes más habían recurrido a este tipo de ofensiva. Es más, en opinión de Walter Laqueur, “si revisamos la historia del terrorismo hasta los años sesenta, veremos que, en la mayoría de los casos, todo el terrorismo era de índole suicida.”⁶⁶ Esto no significa que toda sucesión de atentados terroristas haya reproducido o pretenda reproducir fielmente el proceso operativo del *potlatch*, dado que aquello a lo que llamamos generalmente terrorismo es ejercido por grupos que no se encuentran en disposición de entablar una guerra abierta contra un rival mucho más poderoso, cuya capacidad de gasto no podrían igualar ni mucho menos superar. No obstante, dicha afirmación sí que ilustraría la tendencia terrorista al abandono del instinto de

⁶⁶ LAQUEUR, WALTER. *La guerra sin fin. El terrorismo del siglo XXI*. Barcelona, Ediciones Destino, 2003, p. 105.

autopreservación -ligada, según Laqueur, al antiguo mito del héroe⁶⁷, que conduciría a sus militantes a empeñar su bien más valioso, es decir, su vida. Como asegura Laqueur, en términos generales este tipo de terrorismo nunca es espontáneo ni atiende a medidas desesperadas, sino que es diseñado como medio para lograr determinados objetivos políticos,⁶⁸ en un momento en que, cabría enfatizar, la asimetría de recursos tácticos entre gobernantes e insurgentes requiere de un gasto en la actividad terrorista que prevé la posibilidad de la propia muerte. Esto implicaría la existencia de una antesala del ataque suicida, en la cual no sólo se define la estrategia, sino también la pretensión comunicativa del atentado concreto según unos motivos y causas expresables. Estas especificaciones referidas a la tradición terrorista dificultan la concepción del atentado suicida en forma de *potlatch* como una especificidad del 11-S. De hecho, esta lógica del don de rivalidad, basada en el conocimiento de que a cada ofensa le seguirá una respuesta mayor, es complementada con la concepción del terrorismo como acto comunicativo desde los mismos inicios de su práctica moderna. A este respecto, comenta Hans Magnus Enzensberger acerca de los inicios del grupo *Narodnaya Volya*⁶⁹ en el siglo XIX:

“el comité acabó por reconocer que la agitación y el terror, el pasquín y la bomba, no eran más que dos aspectos de una misma cosa; en cierto modo se actuaba públicamente: a cada acción terrorista precedía una proclama pública; todo atentado era al mismo tiempo un medio de propaganda de amplia difusión.”⁷⁰

Y continúa unas páginas más adelante, ya en referencia a la Organización de Combate del Partido Social-Revolucionario ruso:⁷¹

“El atentado contra los poderosos de este mundo no es para los terroristas de 1905 meramente un medio táctico para ejecutar este o aquel programa de partido: de hecho se cumple como acto de liberación. Que cargan la culpa contra sí, no lo niegan; pero esta culpa es inmediatamente expiada con el supremo sacrificio: su asesinato es al mismo tiempo un suicidio. Cada conspirador cuenta con su propia muerte. <<Dadme una bomba>> dice Dora Brillant, <<debo morir>>.”⁷²

Desde el nacimiento de los primeros grupos terroristas, la violencia armada se vinculaba a la acción comunicativa como medio de agitación de masas, pero también, en cierto modo, a un acto de redención. Por un lado, el asesinato era entendido como una forma de señalar a los culpables dándoles castigo, un medio de proclama pública mucho más explícita y contundente de lo que lo había sido el pasquín. Por otro lado, estos *soñadores de lo absoluto*⁷³ habían iniciado

⁶⁷ Ibid., p. 105 y ss.

⁶⁸ Ibid., p. 137.

⁶⁹ La organización rusa *Narodnaya Volya* -la Voluntad del Pueblo-, operativa entre 1879 y 1884, es considerada como el primer grupo terrorista moderno.

⁷⁰ ENZENSBERGER, HANS MAGNUS. *Política y delito*. Barcelona, Seix Barral, 1968, p. 257.

⁷¹ El Partido Social-Revolucionario ruso fue un partido fundado en 1901 por Víctor Chernov, disuelto en 1921. La Organización de Combate se creó como una escisión del partido el mismo año de su fundación, con el fin de desarrollar una actividad terrorista independiente, heredera de la ejercida por *Narodnaya Volya*.

⁷² ENZENSBERGER, HANS MAGNUS. Op. cit., p. 273.

⁷³ Los dos capítulos de *Política y delito* dedicados a pasajes sobre el terrorismo ruso, son titulados por Enzensberger como “Los soñadores de lo absoluto.” Al parecer, el propio Marx se había referido con este sobrenombre a los “conspiradores de la especie de Kaljajew” -Iwan Platonowitsch Kaljajew-, un poeta y miembro de la Organización de Combate del Partido Social-Revolucionario, célebre por el asesinato del Duque Sergei Alexandrovich en 1905. La referencia a la frase de Marx, puede encontrarse en

un tipo de violencia política que se entregaba a la muerte como forma de purga y expiación: primero como purga social, en tanto que seleccionaban aquellos objetivos que merecían ser sentenciados a tiranicidio; luego, como forma de expiación del pecado de haber asesinado, que requería la penitencia a través de la propia muerte. El asesinato se pagaba con la vida, como un intercambio de bienes que, más que donados, eran tomados por la fuerza. Aunque no podría afirmarse que estos primeros terroristas buscasen la comunión con la muerte, lo cierto es que contaban con ella. Conforme a ello, la muerte se disponía según un orden diferente al que opera en el terrorismo suicida actual: si con el terrorismo contemporáneo la muerte empieza en el cuerpo del perpetrador para rápidamente apoderarse de los demás de manera indiscriminada - el terrorista primero es suicida y, casi al instante, pero sólo después de su muerte, también asesino de masas-, el terrorista moderno atentaba contra un solo objetivo individual y determinado, para después corresponder a aquel crimen con su vida. Aquí el intercambio de muertes era mucho más equivalente entre terroristas y víctimas, cuando no producía un gasto mayor por parte de los primeros. Esto no sólo se explicaba en alusión a los medios tácticos disponibles, sino en cuanto a los propósitos y valores de los terroristas, en cuyo ánimo no estaba tanto el incremento de la tensión ofensiva, como el señalamiento de los tiranos que debían ser eliminados. Por el contrario, el terrorismo suicida indiscriminado, aquel que se dirige aleatoriamente contra la población civil, justificándose en una suerte de pecado original de la facción enemiga, *democratiza* la muerte junto al poder de dar muerte, dado que llama a la lucha armada de todo simpatizante contra la masa inerte, considerada, en proporciones cada vez más amplias, como cómplice.

Fue con la aparición de la *propaganda por el hecho* anarquista,⁷⁴ cuando la formulación del *potlatch* como acto comunicativo alcanzó una relevancia más explícita. La propaganda por el hecho no sólo establecía la acción directa como herramienta comunicativa, sino que además basaba su sentido en la confianza de que a cada acción le seguiría la reacción del poder afligido. El terrorismo anarquista se apoyaba de base en la convicción del elevado potencial propagandístico de sus acciones, mucho más visibles y comprensibles para el grueso de la población que el discurso escrito o panfletario. Se había evidenciado que los pasquines o demás publicaciones acababan siendo destruidas u olvidadas y que era, en cambio, a través de los hechos cómo se incidía en el transcurso de la historia; su rastro perduraba en el tiempo y sus consecuencias eran ineludibles. Además, el militante actuaba a la espera de un castigo ejemplar que precipitase un nuevo contraataque que volviese a ser represaliado. Se confiaba en que el castigo feroz del poder dolido, una vez desenmascarado como esencialmente vulnerable, precipitase una cadena de acciones que condujesen a la revolución [véase [Panel 8](#)]. De esta forma, en el esperado intercambio entre ataques y represalias -en la cadena ascendente de *dones-*, el *potlatch* anarquista era entendido como una invocación a la insurrección con el fin de

ENZENSBERGER, HANS MAGNUS. *Ibid.*, p. 293. La apelación a *lo absoluto* como forma de referenciar las acciones derivadas del terror y que une las conceptualizaciones de la idea de *lo sublime* con el terrorismo desde múltiples posiciones, sirve también aquí para enlazar el “acontecimiento absoluto,” descrito por Baudrillard como una “resurrección de la historia,” con el convencimiento expresado por los terroristas de estar haciendo historia con sus acciones.

⁷⁴ El nacimiento de la *propaganda por el hecho* o *propaganda por la acción* fue proclamado por los anarquistas italianos Errico Malatesta y Carlo Cafiero en 1876. No obstante, el concepto, había sido acuñado por el médico francés Paul Brousse, en referencia a las ideas de Carlo Pisacane, entre otros, “quien había escrito que la propaganda de la idea era una quimera y que las ideas eran el resultado de los hechos.” En LAQUEUR, WALTER. *Una historia del terrorismo*. Op. cit., p. 89.

“destruir lo más rápida y seguramente posible esta ignominia que representa el orden universal.”⁷⁵ La *propaganda* era el propio *hecho*, en su simbolismo y facticidad; el mensaje era la exposición pública de los culpables y la llamada a la acción masiva y multiplicada.

De esta forma, si el terrorismo clásico se formulaba como una tentativa de reconstrucción del relato, estaba fundamentalmente destinado a provocar una identificación por parte del público con sus causas como medio para promover un apoyo estratégico. De ahí que la acertada expresión anarquista de la *propaganda por el hecho* se presente como una descripción del hacer terrorista de alcance casi universal, dado que el atentado funcionaba, en sí mismo, como estrategia de publicitación y reclutamiento. La razón de ser del terrorismo clásico era la presentación de una causa que aún estaba por hacerse valer; una causa que, tras haber sentado el precedente del atentado y gracias a su presencia en los medios de comunicación, consiguiese adquirir un poder de convocatoria suficiente para convertir a la facción terrorista en una verdadera fuerza de oposición. Cuando Laqueur afirmaba, en alusión a la lucha armada rusa, que “los terroristas no eran más que la vanguardia militar del movimiento revolucionario”⁷⁶ y que, aunque “el futuro pertenecía a los movimientos de masas, (...) el terrorismo era el encargado de mostrar el camino a las masas,”⁷⁷ no estaba sino reconociendo el carácter mesiánico asumido por los movimientos terroristas originales, decididos a encabezar la acción revolucionaria mediante la presentación de su factibilidad. Estos primeros terroristas actuaban como redentores políticos motivados por convicciones trascendentes que excedían el valor de la vida individual y por la intención de apelar a una audiencia susceptible de estar en disposición de reproducir sus hazañas. Se tratase a la población como masa a la cual educar, a *través de y para* la insurgencia, o como multitud heterogénea y diseminada, la actitud divulgativa del terrorismo siempre se había apoyado en una suerte de mesianismo armado dirigido a la iluminación de las conciencias con el fin de extender la militancia.

En conformidad con esto, se ha señalado en multitud de ocasiones que el terrorismo no sería nada sin el favor que le otorgan los medios de comunicación. De ahí que el surgimiento y la proliferación de los movimientos terroristas haya estado tradicionalmente ligada a la generalización de los medios de masas, siendo la evolución de las tecnologías y dispositivos de la comunicación la que determinó su desarrollo y mutaciones. Si bien “los terroristas pueden escribir el guion y representar el drama, <<el teatro del terror>> solamente se hace posible cuando los medios proveen un escenario y acceso a una audiencia global.”⁷⁸ En última instancia es decisión de los medios permitir la entrada del terrorismo en el espacio público de la comunicación, son ellos quienes actúan de altavoces de sus acciones y quienes les otorgan notoriedad y relevancia. Aún en la actualidad, a pesar del cambio de paradigma que supuso la normalización de internet y de las posibilidades brindadas por los medios de “autocomunicación

⁷⁵ BAKUNIN, MIJÁL; NECHAYEV, SERGUÉI. *El catecismo revolucionario. El libro maldito de la anarquía*. Madrid, La Felguera, 2014, p. 107.

⁷⁶ LAQUEUR, WALTER. *Una historia del terrorismo*. Op. cit., p. 69.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁸ WEIMANN, GABRIEL. “The theatre of terror: the effects of press coverage,” *Journal of Communication*, Vol. 33, No. 1, 1983, p. 38. Traducción propia de: “While the terrorists may write the script and perform the drama, the <<theater of terror>> becomes possible only when the media provide the stage and access to a worldwide audience.”

de masas,⁷⁹ las grandes corporaciones siguen manteniendo un profundo dominio de la esfera informativa global y la televisión, a pesar de su anunciada obsolescencia, continúa ejerciendo una fuerte influencia en la conformación de la opinión pública y la construcción del acontecimiento. Así, las pretensiones comunicativas de los terroristas condicionan ahora como lo hacían antes el diseño de acciones cada vez más imprevisibles y espectaculares, capaces de irrumpir en la agenda mediática reclamando protagonismo. La aparición del terrorismo indiscriminado puede ser explicado precisamente en este sentido, como un cambio en la estrategia terrorista de coacción gubernamental, basado en una generalización de la condición de víctima potencial que contribuya a la propagación del terror y a la consecución de mayor presencia mediática.

A este respecto, el jaque mate orquestado por los organizadores del 11-S contra el estatuto mediático internacional estribó en haber asumido su propia narrativa sin permiso de sus tradicionales promotores. Este atentado no sólo había sido diseñado para ser visto y comunicado, sino, además, para ser emitido en directo, inaugurando un nuevo estilo terrorista que ahora se expresaba sin mediación del criterio editorial de la industria de la información:

“La exhibición de lo atroz es, para los contemporáneos, algo *común* y, sin embargo, el atentado, como sucediera el 11 de septiembre, produce un *colapso conceptual*, esto es, la incapacidad de *explicar qué ha pasado*. Lo importante, es lamentable decirlo, no es la cantidad de muertos, sino el hecho de que la catástrofe se da *en directo*. Frente a las bombas atómicas arrojadas sobre Japón, comprensibles como una forma de megaterrorismo (...) los aviones imponen, a partir del impacto sobre la arquitectura descomunal, un *tiempo real de las imágenes*.”⁸⁰

La novedad que el 11-S introducía radicaba en que los terroristas habían conseguido adueñarse del espacio público de la comunicación, gracias a la ejecución de un atentado con capacidad para irrumpir en la pantalla global, sorteando todos sus filtros, y a tiempo para erigirse como cabecera de telediario. El 11-S había arrebatado el control del tiempo informativo a los mismos *mass media* que, sin saberlo, se habían sometido a la fuerza de liderazgo terrorista, renunciando a su monopolio sobre la narración del acontecimiento. De ahí que el impacto en la Torre Norte, aquel que sólo presenciaron sus testigos inmediatos, pareciese haber sido concebido como señuelo, como reclamo para que los medios de comunicación internacionales concentrasen su atención en el cuerpo humeante del World Trade Center, obligando al mundo entero a contemplar, de esta forma, en vivo, cómo otro avión colisionaba con la segunda torre que hasta el momento había permanecido ilesa. Era la imagen de este segundo impacto, emitida a tiempo real, la que firmaba y confirmaba el atentado terrorista, la que conseguía extender mundialmente y de improviso el mensaje del terror, gracias a la omnipresencia de unos medios de comunicación que aún no entendían qué era lo que estaban retransmitiendo. Fue la contribución propagandística inconsciente de los propios medios occidentales la que convirtió a

⁷⁹ Término acuñado por Manuel Castells para referir al fenómeno con la generalización de las redes domésticas de internet que permite “el desarrollo de redes horizontales de comunicación interactiva que conectan lo local y lo global.” Véase: CASTELLS, MANUEL. *Comunicación y poder*. Madrid, Alianza Editorial, 2009, p. 101.

⁸⁰ CASTRO FLÓREZ, FERNANDO. *Arte y política en la época de la estafa global*. Valencia, Sendemà, 2014, p. 85.

todos los espectadores, simultáneamente, en víctimas y cómplices del terrorismo que acababa de inaugurarse.

Cabe esperar que tanto la selección de los objetivos como la de las armas hubiese estado determinada por las mismas pretensiones comunicativas que en general movilizan toda acción terrorista, pero con la que en este caso se ambicionaba, además, convertir el atentado en un espectáculo de alcance global. El World Trade Center ya había sufrido un atentado en 1993, con el cual se esperaba provocar el derrumbamiento de las torres por medio de la detonación de una gran carga explosiva oculta en camiones estacionados en los sótanos. Un atentado operativamente similar al que desde la ficción había llevado a cabo el Proyecto Mayhem en *Fight Club* -David Fincher, 1999-,⁸¹ pero que fracasó en su cometido: el atentado no consiguió afectar estructuralmente a las torres y, aunque provocó alrededor de un millar de víctimas, sólo seis fueron mortales. Pero si el atentado de 2001 había adquirido una mayor resonancia que el de 1993, no era sólo debido al escaso número de víctimas saldadas por aquel intento fallido. Sabemos que masacres de inocentes iguales o superiores a la del 11-S han sido producidas en otras zonas del mundo sin que los medios de comunicación occidentales les prestasen ni una pequeña parte de su atención. También es sabido que los muertos no cuentan igual en todos los lugares y que el impacto provocado por ciertos acontecimientos – que, como el del 11-S, no se concentró en la esfera de lo meramente mediático, sino que influyó profundamente en el curso de las relaciones políticas internacionales, así como en el pacto social establecido entre gobernantes y ciudadanos- puede verse acrecentado en función de los significados y asociaciones que éste sea capaz de establecer.

Aunque las operaciones aéreas habían ocupado un lugar de destacada relevancia en el campo de la ofensiva militar, y el secuestro o aprovechamiento del potencial ofensivo de las infraestructuras estatales con fines terroristas había resultado habitual a lo largo de la historia, nunca se había llegado a pervertir por completo el sentido original de las herramientas empleadas. Los aviones, trenes o coches bomba seguían funcionando como medios de transporte, entendidos más como contenedores móviles del arma que como armas en sí mismos [véase [Panel 9](#)]. En este sentido, los artífices del 11-S extremaron la tarea de adaptación y deconstrucción de los recursos sistémicos en su resignificación terrorista, consiguiendo modificar el simbolismo del tráfico aéreo para siempre. Habiéndose independizado de la lógica operativa tanto de la aviación militar como del coche bomba, y sin más arreglo que su previo secuestro, los aviones del 11-S habían sido transformados en arma con la sola desviación de su trayectoria. Fueron las propias características de los aviones, en una acción de piratería aérea entendida como acto público, las que permitieron a los hombres de Mohamed Atta ejecutar un *ready-made* terrorista que transformaba el vehículo convencional en un arma por sí misma gracias a un simple gesto de manipulación contextual:

“Estos practicantes del Apocalipsis llevan a un grado de eficacia sin igual el método surrealista y situacionista del secuestro. Nuestros kamikazes transforman el avión de línea en una bomba subatómica con la misma desenvoltura con la que Duchamp convierte el urinario en obra estética mediante su simple exposición en una galería de arte. Y, si en ambos casos la acción nos deja estupefactos, el gesto transgresor que subyace es aún más estupefaciente. Perfectamente repetible corta los puntos de referencia y subvierte los valores. Lo alto pasa a ser bajo. Lo

⁸¹ FINCHER, DAVID (dir.) *Fight Club*. Estados Unidos, Fox 2000 Pictures (prod.), 1999, 139 min.

sublime y lo abyecto se confunden. El medio de transporte se convierte en transporte de muerte. Paz y guerra se mezclan. El tiempo se desquicia.”⁸²

Los terroristas del 11-S habían conseguido arrancar el objeto cotidiano de su habitual campo referencial para trasladarlo al universo de la contienda transmutado en instrumento de terror. A partir de aquel día, los aviones se convirtieron en símbolo general de la táctica terrorista contemporánea y, concretamente, de los sucesos del 11-S; una situación que se nos recuerda cada vez que tenemos que atravesar el control de seguridad de un aeropuerto, permitir el radiografiado de nuestras maletas o someternos a un registro aleatorio por un guardia de seguridad. Estos procedimientos, consecuencia directa del éxito del atentado, muestran hasta qué punto la nueva asociación simbólica había logrado imponerse, normalizando la concepción del transporte aéreo como potencial fuente de amenaza terrorista.

De la misma forma, el efectivo derrumbamiento de las Torres Gemelas, cuyo insoslayable éxito separaba este atentado de cualquier otro intento que lo hubiese precedido, modificó las asociaciones semiológicas que hasta el momento habían caracterizado a este par de rascacielos. A diferencia de la relevancia adquirida por la Estatua de la Libertad o por el Empire State Building como símbolos de la ciudad de Nueva York, hasta 2001 las Torres Gemelas habían sido objeto de una relativa indiferencia en términos de iconicidad. No fue hasta su efectiva destrucción, cuando el espacio vacío de las torres se erigió como un “contra-icón que se ha vuelto, en su forma, mucho más poderoso como ídolo que el ídolo profano que reemplaza.”⁸³ Sólo de forma retrospectiva, las torres llegaron a convertirse en un símbolo que, por encima de cualquier otro, representa la ciudad de Nueva York y los Estados Unidos contemporáneos; un símbolo que vincularía íntimamente este país al terrorismo internacional, así como al contraterrorismo que lo multiplicaba. La *zona cero* “es, a partir de ahí, el lugar <<vacío>> de las torres, pero a pesar de ello es un lugar <<lleno>> de significados;”⁸⁴ un monumento singular erigido a través de su propia ausencia, que parece llamado a conmemorar su derrota [véanse [Panel 10](#) y [Panel 11](#)]. El espacio antes ocupado por las Torres Gemelas se convertiría en la imagen internacional más representativa de la fragilidad inherente a todo sistema de poder. Era la corroboración de la máxima expresada previamente por Baudrillard de que “precisamente desde el interior, por su propio exceso, los sistemas queman sus propios postulados y se desploman sobre sus cimientos;”⁸⁵ una imagen que, a la luz del 11-S, resulta evocada en su más absoluta literalidad.

Para Baudrillard era la excesiva acumulación de poder de un sistema aquello que determinaba su tendencia a la autodestrucción. Y, de hecho, respecto al 11-S, se ha observado cómo habían sido precisamente los recursos insignia del poder occidental aquellos que habían permitido la ejecución del atentado. El propio sistema había generado las condiciones para el surgimiento de un mal que ahora amenazaba con devorarlo desde dentro; un mal que, sirviéndose de las mismas oportunidades brindadas por la democracia, detentaba ahora el poder de pervertir su funcionamiento y conducir toda su maquinaria hacia el colapso. Las similitudes que presenta un sistema que contiene en sus adentros el germen de su propia derrota con la actitud de un cuerpo afectado por una enfermedad autoinmune, llevó a Jacques Derrida a apropiarse de este término médico para describir el 11-S como síntoma de un proceso de autoinmunidad. Aquí, los propios

⁸² GLUCKSMANN, ANDRE. *Dostoievski en Manhattan*. Madrid, Taurus, 2002, p. 32.

⁸³ MITCHELL, WILLIAM JHON THOMAS. “Clonando el terror. La guerra de las imágenes; del 11 de septiembre a Abu Ghraib.” *Arte y Terrorismo/ Art and Terrorism*. Madrid, Brumaria, nº 12, 2008, p. 90.

⁸⁴ HORVAT, SRECKO. Op. cit., p. 208.

⁸⁵ BAUDRILLARD, JEAN. *El intercambio imposible*. Op. cit., p. 14.

componentes y estructuras sistémicas, como células operativas de la masa de un ser vivo infectado, son corrompidas suicidamente y abocadas a combatir contra sus propias protecciones, a inmunizarse contra su propia inmunidad.⁸⁶ Los Estados Unidos no sólo habían provisto de formación y cobijo a sus perpetradores, no sólo les habían proporcionado las armas, sino que, además, les habían brindado la oportunidad de expandir su mensaje globalmente gracias a la difusión sin tregua de las imágenes del atentado:

“Más que en la destrucción de las Torres Gemelas o el ataque al Pentágono, más que en el asesinato de miles de personas, el verdadero <<terror>> consistió -y comenzó efectivamente- en exponer, en explotar, en haber expuesto y explotado su imagen por parte del propio objetivo del terror.”⁸⁷

El 11-S desbarataba el mito de invulnerabilidad de los Estados Unidos, haciendo caer la sombra de la amenaza sobre todo Occidente. El ataque contra el corazón del sistema, representado en todo su simbolismo, suponía un ataque retórico contra el orden mundial, del cual la superpotencia se presentaba como garante. Se habían abierto las puertas a la incertidumbre. Junto al desplome de las Torres Gemelas había caído la noción de seguridad. El discurso predominante y acreditado en el espacio público mundial -la hegemonía de este discurso-, también había sido puesto en duda. El éxito innegable, de aquel ataque confirmaba que ni la preponderancia económica ni la potencia militar eran ya garantía de supervivencia contra el implícito deseo de destrucción. Con el 11-S se evidenciaba cómo los propios recursos del sistema podían ser utilizados en su contra de una manera feroz; cómo la libertad de movimiento o la independencia de los medios de comunicación podían ser empleados como un arma de doble filo. Los terroristas habían demostrado que las mismas tecnologías que definían el modo de vida occidental podían ser corrompidas para atacar el sistema desde dentro, haciendo saltar por los aires la concepción que hasta entonces se tenía del mundo. Por ello, más que como una reaparición de lo real, el 11-S había sido formulado contra la idea de realidad. Era un ataque cuyo propósito estaba dirigido a “hacer explotar la comprensión, un arma de sabotaje con efectos devastadores porque, como un virus de e-mail, recibir la comunicación tenía la consecuencia de destruir el código.”⁸⁸

El 11-S había sido un atentado que se comunicaba a sí mismo, ya no sólo porque los terroristas hubiesen conseguido irrumpir en la escena mediática por derecho propio, sino porque, además, esta actuación de violencia representada en directo ante la audiencia global conformaba por sí misma el mensaje del atentado. Su forma de comunicación constituía el contenido del acto comunicativo; la imagen de la destrucción funcionaba al mismo tiempo como registro y mensaje de la acción, como forma propagandística del terror y como núcleo del atentado en sí misma [véase [Panel 12](#)]. Así, el énfasis del *potlatch* se localizaba en la voluntad de señalamiento y visibilización, en su expresión como acto público. El don del terror se vehiculaba y situaba en la propia representación que, desprendida de toda demanda política, servía al fin de politizar su imagen. De esta forma, más que el rito sacrificial, más que la reaparición de lo *real*, aquello que equiparaba los niveles de terror precedentes era la devolución al sistema de su mismo simulacro;

⁸⁶ JACQUES DERRIDA en BORRADORI, GIOVANNA. “Autoinmunidad. Suicidios simbólicos y reales. Diálogo con Jacques Derrida.” *La filosofía en una época de terror. Diálogos con Jürgen Habermas y Jacques Derrida*. Buenos Aires, Taurus, 2004, p. 142.

⁸⁷ *Ibid.*, p 160.

⁸⁸ BUCK-MORSS, SUSAN. *Op. cit.*, p. 46.

la constatación de sus tendencias autoinmunes a través de la reafirmación del orden simbólico que ahora había sido pervertido. He aquí la especificidad del 11-S, el demoledor uso de la imagen, entendida como representación autorreferencial y enfática muestra de la predisposición sistémica para autosubvertirse:

“La puesta en escena de la violencia como un espectáculo global separa el 11 de septiembre de previos actos de terror. La dialéctica del poder, el hecho de que el poder produzca su propia vulnerabilidad, fue en sí mismo un mensaje. Esto lo distingue decisivamente de los movimientos sociales radicales que aspiran a conseguir específicas metas sociales y políticas (...) En contraste, la destrucción del 11 de septiembre fue un acto mudo. Los atacantes perecieron sin hacer demandas. No dejaron nota alguna, sólo la impresionante y mortal imagen que las cámaras de aquellos mismos que eran atacados ofrecieron.”⁸⁹

Las grabaciones del 11-S modificaron el paradigma del terror en el instante mismo en que aparecieron ante la retina de los espectadores. Su estilo narrativo lo demostraba; era una escenificación de la belleza terrible, una reproducción del sublime cinematográfico. Pero, esta vez, los directores del espectáculo habían sido los propios terroristas, convertidos no sólo en los mayores productores del acontecimiento, sino también en los guionistas activos del nuevo *thriller* psicológico que amenazaba la capacidad de entendimiento occidental. Sin embargo, Baudrillard le otorgaba a la imagen un papel ambiguo; considerando que: “al mismo tiempo que exalta el acontecimiento, lo convierte en rehén. Actúa como multiplicación al infinito y, simultáneamente, como diversión y neutralización (...) La imagen consume y consume el acontecimiento, lo absorbe y lo ofrece para el consumo.”⁹⁰ Cuestionando las observaciones de Baudrillard, cabría preguntarse qué es lo que habría quedado del acontecimiento absoluto si éste nunca hubiese llegado a ser contemplado. La tragedia, desde luego, hubiese sido la misma. Las masacres de inocentes son siempre terribles y profundamente condenables, se produzcan de manera exhibida u ocultada, pero el impacto del acontecimiento nunca habría sido equiparable, como tampoco nunca lo es con independencia del lugar donde se produzca. La propia lógica operativa del *potlatch* requiere que el sacrificio se produzca como acto público, como ritual de rivalidad que, solamente escenificado ante la presencia del otro, transforma un gasto improductivo en una adquisición de poder. En este sentido, nos inclinaríamos a contradecir a Baudrillard sosteniendo que no es la imagen quien secuestra al acontecimiento, sino que es el terrorismo quien toma a la imagen como su cautiva, quien se apropia de ella consiguiendo convertirla a su causa, haciéndola cómplice y parte indispensable de su actuación. Contra todo lo que hubiese deseado Baudrillard, con el 11-S no se hacía tarde para el arte ni tampoco para la representación, sino que, al contrario, se declaraba el triunfo mundial de la imagen y el artificio.

El 11-S recuperaba, al tiempo que la pervertía, la máxima de la coincidencia entre arte y vida, que, traducida al lenguaje terrorista, invertía su tradicional direccionalidad en un primado del orden simbólico, donde lo real ya sólo existía con el objetivo de ser representado. En contra de todo lo estimado por el pensamiento situacionista, el propósito ya no radicaba en exaltar la experiencia vital como forma más elevada de arte, sino en escenificar la muerte con el fin de representarla. Los terroristas habían identificado el imperio de lo simbólico no para contradecirlo provocando lo real, sino para asumirlo como principio de provocación de lo real. Este acontecimiento exacerbaba una hegemonía de la imagen que parecía haber sido culminada con

⁸⁹ Ibid., p. 44-45.

⁹⁰ BAUDRILLARD, JEAN. *Power Inferno*. Op. cit., p. 24.

la aparición del *reality show*, pero que ahora, tras la confluencia de la muerte masiva con su representación -tras la ejecución de la pena de muerte con el objetivo de que fuese representada y comunicada globalmente en directo- resultaba excedida con la irrupción de una imagen que había asumido en sí misma la facultad de la violencia terrorista. De este modo, la gran paradoja que aquí se enuncia es doble: por un lado, la irrupción de *lo impresentable* dentro de la esfera de la representación, y, por otro, la apropiación por parte de la facción iconoclasta del arma de la imagen como forma de lucha inmunitaria contra su imperio.

[Panel 6](#)



Figura 23. Ceremonia del *potlatch* realizada por la tribu amerindia de los *tingit*. Fotografía de Lloyd Winter y Percy Pond, Alaska, 1895.



Figura 24. Ceremonia del *potlatch* realizada por la tribu amerindia de los *kwakiutl* en 1894. Pintura de Wilhelm Kuhnert, *The Walas'axa*, 1897.



Figura 25. Ceremonia del *potlatch* realizada por la tribu amerindia de los *kwakiutl*. Fotografía de Edward Curtis, Canadá, 1914.

Para los pueblos amerindios el *potlatch* se realiza como acontecimiento público, como una ceremonia reglada o un acto performativo pautado según las costumbres específicas de cada tribu. Los diferentes elementos que constituían el *potlatch* como ritual nos hablan de una celebración que excedía el simple gasto improductivo, el mero gesto de la ofrenda o del intercambio de bienes, revelando su función de ordenación social y de unión comunitaria.

Panel 7



Figura 26. Ross Birrell, *Envoy: Stars and Stripes New York*, 2000. Fotografía de Bryan Saner.

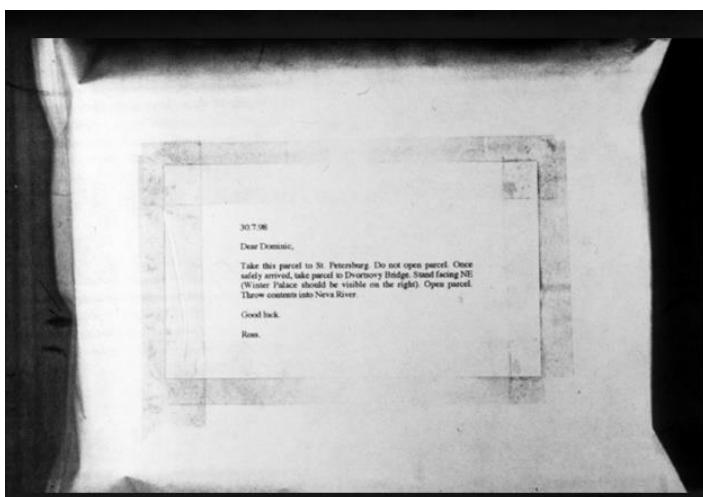


Figura 27. Ross Birell, *The Package*, 1998. Paquete con instrucciones enviado a Dominic Hislop para que éste lance su contenido desde el puente Dvortsovy de San Petersburgo. Glasgow, 30 de julio de 1998. Fotografía de Ross Birrell.

Figura 28. Ross Birrell, *The Package*, 1998. Libro *Collect writings de Marx y Engels* lanzado desde el puente Dvortsovy, en San Petersburgo, el 3 de agosto de 1998. Fotografía de Vladimir Muhin.

El artículo de Ross Birrell “The gift of terror: Suicide-bombing as potlatch”⁹¹ se ilustra con imágenes de una serie de acciones realizadas por el artista, de carácter *site specific*, en las que se ponía en cuestión la validez de los grandes relatos modernos y de la democracia misma. Estos trabajos, que combinan la experiencia individual y el pensamiento teórico, tenían el fin de explorar el papel del artista como mensajero que envía objetos a un poder indeterminado. En este contexto, el acto del envío o el lanzamiento del objeto puede ser comprendido como contra-regalo, como don que es retornado al lugar al que pertenece de manera contraofensiva.

⁹¹ BIRRELL, ROSS. “The gift of terror: Suicide-bombing as potlatch,” en COULTER-SMITH, GRAHAM; OWEN, MAURICE (ed.) *Art in the age of terrorism*. Reino Unido. Paul Holberton publishing, Londres, y Centre for Advanced Scholarship in Art and Design, Southampton Solent University, 2005, pp. 96-113.

Panel 8

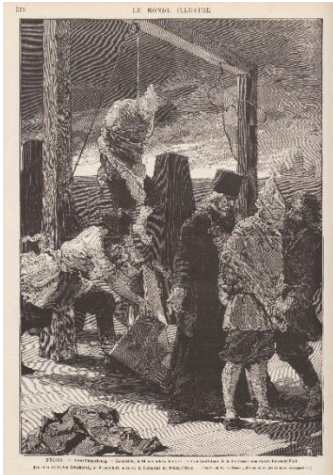


Figura 29. Ejecución de los nihilistas Kviatkovski y Presniakov de *Narodnaya Volya*, a 16 de noviembre de 1880 en San Petersburgo. Dibujo de M. de Haenen para *Le Monde Illustré*.

Figura 30. Asesinato del zar Alejandro II en 1881 en un atentado de *Narodnaya Volya*, tras varios intentos fallidos. Dibujo de Gustav Broling, 1881.

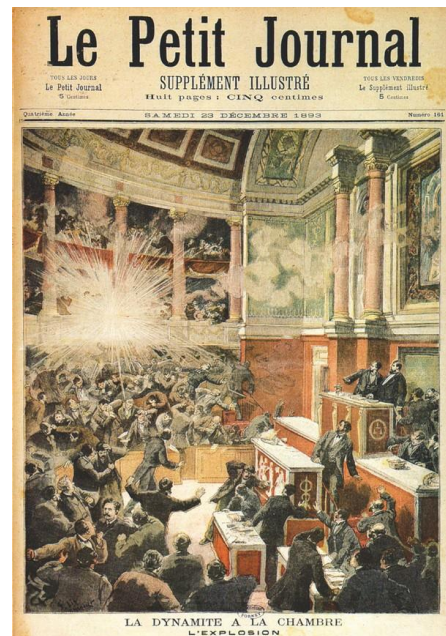
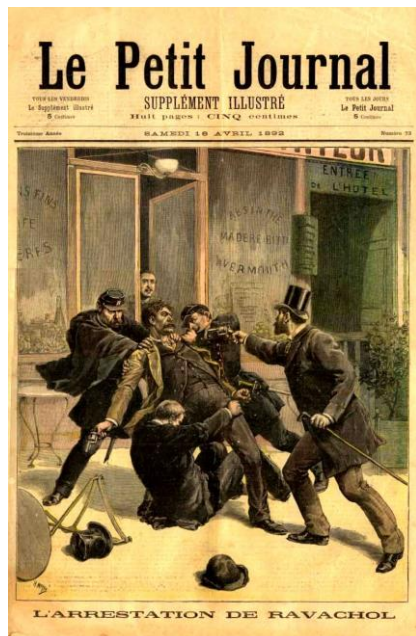


Figura 31. Ilustración sobre el arresto del famoso anarquista francés François Claudius Koënnigstein, conocido como Ravachol, a 30 de marzo de 1892. Ravachol murió en la guillotina el 11 de julio de ese mismo año. Publicado en el suplemento ilustrado de *Le Petit Journal*, 16 de abril de 1892.

Figura 32. Ilustración sobre el atentado de Auguste Vaillant en la Cámara de los Diputados francesa del 9 de diciembre de 1893 en venganza por la ejecución de Ravachol. Vaillant murió en la guillotina el 5 de febrero de 1894. Publicado en el suplemento ilustrado de *Le Petit Journal*, 23 de diciembre de 1893.

Personajes como el francés Ravachol, que en 1892 cometió una serie de robos y atentados que lo hicieron famoso, confirmaron con su historia como la represión y el enjuiciamiento al terrorismo anarquista llevaría a producir una cadena de acciones violentas por empatía militante. La condena a muerte de Ravachol propició en 1893 el atentado de la Cámara de los Diputados francesa a manos de Auguste Vaillant, quien, con la misma suerte fue guillotinado, provocando la venganza de Emile Henry con el atentado al café Terminus un año después. Asimismo, las denominadas leyes “perversas” de Francia y las antisocialistas de Alemania, ambas aprobadas contra el movimiento anarquista provocaron una serie de asesinatos selectivos en respuesta.

Panel 9



Figura 33. Fotografía tras el atentado perpetrado por E.T.A. contra el coche de Luis Carrero Blanco el 20 de diciembre de 1973. Tras la explosión el asfalto se elevó haciendo que el automóvil se elevara cinco pisos.

Figura 34. Coche de Carrero Blanco que desde 2014 se puede visitar en una instalación militar situada en el Parque y Centro de Mantenimiento de Vehículos Rueda nº 1 de Torrejón de Ardoz, Madrid.



Figura 35. Cai Guo-Qiang, *Inopportune*, 2004. Coches y tubos de luz multicanal, 487.7 × 182.9 cm.



Figura 36. El ex-oficial de las SS, Hanns Martin Schleyer, secuestrado por la R.A.F. a 5 de septiembre de 1977. Asesinado el 18 de octubre de 1977, tras la muerte en extrañas circunstancias de los miembros de la banda armada encarcelados.

Figura 37. Vuelo LH 181 de Lufthansa secuestrado a 13 de octubre de 1977 por un comando del Frente Popular para la Liberación de Palestina. Los secuestradores reclamaban la puesta en libertad de los miembros de la R.A.F., recluidos en la prisión de Stuttgart-Stammheim. Tras el rescate del avión, los terroristas encarcelados fueron hallados muertos en sus celdas, precipitando el asesinato de Hanns Martin Schleyer como represalia.

Panel 10



Figura 38. VV.AA, *Tribute in light*, World Trade Center. Instalación de 88 reflectores producida anualmente por la Municipal Art Society de Nueva York, 2002.

Figura 39. Cai Guo-Qiang, *Sky ladder*, en el puerto de la isla Huiyu, Quanzhou, Fujian, 15 de junio de 2015, 4:49 am, 2 minutos y 30 segundos aproximadamente.



Figura 40. Vitto Acconci Studio, *New World Trade Center*. 2002. Propuesta para concurso público.

Figura 41. Iván Navarro, *The Twin Towers*, 2011. Neón, madera, pintura, espejos, energía unidireccional. Vista de la exposición *Art of Terror. Art since 9/11*, Imperial War Museum, Londres, 2018.

El vacío de las Torres Gemelas se hizo mucho más célebre que su presencia; su vacío recuerda a las víctimas en un memorial basado en la idea de ausencia que, cada año por el aniversario del 11-S, crea una estela de luz hacia el cielo. El deseo de tender puentes al cielo puede verse representada tanto en el *Tribute in light* como en la *Escalera al cielo* de Cai Guo-Qiang, una obra cuyo propósito es precisamente generar esta ilusión de ascendencia desde el mundo terrenal. La dimensión aérea de las torres es recuperada por el estudio de Vitto Acconci en su propuesta para concurso público, donde se crea un edificio plagado de agujeros como forma de camuflaje urbano. Estos agujeros constituyen el edificio, son túneles que pueden ser atravesados, que conectan el espacio interno con el externo, lo público con lo privado, de forma que la ciudad y su discurrir se entremezcla con una estructura diseñada para incluirla y poder ser atravesada. Por su parte, la obra de Iván Navarro, invierte la verticalidad que era característica a las Torres Gemelas, representándolas de manera que simulan atravesar el suelo, enfatizando su vacío. Lo que tiene en común el *Tribute in light* con las torres invertidas de Navarro es que en ambos casos se alude a la ausencia de aquello que ha sido atacado, mientras que el diseño de Acconci parece señalar la posibilidad de nuevos ataques para los que la ciudad debería prepararse.

Panel 11



Figura 42 y Figura 43. Xu Bing, *Where does the dust collect itself?*, 2004. Instalación con polvo recolectado en las calles de Manhattan durante la tarde del 11 de septiembre de 2001.

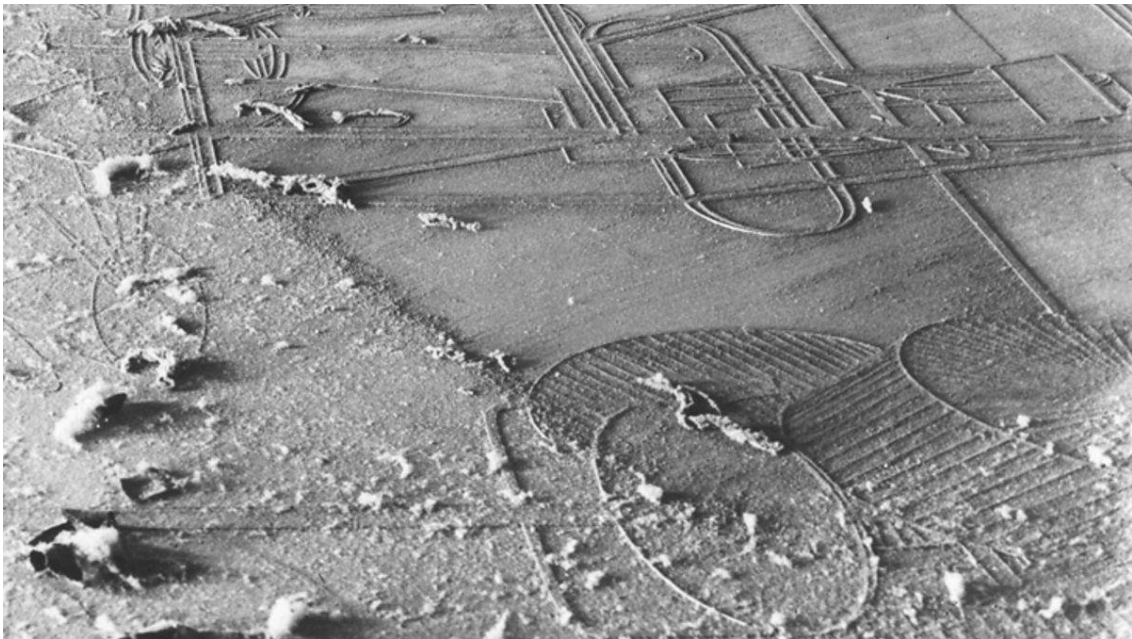


Figura 44. Marcel Duchamp & Man Ray, *Élevage de poussière -Cría de polvo-*, 1920. Fotografía en gelatina de plata. 15,5 x 28,3 cm

La misma idea de ausencia es enunciada en la obra de Xu Bing, quien referencia la nube de polvo que cubrió la ciudad de Nueva York durante las semanas que siguieron a los atentados del 11-S, creando una capa de este mismo polvo en el suelo de la galería. Allí se lee en inglés la frase de un poema budista: “Como al principio no hay nada, ¿dónde se acumula el polvo?” Con esta acción el artista busca crear un vínculo entre el mundo material y el espiritual, generando a su vez una evocación de las calles neoyorquinas en el espacio de la galería.

Ya en 1920 Duchamp había experimentado junto a su amigo Man Ray con el polvo producto de la ausencia. Tras haber permanecido todo un año en Nueva York, su famosa obra *El gran vidrio*, iniciada en 1915, se había llenado de polvo y suciedad. A su regreso, los artistas tomaron la fotografía de la palca de vidrio con una exposición de dos horas. Después, Duchamp limpió la pieza casi por completo, dejando sólo una pequeña sección cubierta por el polvo acumulado, que fijó permanentemente con un cemento diluido.

Panel 12



Figura 45. Kendell Geers, serie *After the treason of images*, 2001. Tinta impresa sobre lienzo.

La famosa serie de René Magritte *La trahison des images* -*La traición de las imágenes*-, 1928-1929, ahondaba en la diferencia entre referente e imagen, entre objeto representado y su representación. En 2001 el artista Kendell Geers retoma la fórmula de Magritte en otra serie titulada *After the treason of images*, donde representa una serie de incendios y explosiones, rotulados con la famosa cita "Ceci n'est pas une pipe." Entre las imágenes que el sudafricano selecciona destaca una del atentado a las Torres Gemelas. Si bien la referencia a la obra de Magritte podría responder al interés del artista por enfatizar la divergencia entre el acontecimiento en sí mismo y su mediatización, entre realidad y documento o entre los hechos y los relatos que los presentan ante el público, el hecho de que el 11-S fuese concebido como exaltación de la imagen del atentado o, en otras palabras, como atentado que se narraba a sí mismo y que, por lo tanto, se auto-representaba, su irrupción en el plano de la comunicación en directo nos conduce a una lectura inversa. En el caso del 11-S, *la traición de las imágenes* fue su colaboración terrorista. Si Magritte había recalado que objeto y representación eran dos realidades diferentes, aquí ambas se solapaban. La imagen del atentado no sólo funcionaba como complemento fundamental del atentado, sino como atentado por sí misma.

1. 3. El *potlatch* sublime. *Fight Club* como ejemplo de confluencia

En la reflexión teórica acerca del 11-S ha resultado habitual la comparación de sus imágenes con determinadas películas de Hollywood que parecían anticiparlo. En *Independence Day*, la destrucción del Empire State Building por unos alienígenas, cuyo propósito era aniquilar la especie humana e invadir el planeta, o la lluvia de meteoritos de *Armageddon*, que sólo precedía a la verdadera amenaza provocada por un gran asteroide que se dirigía a impactar contra la Tierra, son algunas de las escenas traídas a colación para representar el sentir de una ciudadanía que había sido atacada sin conocer el motivo ni las causas de la enemistad que se le procesaba. Otro lugar común ha sido el recuerdo de las imágenes que cierran la película *Fight Club*, cuando los protagonistas contemplan desde la cristalera de un rascacielos cómo la ciudad entera se desploma ante sus ojos. Todas estas producciones de los últimos años noventa comparten una estética de la destrucción de la ciudad, incluso de la civilización misma, que parece corroborar ese sueño de Hollywood mencionado por el filósofo croata Srećko Horvat. No obstante, si bien las dos primeras antes citadas, en cuyo argumento la destrucción venía dada por fuerzas ajenas, extrañas e ingobernables, nos conducen a un planteamiento similar al que sería defendido por los propagandistas de la *war on terror* -convencidos de la imprevisibilidad del 11-S-, la última, *Fight Club*, invita a la lectura del atentado, ya no como producto de la acción del enemigo exterior, sino como reflejo de una sociedad que se autosubvierte.

Basada en la novela homónima de Chuck Palahniuk -1996-,⁹² la celebrada película de David Fincher, *Fight Club*, funciona como modo de expresión de ese deseo posmoderno de abolición de todo presupuesto y de la concepción del acto destructivo como obra de arte, sirviéndonos aquí para ilustrar la relación entre las aproximaciones de Stockhausen y Baudrillard, aparentemente opuestas e inconexas. En primer lugar, porque todo el argumento se desarrolla como progresivo desvelamiento de un deseo destructivo que cohabita en las entrañas de un sistema abocado a la autodestrucción. Pero también porque su narrativa incide en una exaltación de la violencia vehiculada a través de los elementos de provocación de lo sublime -es decir, el dolor y el terror-, extremándolos como motor de realización de una última forma de *potlatch*: la experiencia del dolor que acusa la certeza de la muerte y la posterior orquestación de un plan terrorista, destinado a devolver al sistema el don de su propio terror. Como expresaron desde perspectivas complementarias en sus respectivos artículos sobre la película *Fight Club*, por un lado, Bülent Diken y Carsten Bagge Laustsen,⁹³ y, por otro, Slavoj Žižek,⁹⁴ la crítica aquí promulgada contra el consumismo capitalista acaba por incurrir en una reafirmación del orden sistémico preexistente. En la película, el acto de la transgresión se expresaba en la experimentación con lo sublime de la violencia, como alternativa al fetiche de la comodidad, y con la llamada al *potlatch* social, cuyo objetivo era la destrucción del actual modelo de intercambio. Sin embargo, dicha crítica enmudece como consecuencia de la estetización de un acto destructivo que elude proponer un proyecto político alternativo. Así, de esta narrativa resulta identificable una relación entre la lógica operativa del *potlatch* y un estilo de sublimación de la violencia, extrapolable a lo acontecido en el 11-S, que puede conducir a la interpretación

⁹² PALAHNIUK, CHUCK. *El club de la lucha*. Barcelona, Penguin Random House, 2010.

⁹³ DIKEN, BÜLENT; LAUSTSEN, CARSTEN BAGGE. "Enjoy your fight! *Fight Club* as a symptom of the Network society." Department of Sociology, Lancaster University, septiembre de 2001. Consultado a 19/06/2020, 12:52 h, en: <https://www.lancaster.ac.uk/fass/resources/sociology-online-papers/papers/diken-laustsen-enjoy-your-fight.pdf>

⁹⁴ ŽIŽEK, SLAVOJ. "El club de la lucha: ¿verdadera o falsa transgresión?" *Archipiélago*, No. 53: Programas de subversión, Barcelona, 2002. Consultado a 19/06/2020, 11:30 h, en: http://espaienblanc.net/?page_id=491

del acontecimiento terrorista como acción despolitizada y estetizante. Precisamente, porque la imagen sublime de la destrucción es lo único que puede permanecer en un contexto donde la dimensión política del hacer terrorista ha quedado sepultada bajo el exceso provocado por su propia representación.

Si bien, como hemos visto, Baudrillard opinaba que la imagen representada y estetizante del atentado diluía su carácter puramente sacrificial, es decir, que ésta no provocaba el acontecimiento, sino que, por el contrario, lo empañaba y corrompía, lo cierto es que sin el recurso a la representación el acontecimiento no podría haber sido desarrollado como tal. Tomando como ejemplo la película *Fight Club*, veremos cómo la sublimación de la violencia en forma de *potlatch*, despojada de proyecto político, podría derivar en una reafirmación del orden simbólico que se pretende transgredir. Esto es, precisamente, lo que parecía suceder con el atentado del 11-S, en el cual el recurso a la imagen funcionaba al mismo tiempo como medio y contenido del mensaje terrorista, incidiendo en la primacía de la representación en el seno de un sistema eminentemente virtualizado.

En una primera lectura comparativa entre las calificaciones del 11-S como obra de arte o como acontecimiento absoluto podría aseverarse que, si bien el calificativo de obra de arte implicaba la equiparación entre ética y estética en un sentido positivo, la valoración del atentado como acontecimiento, al contrario, lo enmarcaba objetivamente en el contexto de la historia. Sin pretender entrar en este momento en divagaciones sobre la naturaleza esencial de aquello a lo que denominamos arte, ni tampoco en discusiones acerca de los modos de construcción de la historia, la divergencia entre los enfoques de Stockhausen y Baudrillard parece erigirse en torno a la distinción entre el juicio subjetivo emanado de las palabras del compositor, al haber descrito el 11-S como obra de arte, y lo que busca presentarse como un hecho objetivo -Baudrillard hablaba de acontecimiento "inapelable"- . Sin embargo, esta diferenciación entre obra de arte y acontecimiento, entre juicio subjetivo y objetivo o entre las esferas de la estética y de la historia, resulta del todo engañosa, ya que, habiéndose independizado el acontecimiento de un proyecto político -ésta era una de las circunstancias por las cuales el 11-S se aparecía, para Baudrillard, precisamente como acontecimiento absoluto-, lo único que semeja determinarlo es su presentación como acto público; es decir, la irrupción del sacrificio, del *potlatch* incontestable, como imagen sublime de la destrucción. De hecho, lo sublime, como el acontecimiento de Baudrillard, se caracterizaba por su ubicación en un plano que sobrepasaba tanto lo bello como lo ético, así como también se definía por su evocación de lo absoluto. Para Kant, llamamos sublime a "lo que es absolutamente grande" o "grande por encima de toda comparación,"⁹⁵ "aquello en comparación con lo cual toda otra cosa es pequeña"⁹⁶ y que pone de manifiesto que "en nuestra imaginación hay una tendencia a progresar en lo infinito y en nuestra razón una pretensión de totalidad absoluta."⁹⁷ Sin duda Baudrillard se mostraría receloso de esta lectura que, no obstante, aquí se nos antoja digna de consideración en base a lo expuesto anteriormente.

Fight Club aborda la historia narrada por un personaje anónimo que inicialmente se presenta como ejemplificación del sujeto capitalista ordinario; un individuo con un rutinario trabajo de oficina y cuyas aspiraciones vienen determinadas por la imposición de adquisición de bienes

⁹⁵ KANT, IMMANUEL. Op. cit., p. 180.

⁹⁶ Ibid., p. 182.

⁹⁷ Ibid., p. 183.

como paradigma de medición del éxito. Sin embargo, el narrador -interpretado en la película por Edward Norton-, que en un momento dado de la versión cinematográfica asume el sobrenombre de *Jack*, pronto se percatará de que, abocado a esta dinámica, “finalmente, te quedas atrapado en tu precioso nido y los objetos que poseías ahora te poseen a ti.”⁹⁸ La insatisfacción que la experiencia vital virtualizada -característica del orden capitalista- provoca en los individuos, es representada a través del insomnio que sufre el protagonista, a causa del cual nada le parece real: “Todo parece muy lejano. Todo es una copia de una copia de una copia.”⁹⁹ Ya los situacionistas habían definido el capitalismo como un sistema carente de experiencias reales, como una inmensa “acumulación de espectáculos”¹⁰⁰ o, tal como la describió Baudrillard, como un mundo basado en el simulacro.¹⁰¹ La permanente sensación de irrealidad que azota al narrador lo conduce a frecuentar reuniones de grupos de apoyo para enfermos de diferentes enfermedades, como medio para presenciar la naturaleza del verdadero sufrimiento humano. Temporalmente, este descabellado recurso le sirve como paliativo, dado que halla en la experiencia compartida del dolor la faceta más *real* de su vida: “Esto era la libertad. La libertad consistía en perder toda esperanza.”¹⁰² No obstante, la posición del *voyeur* acaba por resultar insuficiente. La identificación de otra farsante turista, en las reuniones, Marla Singer -en la película Helena Bonham Carter-, funciona como desencadenante para la reparación de su insomnio que, hasta entonces, había sido aliviado.

A partir de este momento, el dolor comienza a operar como un elemento de provocación de lo sublime -recordemos a Burke- en una dinámica ascendente que acabará por desencadenar el terror como última forma del *potlatch*. Al principio, la experiencia del dolor se produce desde la lejanía que caracteriza la mirada del espectador, a la distancia justa que permite contemplar el dolor ajeno con deleite, reponiendo en el protagonista su capacidad para descansar. Sin embargo, aquellos instantes de realidad en el seno del mundo virtualizado son descubiertos como falaces ante la presencia de Marla, quien refleja la mentira de nuestro narrador evidenciando su propio autoengaño, por lo que la necesidad de la experiencia real retorna acrecentada. Es la aparición de un tercer personaje, Tyler Durden -interpretado en la película por Brad Pitt-, la que impulsa al protagonista a contraer un nuevo estilo de vida basado en un proceso de autodegradación y de asunción de un nuevo grado de confrontación con el dolor que se erige en torno a la creación del Club de la lucha. El Club de la lucha es una asociación secreta, cuyos miembros son citados clandestinamente durante la noche para realizar combates cuerpo a cuerpo, proveyendo a sus integrantes de una nueva forma de practicar lo real. Se trata de una oscura agrupación que alivia temporalmente su hastío vital y que los devuelve tan renovados como plagados de cicatrices a la vida cotidiana. Como indican Bülent Diken y Carsten Bagge Laustsen, el ingreso en el Club de la lucha se ofrece como un primer rito de paso para la construcción del hombre nuevo que busca despertar del simulacro. Éste es un rito que, aunque se manifieste en el seno del club, no marca la inclusión dentro de un colectivo concreto ni se produce en términos de pertenencia, sino como desapropiación y distanciamiento de la sociedad. Es una transición dirigida desde el orden simbólico -capitalista y espectacular- a la experiencia de lo real, operando en el propio cuerpo y pretendiendo la “creación del cuerpo

⁹⁸ PALAHNIUK, CHUCK. Op. cit., p. 54.

⁹⁹ Narrador anónimo -Edward Norton- en FINCHER, DAVID (dir.) Op. cit., minuto 03:58. Traducción propia de: “With insomnia nothing is real. Everything is far away. Everything is a copy of a copy of a copy.”

¹⁰⁰ DEBORD, GUY. *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-Textos, 2002, p. 37.

¹⁰¹ Véase: BAUDRILLARD, JEAN. *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós, 2007.

¹⁰² PALAHNIUK, CHUCK. Op. cit., p. 31.

como obra de arte;¹⁰³ una transición entre el individuo virtualizado y el individuo en proceso de liberación. Recita Tyler como preludeo a una de las peleas:

“En el Club de la lucha veo a los hombres más fuertes e inteligentes que jamás hayan existido. Veo todo este potencial, pero lo veo desperdiciado. Joder, toda una generación poniendo gasolina, sirviendo mesas, siendo esclavos de oficina. La publicidad nos hace desear coches y ropa, tener trabajos que odiamos para poder comprar mierda que no necesitamos. Nosotros somos los hijos medianos de la historia, tíos. Sin propósito ni lugar. No hemos tenido una gran guerra, tampoco una gran depresión. Nuestra gran guerra es una guerra espiritual. Nuestra gran depresión son nuestras vidas.”¹⁰⁴

Toda la trama de *Fight Club* traza una narrativa dedicada a la estetización y encumbramiento del hecho destructivo a través de una violencia autoinfligida que llama a la redención y al renacimiento. La violencia se retrata como un medio a través del cual el individuo puede degradarse hasta el extremo, despojarse de todo rastro civilizador o carga añadida, para llegar después a resurgir como un sujeto nuevo, libre y esencial: “Solo después del desastre podemos resucitar. Solo después de haberlo perdido todo -dice Tyler- eres libre para hacer cualquier cosa.”¹⁰⁵ Y, más adelante: “solo mediante la autodestrucción llegaré a descubrir el poder superior del espíritu.”¹⁰⁶ La violencia es empleada como vehículo para el aumento de la intensidad vital contra el principio de autoconservación en un sentido similar al expresado en la filosofía de Bataille, como instrumento que conduce al individuo hasta los límites del desfallecimiento y al encuentro con los elementos de la muerte, experimentada como una suerte de exaltación erótica de tipo orgiástico. El instinto viril de destrucción del individuo y la violencia proyectada hacia el propio cuerpo y contra sus semejantes introduce, tanto en esta ficción como en la obra de Bataille, un proceso de disolución del yo que, sustrayéndolo “al orden de las cosas finitas, eventualmente útiles: le devuelve a la inmensidad.”¹⁰⁷ Un proceso que en *Fight Club* sumerge al individuo en la nada al tiempo que lo vuelca sobre el otro, restableciendo la conexión entre los individuos contra la abstracción sistémica capitalista. En *Fight Club*, la violencia y la autodestrucción están llamadas a suscitar la ruptura con un sistema adoctrinador que sólo puede proveer para los individuos el más profundo vacío existencial, convirtiéndolos en eslabones de un sistema productivo que se extiende a todas las esferas de la vida. El abandono del yo contra el principio de conservación se establece como un modo de enfrentar los valores sistémicos y abolir el paradigma social hegemónico. En este sentido, la progresiva asimilación del hecho autodestructivo es también un proceso deconstructivo que se conduce desde el individuo hacia la sociedad contra la cual se rebela, como retorno a una esencia depurada del ser capaz de actuar sobre las formas de organización dadas.

¹⁰³ DIKEN, BÜLENT; LAUSTSEN, CARSTEN BAGGE. Op. cit. Escriben: “Mutilation of the body is a way of creating the body as a work of art.”

¹⁰⁴ Tyler Durden -Brad Pitt- en FINCHER, DAVID. Op. cit., minuto 1:10:08. Traducción propia de: “Man, I see in Fight Club the strongest and smartest men who’ve ever lived. I see all this potential and I see it squandered. Goddamn it, an entire generation pumping gas, waiting tables, slaves with white collars. Advertising has us chasing cars and clothes, working jobs we hate so we can buy shit we don’t need. We’re the middle children of history, man. No purpose or place. We have no Great War, not great depression. Our great war’s a spiritual war. Our great depression is our lives.”

¹⁰⁵ PALAHNIUK, CHUCK. Op. cit., p. 81.

¹⁰⁶ Ibid., p. 121.

¹⁰⁷ BATAILLE, GEORGE. *La literatura y el mal*. Ediciones Eleph.com, 2000, p. 174. Consultado a 01/04/2019, 19:29 h, en: <http://animalario.tv/PorcoArchivo/Biblioteca/18.%20Georges%20Bataille%20-%20La%20literatura%20y%20el%20mal.pdf>

Por lo tanto, este proceso de degradación y deconstrucción que opera en el propio cuerpo y que se inicia con el ingreso en el Club de la lucha, se expresa por medio de una práctica masoquista. Como lo expresó Slavoj Žižek en su artículo sobre la película, en la escena en que el protagonista se atesta a sí mismo una brutal paliza ante la atónita mirada de su jefe con el fin de extorsionarlo -que en el libro se produce ante el jefe de Tyler- [Figura 46] tiene el fin de evidenciar el hecho de que, en realidad, el amo es superfluo. Dado que “la auto-tortura del masoquista frustra al sádico porque le priva de su poder,”¹⁰⁸ arrebatándole su capacidad para castigar, el individuo logra anular la facultad esencial que le ata a su amo. El masoquista se libera del peso de la ley, imponiéndose la ley a sí mismo por su propia voluntad, en un acto público que funciona como primera forma simbólica de *potlatch*, como una forma de devolver la violencia sistémica a través del maltrato del propio cuerpo. Escribe aquí Žižek que “nuestra liberación tiene que ser escenificada en algún tipo de performance corporal y, más allá de eso, esta performance tiene que ser de naturaleza aparentemente masoquista, tiene que escenificar un proceso doloroso de devolverse el golpe a sí mismo.”¹⁰⁹ Las palabras de Žižek parecen transportarnos a las *performances* realizadas por el *bodyart* de los años setenta, centradas en la acción sobre el cuerpo humano entendido como herramienta de experimentación artística, que exploraban los límites no sólo del arte, sino también del propio cuerpo y la propia mente. Más concretamente, a alguna de las obras del pionero estadounidense Chris Burden, en cuyas masoquistas acciones se sometía a sí mismo a situaciones extremas como modo de hacer visible la violencia sistémica, proyectándola contra sí hasta el punto de poner en peligro su propia integridad física [véanse Panel 13 y Panel 14]. La misma escena de *Fight Club* funciona también, a una escala menor, en el mismo sentido que lo hace el atentado suicida, como una dolorosa performance corporal que libera al individuo del yugo de sus opresores. “No hay servidumbre en la muerte,”¹¹⁰ dice Bataille. Ante ello, el amo se muestra impotente, sólo pudiendo contemplar el castigo autoprovocado por el subalterno como regalo de rivalidad y cuyo intercambio implicaría la propia aniquilación por parte de aquel que quiere seguir creyéndose poderoso.

La elección de un estilo de vida basado en la experiencia del dolor y la violencia en *Fight Club* no deja de aludir a la mutua convivencia con un deseo latente de destrucción del poder, cuya tarea comienza en uno mismo, en la eliminación de las propias inhibiciones, como paso previo al enfrentamiento explícito contra el sistema, que es su objetivo último. En el desenlace de la trama, descubrimos que el personaje de Tyler Durden no es otra cosa que un mesiánico *alter ego* del narrador que representa la materialización de sus deseos reprimidos. En este momento, el proceso ascendente de sublimación de la violencia había llevado a transformar el Club de la lucha en el Proyecto Mayhem -o Proyecto Estragos, en la versión original de la novela-, una organización terrorista fundada por Tyler, es decir, por el deseo oculto de Jack, que preveía la destrucción del sistema financiero de deuda. Los integrantes del Proyecto Mayhem, diseminados por todo el país gracias a su previa incorporación en diferentes clubs de la lucha, habían ascendido en su transición desde la violencia interior, que operaba en el propio cuerpo, hasta el reconocimiento de la necesidad de exteriorizar dicha violencia, que ahora se dirigía contra el sistema de poder, gracias a la revelación del compartido deseo de destrucción. En la película, habiendo descubierto la verdadera naturaleza de Tyler y su plan terrorista, el narrador se enfrenta a él en una lucha que vuelve a darse en el interior, como confrontación y asimilación de su propio deseo que, aunque acallado y combatido, él también acabará por reconocer. Tyler le explica a su creador:

¹⁰⁸ ŽIŽEK, SLAVOJ. “El club de la lucha: ¿verdadera o falsa transgresión?” Op. cit.

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ BATAILLE, GEORGE. *La literatura y el mal*. Op. cit., p. 218.

“Estabas buscando un medio para cambiar tu vida. No podías hacerlo solo. Todas las formas de ser que deseabas ... soy yo. Yo tengo la apariencia que tú quieres tener. Follo como quieres follar. Soy inteligente, capaz y, lo más importante, soy libre en todos los sentidos en que tú no lo eres.”¹¹¹

En la más reciente serie *Mr. Robot* - Sam Esmail, 2015-,¹¹² se adopta un planteamiento similar. Un grupo de *hacktivistas*, FSociety, liderados por un joven con trastornos mentales y con un desdoblamiento de personalidad, Elliot Alderson -interpretado por Rami Malek-, organiza una serie de ataques con el fin de eliminar los archivos de deuda de la multinacional más poderosa del mundo. Aquí también es el *alter ego* de Elliot, Mr. Robot, quien encabeza el plan terrorista. Tanto en *Fight Club* como en *Mr. Robot* el acto del *alter ego* se convierte en resultado de la obra propia. El narrador de *Fight Club*, sin tener consciencia ni sospecha de ello, es el verdadero responsable del plan de Tyler, ya que el éste no es más que una dislocación de sus deseos ocultos, un superego nacido de sus ansias de liberación. Él es el artífice primario del terror, ya que sólo él, a pesar de su indignación y desconcierto, *generó las condiciones* que permitieron el surgimiento del grupo armado. De igual modo, Elliot también había invocado la presencia de un agente seguro, resolutivo y comprometido con la causa, con el fin de acabar con la malvada corporación que previamente había provocado la muerte de su padre. Podríamos asegurar, de hecho, que tanto el narrador de *Fight Club* como Elliot habían inventado respectivamente a Tyler y a Mr. Robot del mismo modo en que la sociedad opresiva los había creado a todos ellos; en el mismo sentido en que, para Baudrillard, era el propio sistema quien facilitaba las claves para su anunciada destrucción.

Dado que en *Fight Club* el protagonista es un personaje anónimo, Tyler no funciona solamente como la manifestación de sus propios deseos ocultos, sino que, como prolongación, representa el deseo de todos aquellos que se identifican con él. Sólo había sido cuestión de tiempo dar con la clave para que todos aquellos insatisfechos, cuya ambición destructiva había sido simultáneamente provocada y reprimida por el mismo sistema contra el que se revelaban, se uniesen en un solo cuerpo con el propósito de hacer estallar el mundo. Cuando al final de la película Marla y Jack presencian absortos el desplome de los edificios financieros a través del palco privilegiado de la cristalera de un rascacielos [Figura 53 y Figura 54], se culmina el proceso de aceptación del deseo de destrucción, y así, cogidos de la mano, se saben partícipes y en paz con aquello que estaba ocurriendo. Es en este momento cuando, al son de “Where is my mind?” de los Pixies¹¹³ y de espaldas a la cámara, ellos mismos se convierten en espectadores del ataque sublime, reafirmando a sí mismos como sus ejecutores. Es ahora cuando descubren que no sólo *lo habían deseado*, sino que, además, ellos *lo habían hecho*.

Si pensamos en el espectáculo de la destrucción no podemos sino intuir el sentimiento de complicidad de hallarnos todos juntos contemplándolo. Las imágenes de la explosión del parlamento en la película de *V for Vendetta*¹¹⁴ también fueron rodadas siguiendo esa misma lógica: la imagen de unos personajes que contemplan desde lo alto con admiración,

¹¹¹ Tyler Durden -Brad Pitt- en FINCHER, DAVID. Op, cit., minuto 1:53:16. Traducción propia de: “You were looking for a way to change your life. You could not do this on your own. All the ways you wish you could be... that’s me. I look like you wanna look. I fuck like you wanna fuck. I am smart, capable and, most importantly, I’m free in all the ways that you are not.”

¹¹² ESMAIL, SAM (cread.) *Mr. Robot*. Estados Unidos, Anonymous Content (prod.), 2015-2019. 4 temporadas, 45 episodios, aprox. 49 min./episodio.

¹¹³ PIXIES. “Where is my mind?” *Surfer Rosa*. Estados Unidos, 4AD Records, 1988, 3:46 min.

¹¹⁴ MCTEIGUE, JAMES (dir.) *V for Vendetta*. Estados Unidos, Warner Bros (prod.), 2006, 132 min. Basada en el cómic *V for Vendetta* de ALAN MOORE, ilustrado por DAVID LLOYD y editado en Estados Unidos por Vertigo, DC Comics, entre 1980 y 2000.

sobrecogimiento, pero también serenidad, la explosión del símbolo de poder [Figura 55 y Figura 56]. En ambas escenas, ambientadas en la oscuridad nocturna -porque, aunque el día sea bello, *la noche es sublime-*,¹¹⁵ el intento de plasmación de la belleza terrible nos introduce de lleno en la poética de la destrucción. Lo sublime es retratado aquí como un pulso al poderoso, como un reto de confrontación y una apuesta por el intercambio de roles donde el débil asume el mando y el mandatario es desenmascarado por la evidencia de su recién descubierta vulnerabilidad. En el caso de la adaptación de *V for Vendetta*, la celebración de la destrucción del parlamento es representada, en su más alta literalidad, como un espectáculo de fuegos artificiales que surgen del interior del edificio en llamas, como colofón de una cadena de explosiones ejecutadas al ritmo de la *Obertura 1812* de Chaikovski,¹¹⁶ donde el sonido de los cañones, utilizados como instrumentos musicales, acrecientan la épica exaltada del acto destructivo. De hecho, podemos pensar que la imagen de la destrucción del símbolo de poder no dista tanto de aquella otra creada por los espectáculos pirotécnicos, donde todo queda cubierto por el humo, la pólvora y la masiva expectación de un público asombrado [véase Panel 15].

Lo cierto es que la celebración de la destrucción de los símbolos de poder, como extensión del sueño de aniquilación del poder mismo, nos conduce de nuevo a las indagaciones de Burke. El irlandés ya había asociado la idea de poder con el concepto de *lo sublime*, en tanto que “no conozco nada sublime que no sea alguna modificación del poder”¹¹⁷ y que “el poder extrae toda su sublimidad del terror que generalmente le acompaña.”¹¹⁸ En este sentido, el temor reverencial que el vulnerable siente hacia el poderoso es el mismo temor asociado a la sublimidad, manifestado en forma de aquel asombro extraordinario inducido por la contemplación de la belleza terrible. Ambas situaciones no son más que una alteración de ese “terror que se desprende naturalmente de una fuerza, a la que nada puede oponerse.”¹¹⁹ Pero, al tiempo que el temor decrece, el objeto de respeto mengua y la obediencia debida también se desmorona. El disidente activo, el insurgente, destapa la verdadera vulnerabilidad del poder, del mismo modo en que el masoquista con su dolor autoinfligido es capaz de destituir a su amo. La herida generada al poderoso supone una superación, ya sea momentánea o permanente, de su fuerza y, por lo tanto, también de su sublimidad que el contrapoder adopta como propia. De esta manera, si la fuerza que emana del poder es por naturaleza sublime y en apariencia infranqueable, la resistencia que se lo opone o confronta, resultará si cabe todavía más sublime, dado que supone un reto al poder, imponiendo una nueva medida de sus fuerzas.

En *V for Vendetta*, el protagonista, tan anónimo que sólo es nombrado a través de la inicial de su venganza, V., muere en el acto final como representación de ese gasto que culmina con el abandono de la propia vida. El cadáver del terrorista en su tumba de explosivos convierte la destrucción del Parlamento en el espacio de su propio velatorio, pero también en símbolo de la revocabilidad de un poder opresor del que todos deseaban su caída. Tanto el narrador de *Fight Club* como V. son personajes anónimos, un recurso narrativo que nos invita a identificarnos y perdernos en la movilidad de la masa sublevada. A final de la película de *V for Vendetta*, cuando

¹¹⁵ KANT, IMMANUEL. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid, Alianza Editorial, 1990, p.31.

¹¹⁶ CHAIKOVSKI, PIOTR ILICH. *Obertura 1812*, 1880. Esta pieza fue originariamente compuesta para incorporar el disparo de cañones como instrumento musical, hecho que la convierte en banda sonora perfecta de la destrucción. La versión de *V for Vendetta* es interpretada por: MARIANELLI, DARIO. “Knives and bullets (and cannons too)”, *Music From The Motion Picture V For Vendetta*. Estados Unidos, Astralwerks, 2006, 7:33 min.

¹¹⁷ BURKE, EDMUND. *De lo sublime y de lo bello*. Op. cit., p. 108.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 109-110.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 114.

Finch -interpretado por Stephen Rea- pregunta a Evey -Natalie Portman- acerca de la verdadera identidad de V., ella responde: “Él era Edmond Dantes. Y era mi padre y mi madre. Mi hermano, mi amigo. Él eras tú y era yo. Él era todos nosotros.”¹²⁰ Como ya demostraba la muchedumbre que había tomado las calles de Londres, ataviada con el mismo traje de Guy Fawkes ¹²¹ que V. usaba para proteger su anonimato, ahora todos eran él, todos eran uno, presenciando al unísono el espectáculo de la destrucción, que todos *habían querido* y cuya autoría se reivindicaba ya conjuntamente ¹²² [véase [Panel 16](#)]. Escribía Julius Van Daal en referencia a las *Gordon riots* ¹²³ de Londres en 1780:

“Los pobres no inspiraron temor por sus aspiraciones, que eran aún menos capaces de formular que hoy día, sino por la fulgurante revelación de su <<estar juntos>>: una manada cuya domesticación no era sino un barniz superficial y que amenazaba con regresar a la primera ocasión a la independencia soñadora del estado salvaje... corderos dispuestos a comerse a sus pastores.”¹²⁴

Cuando el pacto social resulta abolido, el estado salvaje devuelve la cualidad de lo sublime a las calles insurrectas. En *V for Vendetta* la aglomeración de personajes anónimos y enmascarados que habían tomado la ciudad de Londres evidenciaba la intención de ofrecer resistencia a un poder que, en última instancia, los había convertido a todos en terroristas. Aquí el *potlatch* supone la rotura con el contrato social y la certeza de que la muerte del terrorista será finalmente saldada con la muerte del sistema mismo. De una forma similar, en *Fight Club*, los camareros, los oficinistas e incluso los policías se identificaban en todas partes como miembros del Proyecto Mayhem, en cuyo fin estaba hacer estallar un sistema abocado al colapso por su propio exceso de poder. Todos aquellos individuos movilizados habían despertado del sueño de la docilidad civilizatoria y, empujados por la sed de venganza, asumido una nueva vida entre las sombras. “Aquel era el objetivo del Proyecto Estragos, dijo Tyler: la destrucción completa e inmediata de la civilización.”¹²⁵ El nuevo aparato de violencia buscaba “arrasar la historia y liberar al mundo de ella,”¹²⁶ abolir el progreso y provocar la remisión del mundo a un momento evolutivo previo desde el cual poder reinventarse. Pero la cuestión relevante aquí es qué curso tomaría esta nueva sociedad y qué papel jugarían en ella sus habitantes.

¹²⁰ Evey -Natalie Portman- en MCTEIGUE, JAMES (dir.), Op. cit., minuto 2:03:22. Traducción propia de: “He was Edmond Dantes. And he was my father and my mother. My brother, my friend. He was you and me. He was all of us.”

¹²¹ Guy Fawkes fue uno de los católicos ingleses que encabezaron la fallida conspiración de la pólvora en 1605, con la que se planeaba el asesinato del rey James I. El 5 de noviembre de 1605 las autoridades londinenses animaron a los habitantes de la ciudad a encender hogueras en señal de celebración por el fracaso conspirativo. Desde entonces, el 5 de noviembre se celebra en Gran Bretaña la noche de las hogueras, en las cuales se queman peles en representación de diferentes personajes.

¹²² Esta última escena de la película es una libre interpretación del final mucho más abierto del cómic. Ni la explosión con fuegos artificiales en el parlamento ni la muchedumbre vestida de Guy Fawkes aparecen en el cómic original, aunque si que se nos da a entender que V ha cumplido su cometido y que la revolución está a punto de comenzar.

¹²³ Disturbios sucedidos en 1780 como protesta anticatólica en Londres. De esta revuelta se hizo icónica una pintada en un muro de la prisión de Newgate, donde se leía “His Majesty King Mob” – Su Majestad el Rey de la Turba o Rey de la Muchedumbre-, proclamando que los reclusos habían sido liberados por tal autoridad ficticia. El apelativo *King Mob*, que una escisión de la Internacional Situacionista inglesa adoptó como propia, fue utilizada desde entonces para designar al proletariado rebelde.

¹²⁴ VAN DAAL, JULIUS. *Bello como una prisión en llamas. Breve relación de los Gordon Riots*. Logroño, Pepitas de Calabaza, 2012, p. 18.

¹²⁵ PALAHNIUK, CHUCK. Op. cit., p. 136.

¹²⁶ Ibid., p. 135.

A este respecto, la crítica ofrecida por Diken y Laustsen contra las pretensiones transgresoras de *Fight Club* viene determinada por la conversión del Club de la lucha en lo que ellos consideran una organización fascista con un único líder autoritario. En otros términos, este cambio se mostraría en la transformación de sus participantes, constituidos inicialmente como sujeto político o *multitud*,¹²⁷ en una masa homogénea, pasiva y gobernable. Si el proceso de pérdida asumido por los integrantes del Club de la lucha se había entendido como una forma de relacionamiento con el otro en tanto a la compartida condición finita y vital, con la creación del Proyecto Mayhem la sociedad secreta adoptaba el carácter del *hombre-masa*, cuya tendencia es la de anular al individuo en favor del poder despótico. En opinión de Diken y Laustsen, el Proyecto Mayhem marca la transformación de un grupo de estructura rizomática en una nueva estructura atomizada, militarizada, estratificada y segmentada.¹²⁸ Esto se percibe cuando el narrador de *Fight Club* se dirige a los miembros del proyecto y presencia, aterrado, cómo éstos sólo le responden con frases aprendidas de la propia boca de Tyler, como individuos lobotomizados que actúan con la misma inercia que caracteriza a un muerto viviente. Así, en el personaje del narrador se materializa la contradicción de haber ansiado en secreto la destrucción del mundo civilizado junto al miedo de que este deseo llegue a materializarse; una convivencia que para Pérez Ochando se representa precisamente en el cine de zombis:

“El cine de zombis escenifica nuestro anhelo de destruir el sistema y nuestro temor a abandonarlo, un miedo al desbordamiento de las masas indisolublemente entrelazado al deseo de admirar cómo arden las calles y las urbes se derrumban, al anhelo de contemplar cómo el orden llega a su fin y la civilización se viene abajo, a la avidez de extasiarse ante un fin del mundo convertido en un espectáculo puramente visual.”¹²⁹

En este tipo de ficciones, la lucha entre la civilización y la masa atomizada se recrea a través de la confrontación entre los supervivientes y las manadas de zombis, que no son más que una ejemplificación extremada de ese *hombre-masa* despojado de humanidad y autonomía crítica. De hecho, aunque el espectador de *Fight Club* no llega a presenciar la total culminación del plan terrorista, cabe pensar que, de tener éxito, el escenario resultante no distaría demasiado del de una distopía postapocalíptica, donde los subordinados de Tyler, andrajosos, mutilados y carentes de iniciativa personal, actuarían en oposición a los nuevos grupos que necesariamente surgirían con afán de reconstrucción [véase [Panel 17](#)].

Para concluir su crítica, Diken y Laustsen señalan que el objetivo último de abolición del mundo civilizado detentado por el Proyecto Mayhem se expresa en un sentido posmoderno que, paradójicamente, resultaría en la realización del sueño capitalista de convertir el planeta en una ingente tierra de gasto.¹³⁰ En efecto, afirmaba el personaje del narrador en la novela: “Quería destruir todas las cosas hermosas que nunca tendría. Incendiar las selvas tropicales del Amazonas. Provocar emisiones de clorofluorocarbonos que destruyan el ozono. (...) Deseaba ver que el mundo entero tocara fondo.”¹³¹ Debido a que el capitalismo se basa en una lógica de la acumulación de riqueza, de la propiedad privada y del confort vital, la reacción contra él, en

¹²⁷ Michael Hardt y Antonio Negri definen a la *multitud* como un sujeto político híbrido y que difiere de la noción de clase tradicional, pero que, no obstante, es capaz de actuar como contrapoder y provocar cambios en el sistema. Véase: HARDT, MICHAEL; NEGRI, ANTONIO. *Multitud*. Barcelona, Debate, 2004.

¹²⁸ DIKEN, BÜLENT; LAUSTSEN, CARSTEN BAGGE. Op. cit.

¹²⁹ PÉREZ OCHANDO, LUIS. *Noche sobre América. Cine de terror después del 11-S*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2017, p. 422.

¹³⁰ Ibid. Ecriben: “What makes Fight Club postmodern is precisely the realization that all consumption artefacts will become obsolete before being used and end as waste, transforming the earth into a gigantic waste land, which is a permanent feature of the capitalist drive.”

¹³¹ PALAHNIUK, CHUCK. Op. cit., p. 134.

términos de *potlatch*, debería adoptar la forma de un gasto inútil, de la destrucción sin sentido aparente de bienes y del maltrato del propio cuerpo como ritual de desapropiación y de lucha contra el instinto de autoconservación. Sin embargo, la contradicción en la que incurre *Fight Club* es, según estos teóricos, que el plan destructivo de sus protagonistas produce un exceso de sacrificio que, en lugar de subvertir el orden capitalista, acaba por reafirmarlo, “conciliando el hecho de que el capitalismo sin la producción de plusvalía -y sin excedente de placer basado en la sublimación- es imposible.”¹³²

En una línea crítica complementaria, escribe Zizek que *Fight Club* “ofrece como <<mercancía de experiencia>> el intento mismo de hacer estallar el universo de comodidades: en vez de una práctica política concreta, lo que obtenemos es una explosión estética de violencia,” un espectáculo de la destrucción donde “la acción política revolucionaria se diluye en una orgía de aniquilación, esteticista y despolitizada.”¹³³ Tal como ilustraría el 11-S, habiendo eludido todo proyecto político, la acción radical se vuelve muda, reducida a una destrucción por la destrucción que parece destinada a confirmar el orden simbólico preexistente [véase [Panel 18](#)]. Cuando el *potlatch* terrorista se independiza de toda alternativa política y toda justificación contextual, el brutal sacrificio del bien máspreciado, que es la propia vida y los propios recursos que la contienen, no puede dejar de inscribirse en el seno del mismo sistema cuya explosión sólo reafirma su innato funcionamiento; su capacidad para reciclarse y reconstituirse. El gesto performativo, aislado y autorreferencial, sólo puede remitir a la imagen estetizante de la destrucción sublime que devuelve al orden simbólico la primacía de esa experiencia virtualizada que lo caracteriza y sostiene. En este sentido, podríamos considerar que si la oscura novela de Palahniuk atrajo el interés de los magnates de Hollywood, hasta el punto de convencerse para producir una película de premisas anticapitalistas con fondos millonarios, fue gracias a su gran potencial estético y, paradójicamente, también comercial. Del mismo modo, que la narrativa de *Fight Club* haya resultado tan sumamente atractiva para el público general puede ser explicado, precisamente, debido a que no se formula desde una teorización sobre la legitimidad de la violencia, ni en aras de un mensaje político claramente definido con el que se pueda o no concordar, sino por medio de un nihilismo estético que sumerge a la audiencia en la belleza sublime de la destrucción.

Como sucedía en *Fight Club*, el mensaje emitido globalmente con las imágenes del 11-S, si bien demostraba las tendencias autoinmunes del sistema que lo había posibilitado, evidenciando su vulnerabilidad, también caía en la trampa de devolver la primacía al mismo orden simbólico que estaba siendo atacado. La extensión mundial de la imagen de la destrucción confirmaba que lo real sólo tenía cabida en el seno del sistema virtualizado en la medida en que pudiese ser representado y comunicado como espectáculo de masas. Como afirmó Derrida, “la mediatización máxima era un interés *común* de los organizadores del 11 de septiembre, de los terroristas y de quienes, en nombre de las víctimas, ansiaban declarar la guerra contra el terrorismo.”¹³⁴ Conforme a esto, la obscena exhibición de las imágenes de la destrucción del World Trade Center funcionaría, al mismo tiempo, como evidencia de la derrota retórica de los Estados Unidos, pero también como estandarte de la democracia herida, legitimando toda acción posterior encaminada a su defensa. El contrarrelato introducido por los terroristas, gracias al dominio y perversión de las herramientas sistémicas, sería respondido con un relato institucional que

¹³² DIKEN, BÜLENT; LAUSTSEN, CARSTEN BAGGE. Op. cit. Escriben: “Fight Club’s anti-consumerism is in this sense capitalism’s inherent fantasy, concealing the fact that capitalism without surplus-value production -and without surplus-enjoyment based on sublimation- is impossible.”

¹³³ ZIZEK, SLAVOJ. “El club de la lucha: ¿verdadera o falsa transgresión?” Op. cit.

¹³⁴ JACQUES DERRIDA en BORRADORI, GIOVANNA. Op. cit., p. 160.

volvería a colocar el simulacro y el recurso a la ficción en su lugar preponderante, aquel que era natural al orden simbólico subvertido, pero reconstituido.

Panel 13



[Figura 46](#). Escena de *Fight Club* -David Fincher, 1999-. El narrador -Edward Norton- dándose una paliza a sí mismo en el despacho de su jefe.

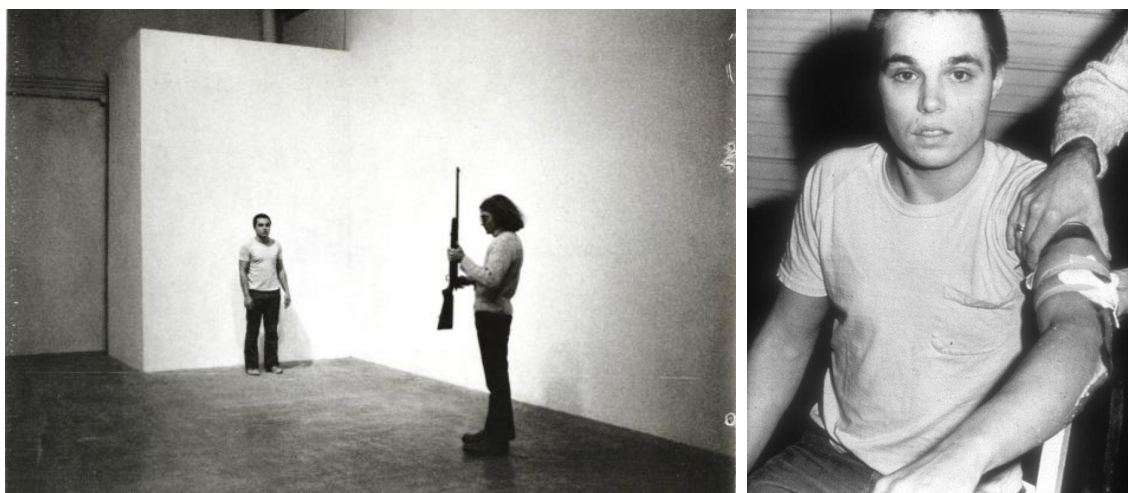


Figura 47 y Figura 48. Chris Burden, *Shoot*, 1971. Performance sin público realizada el 19 de noviembre de 1971 en la galería F Space de California en la que el artista recibía un disparo en el brazo.

El 19 de noviembre de 1971 Chris Burden realizó una performance sin público en la galería F Space de California en la que su amigo Bruce Dunlap disparaba contra él, hiriéndole en el brazo; una práctica peligrosa y masoquista que fácilmente podría haber culminado en un final mucho más desfavorable para el artista. Si esta pieza, considerada pionera del *body art* en los Estados Unidos, se relaciona con la brutal paliza que el personaje de Edward Norton en *Fight Club* se inflige a sí mismo es debido a la propia naturaleza del acto performativo, entendido como medio de canalización e interiorización de la violencia sistémica en el propio cuerpo. La acción de Burden se desarrollaba en un contexto en el cual miles de jóvenes habían sido enviados a combatir a Vietnam y en el seno de un país donde la adquisición de armas resulta sencilla, facilitando que aún hoy los tiroteos masivos perpetrados por lobos solitarios resulten frecuentes. En la película es el propio narrador, sin mediación directa de su alterego, quien se autolesiona. En el caso de Burden, para la realización de esta pieza precisó de una mano externa que materializase la acción violenta, una mano que, sin embargo, trabajaba bajo las órdenes del artista.

Panel 14



Figura 49. Escena de *Fight Club* -David Fincher, 1999-. Tyler Durden -Brad Pitt- en medio de una pelea en el Club de la lucha.

Figura 50. Chris Burden, *Shoot*, 1971. Chris Burden tras haber recibido un disparo.

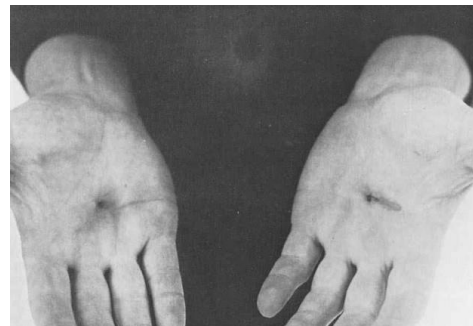


Figura 51. Escena de *Fight Club* -David Fincher, 1999-. Tyler Durden -Brad Pitt- mostrando la quemadura química que él mismo se había provocado en su mano.

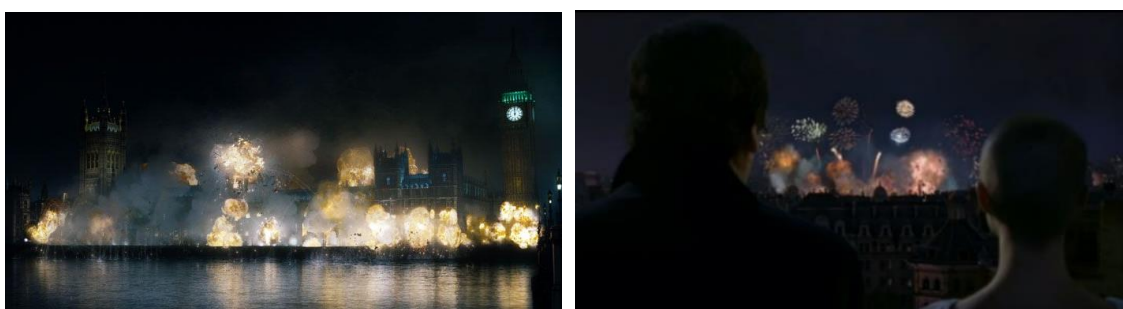
Figura 52. Chris Burden. *Trans-fixed*, 1974. Fotografía de las heridas provocadas por la performance en la que se crucificaba sobre un coche.

Una acción del artista Chris Burden consistió en crucificarse sobre un *Volkswagen* en 1974. Las palmas de sus manos fueron clavadas sobre el techo, anclando el cuerpo del artista al coche que arrancó y circuló por la calle durante unos minutos. Burden fotografió las heridas de sus manos como prueba de su crucifixión. Sus estigmas fueron exhibidos junto a los clavos que las habían causado en diferentes exposiciones posteriores a modo de reliquia. También los miembros del Proyecto Mayhem en *Fight Club* lucían con orgullo las quemaduras químicas en forma de beso que Tyler les había provocado y que marcaban su inclusión en el seno de aquella sociedad terrorista secreta.

Panel 15



[Figura 53](#) y [Figura 54](#). Escena final de *Fight Club* -David Fincher, 1999-. Jack -Edward Norton- y Marla -Helena Bonham Carter- observan el colapso de los edificios circundantes. Las últimas en desplomarse son las dos torres centrales que, como las Torres Gemelas, caerán una tras la otra.



[Figura 55](#) y [Figura 56](#). Escena final de *V de Vendetta* -James McTeigue, 2005-. El Parlamento es volado por los aires y juntos, Finch y Evey -Stephen Rea y Natalie Portman- contemplan este acto de destrucción engalanado como un espectáculo pirotécnico.



Figura 57 y Figura 58. Cai Guo-Qiang, *Elegy: Explotion Event*, 2014. Espectáculo pirotécnico. Evento inaugural de fuegos artificiales para *The Ninth Wave*, realizada a las orillas de la Central Eléctrica de Arte, Shanghai, a 8 de agosto de 2014, 5:00 p.m.

Cai Guo-Qiang es uno de esos artistas superventas cuya obra se basa en el efectismo y la provocación de asombro en la audiencia. A menudo se ha señalado la relación de su trabajo con la práctica terrorista, ya que las obras que impulsaron su carrera se caracterizaban por el uso de material explosivo. En su figura podemos encontrar la materialización del vínculo señalado entre la festividad hallada en acto destructivo con la cultura de masas. Su obra oscila entre el espectáculo masivo y la vivencia personal, dado que el empleo de la pólvora en sus primeras obras venía determinado por la experiencia infantil del juego con petardos. Este hecho es relatado por el propio artista en el documental de Netflix, dirigido por Kevin McDonald, *Una escalera al cielo. El arte de Cai Guo-Qiang*, de 2016 -1 h y 19 min-.

Panel 16



Figura 59. Viñeta del cómic *V de Vendetta* de Alan Moore y David Lloyd, 1980-2000. V ante las cámaras.
Figura 60. Escena de la película *V de Vendetta* -James McTeigue, 2005-. V ante las cámaras.

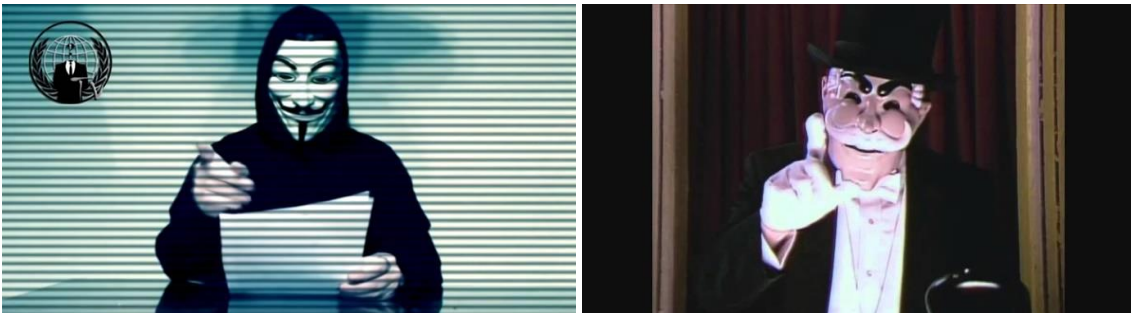


Figura 61. Fotograma de un vídeo del colectivo de hackers Anonymous, emitido en 2017 para llamar al boicot contra la administración de Donald Trump. En las apariciones de este grupo resulta habitual el empleo de la máscara de Guy Fawkes que caracterizaba al protagonista de *V for Vendetta*, popularizada como símbolo de desobediencia civil.
Figura 62. Escena de la serie *Mr. Robot* -Sam Esmail, 2015-. Vídeo de FSociety, el colectivo de hackers creado por Elliot Alderson. Emulando a Anonymous, este colectivo ficticio se sirve de la máscara empleada por el villano de una película de terror.



Figura 63. Escena de *V de Vendetta* -James McTeigue, 2005. Multitud enmascarada como V, contemplando la destrucción del Parlamento.
Figura 64. Manifestantes con máscaras de *V de Vendetta* en la Bastilla, París, a 28 de noviembre de 2012.



Figura 65 y Figura 66. Escena de la serie *Mr. Robot* -Sam Esmail, 2015-. Manifestantes ataviados con la máscara que FSociety utiliza en sus comunicados.

Panel 17



Figura 67 y Figura 68. Escenas de *Fight Club* -David Fincher, 1999-. Dos demacrados miembros del Proyecto Mayhem.



Figura 69 y Figura 70. Escenas de *The Walking dead* -Frank Darabont (dir.), 2010-. Caminantes -walkers- en la primera y la tercera temporada, respectivamente.



Figura 71. Escena de la serie *Watchmen* -Damon Lindelof (cread.), 2019-. La organización fascista formada por seguidores del exvigilante Rorschach, portando su máscara característica.

Figura 72. Escena de *The Walking dead* -Frank Darabont (dir.), 2010-. Grupo de supervivientes, apodados *whispers*, dirigidos por su autoritaria líder. Su peculiaridad es que llevan máscaras y se mueven lentamente, emulando la presencia de los muertos vivos entre los que viven y se camuflan.



Figura 73 y Figura 74. Escena de la quinta temporada *The Walking dead* -Frank Darabont (dir.), 2010-. Horda de caminantes o muertos vivos rodeando un hospital.

Panel 18



Figura 75 y Figura 76. Gordon Matta-Clark, *Window blow-out*, 1976. Acción contra el *Institute for Architecture and Urban Studies* de Nueva York.



Figura 77. Kendell Geers, *T.W. (Blow) Situation*, 1993. Instalación dinámica usando explosivos para bolar una pared en una galería de arte.

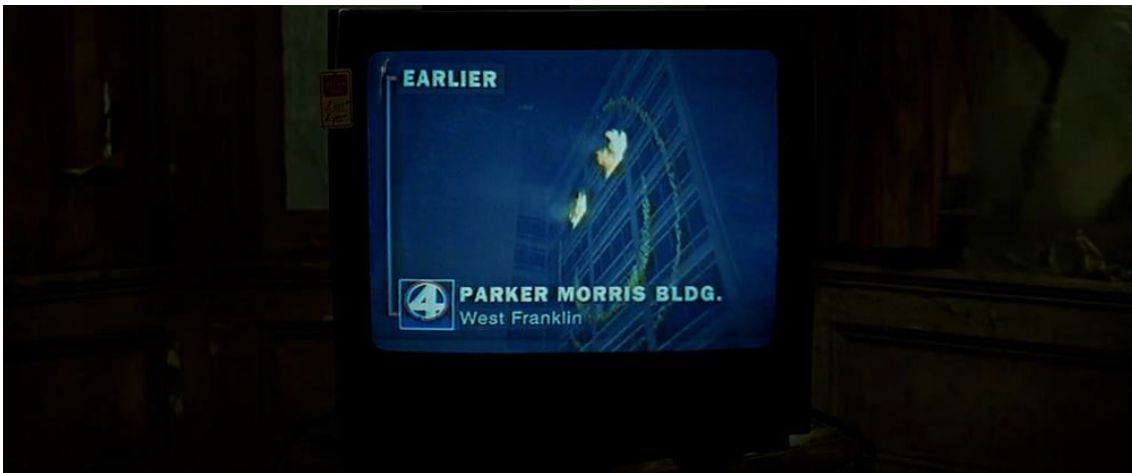


Figura 78. Escena de *Fight Club* -David Fincher, 1999-. Edificio incendiado en forma de cara sonriente por los hombres del Proyecto Mayhem.

En 1976 Gordon Matta-Clark disparó contra las ventanas del *Institute for Architecture and Urban Studies*, para después bloquearlas con impresiones fotográficas que mostraban edificios abandonados de los suburbios neoyorquinos, señalando el clasismo de una institución artística que se mantenía al margen de los conflictos sociales. Muchos otros artistas pusieron en duda la inviolabilidad del espacio museístico, como, por ejemplo, cuando Kendell Geers hizo estallar la pared de una galería de arte en 1993. El cinismo e ironía crítica profesada por Geers, así como el proyecto *anarquitectónico* de Matta-Clark pueden ser comparados aquí con el humor crudo demostrado por los miembros del Proyecto Mayhem en *Fight Club*, quienes dibujaron una gran sonrisa en las ventanas de un edificio en llamas. Sin embargo, ninguno de estos actos de destrucción podría oponer un verdadero reto al poder que critican, resultando los primeros asimilados por la institución del arte y ejecutados el segundo como mero espectáculo de sublimación de la violencia.

CAPÍTULO 2. TERRORISMO Y FICCIÓN. EL RELATO Y CONTRARRELATO SOBRE EL 11-S Y LA *WAR ON TERROR*

2. 1. El 11-S como acontecimiento inconcebible. El relato de la catástrofe y el resurgimiento de los héroes extraordinarios

Asumiendo que el 11-S pueda ser abordado a través del lenguaje del arte, cabría preguntarse a qué género artístico respondería. Si bien las posteriores acciones urbanas promovidas por el Daesh, en las que los lobos solitarios saldrían a la calle dispuestos a cargar a ciegas contra la multitud, parecían remitir al acto surrealista por excelencia descrito por André Breton,¹³⁵ el 11-S, junto a todo el entramado mediático que le acompañó, sin duda guardaba más vinculaciones con el cine comercial de Hollywood que con el surrealismo. Ya Joseba Zulaika y William A. Douglass habían puesto de manifiesto en su monográfico de 1996, *Terror and Taboo*, que “el discurso sobre el terrorismo está estrechamente asociado con la ficción.”¹³⁶ La ficción penetra tanto en las prácticas terroristas como en las contraterroristas y éstas, a su vez, sirven de alimento para la ficción. Esta interacción, que ya resultaba clara con anterioridad al 11-S, adquiere una relevancia fundamental en el devenir de los acontecimientos que siguieron a aquel atentado, demostrando cómo el reinado del simulacro se había mantenido prácticamente indemne. Por un lado, la planificación del derrumbamiento de las Torres Gemelas para ser visualizado en directo aludía, sin lugar a duda, a una intención narrativa que lo acercaba a la ficción. Sin embargo, las reminiscencias a las películas de catástrofes de los años noventa que los testigos hallaron en el atentado -hasta el punto de especular sobre si los terroristas se habrían inspirado en ellas- se explicaban por el peso del propio imaginario colectivo. La forma en que estas imágenes fueron recibidas por la audiencia, así como el discurso generado a su alrededor, estuvo profundamente condicionada por los relatos previos de todas aquellas catástrofes imaginadas, enmarcadas en una tradición específica de representación del mal y del acto destructivo alimentada durante años. Del mismo modo, la lectura de los hechos ofrecido por la Casa Blanca también serviría a la evocación de estos antiguos escenarios de ficción, cuyo planteamiento volvería después a ser recuperado por la industria del entretenimiento en su representación del 11-S.

El imperio del mito y el tabú inducido en la discusión sobre el terrorismo provocó en su abordaje contemporáneo una “crisis de conocimiento,”¹³⁷ como la denominó Zulaika, eliminando la discusión empírica sobre el hacer terrorista y sobre las subjetividades que lo conforman. Signo de esta crisis serían las dificultades no sólo para definir el propio término *terrorismo*, sino también los marcos interpretativos de los eventos englobados bajo este concepto.¹³⁸ Un hecho

¹³⁵ Véase: BRETON, ANDRE. *Manifiestos del Surrealismo*. Buenos Aires, Argonauta, 2001, p. 85. Escribía Breton en el *Segundo manifiesto surrealista* de 1930: “El acto surrealista más simple consiste en salir a la calle empuñando revólveres y tirar sobre la multitud al azar cuantas veces sea posible. Quien no ha tenido, siquiera una vez, deseos de acabar de ese modo con el pequeño sistema de envilecimiento y cretinización en vigor tiene su lugar señalado en esa multitud, con su vientre a la altura del tiro.”

¹³⁶ DOUGLASS, WILLIAM A.; ZULAIKA, JOSEBA. *Terror and taboo. The follies, fables and faces of terrorism*. Nueva York, Tylor & Francis group, 1996, p. 9. Traducción propia de: “terrorism discourse is closely associated with fiction.”

¹³⁷ Véase: ZULAIKA, JOSEBA. “Mythologies of Terror: Fantasy and Self-Fulfilling Prophecy in U.S. Counterterrorism.” *Kroeber anthropological society*. Issue 102-103, Berkeley, University of California, 2013, pp. 3-19.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 7.

que evidenciaba la tradicional reticencia a enfrentar las circunstancias reales que configuran el fenómeno del terrorismo y en elusión de las cuales se le condenaba a aparecer tan incomprensible que sólo podía ser abordado a través de la reproducción preconcebida de su imagen. Así el contraterrorismo estadounidense también incurriría en la negligencia de haber obviado sistemáticamente las causas reales que posibilitan el surgimiento del terrorismo, recurriendo a la ficción para fundamentar toda su estrategia política. Como lo expresó Michael C. Frank, tras el 11-S y con la promulgación de la *war on terror*, “la especulación fue considerada un aspecto legítimo, incluso indispensable, del discurso contraterrorista,”¹³⁹ en una total omisión de las pruebas tangibles ante la primacía del relato.

Que la película *Independence Day* -1996- haya sido frecuentemente traída a colación para ilustrar los acontecimientos del 11-S no ha sido casualidad. Como había declarado el periodista Ron Insana, el ataque a las Torres Gemelas y su posterior desplome frente a la aterrorizada multitud concentrada en las calles neoyorquinas parecía remitir a una escena de este filme.¹⁴⁰ Lo que, sin duda, el reportero desconocía era hasta qué punto aquella observación resultaría premonitrice, cómo aquella lucha del bien contra el mal, relatada por la película de Roland Emmerich, se reproduciría como guion de la *war on terror* que se avecinaba. Por un lado, la confusión provocada por un suceso como el 11-S había transportado a los comentaristas al interior de una película de Hollywood, demostrando cómo la experiencia de lo real se encontraba de base profundamente mediatizada. Todas las películas que habían recreado la destrucción del centro de Manhattan, anticipando simbólicamente el colapso real del World Trade Center o el ataque al Pentágono, formaban parte del aprendizaje visual colectivo y, por lo tanto, incidían en la percepción pública de lo ocurrido en un momento en que no se encontraban referentes históricos que contribuyesen a comprender la tragedia. Por otro lado, a pesar de las reminiscencias cinematográficas que el atentado pudiese haber provocado por sí mismo, la metáfora fílmica resultaría, si cabe, acrecentada por medio de un discurso oficial dirigido a la reproducción de planteamientos procedentes de la narrativa clásica.

En su momento, *Independence Day* -1996- había alcanzado un éxito abrumador en los Estados Unidos. El año de su estreno se había alzado como una de las cintas más taquilleras y aplaudidas por el público, consiguiendo además hacerse con un Óscar y también con un premio Saturn a la mejor película de ciencia ficción. Verdaderamente, su fórmula narrativa contaba con todos los elementos necesarios para convertir esta ficción en un fenómeno de masas de los años noventa: una situación de amenaza global provocada por la aparición de un enemigo sin precedente, personajes principales carismáticos dispuestos a enfrentar el peligro, subtramas de amor y superación personal entre bastidores y, para terminar, un final moralizante y esperanzador al más puro estilo de Hollywood.

La película se inicia con la imagen de la bandera de los Estados Unidos clavada inmóvil en la Luna y con la lectura de la placa conmemorativa de aquel gran hito de la historia humana: “Aquí, por primera vez, los hombres del planeta Tierra pisamos la Luna. Julio de 1969 D. C. Vinimos en paz para toda la humanidad.”¹⁴¹ Ante la inexistencia de una bandera planetaria o de un emblema compartido por todos los seres humanos, la bandera estadounidense parecía llamada a representar a la humanidad entera en los confines del universo. Inmediatamente, tras la lectura

¹³⁹ FRANK, MICHAEL C. *The cultural imaginary of terrorism in public discourse, literature and film. Narrating terror*. Nueva York, Taylor & Francis, 2017, p. 14. Traducción propia: “speculation was considered a legitimate, even indispensable aspect of counter-terrorism discourse.”

¹⁴⁰ INSANA, RON. Op. cit.

¹⁴¹ EMMERICH, ROLAND (dir.) *Independence Day*. Op. cit., min. 00: 56 y ss. Traducción propia de: “Here men from the planet Earth first set foot upon the Moon. July 1969 A.D. We came in peace for all mankind.”

de la inscripción, una sombra que se dirige a la Tierra oscurece la quietud reinante en la superficie lunar, introduciendo la certeza de que, de nuevo, los Estados Unidos estarán destinados a comandar otro episodio decisivo para la raza humana. La imagen de lo que pronto se descubrirá como una nave alienígena es rápidamente contrapuesta al rostro de la Estatua de la Libertad en un plano posterior. En los minutos siguientes se prepara el terreno para el estallido de la catástrofe. Los noticiarios interrumpen sus emisiones para informar de un fenómeno inexplicable, aparentemente de origen atmosférico o meteorológico, detectado en diferentes puntos de la geografía global. Sin embargo, a la cola de las enormes nubes que auguraban el peligro, se revela la presencia de diferentes naves espaciales que toman posiciones sobre cada una de las principales capitales mundiales, contra las cuales el ataque no tardará en producirse. A partir de este momento, toda la trama se desarrolla como una carrera contrarreloj para salvar a la humanidad de unos invasores extraterrestres decididos a extinguirla. Finalmente, será la unión contra el enemigo exterior la que proporcionará la victoria para los habitantes de la Tierra, gracias al ingenio y a la capacidad de liderazgo de los Estados Unidos. Declara su presidente en la película:

“En menos de una hora, nuestros aviones se unirán a otros de todo el mundo, iniciando la mayor batalla aérea de la historia de la humanidad. La humanidad, esa palabra adquiere hoy un nuevo significado para todos nosotros. No podemos consumirnos en nuestras insignificantes diferencias nunca más. Estaremos unidos en nuestros intereses comunes. Tal vez, el destino ha querido que hoy sea 4 de julio y que de nuevo vayáis a luchar por nuestra libertad. No para liberarnos de la tiranía, la opresión o la persecución, sino de la aniquilación. Estamos luchando por nuestro derecho a vivir, a existir. Y si vecemos hoy, el 4 de julio ya no será conocido únicamente como una celebración norteamericana, sino como el día en el que el mundo declaró al unísono: ¡No nos iremos silenciosamente en la noche! ¡No desapareceremos sin luchar! ¡Vamos a seguir viviendo! ¡Vamos a sobrevivir! ¡Hoy celebramos nuestro Día de la Independencia!”¹⁴²

La situación que plantea la película de ciencia ficción y la lectura de los atentados defendida por la administración Bush coinciden en diferentes puntos esenciales. En ambos casos se había producido un ataque aéreo de dimensiones catastróficas contra ciertos edificios emblemáticos de Nueva York, provocando un elevado número de víctimas civiles. En *Independence Day* los ataques al Empire State Building y a la Casa Blanca habían estado coordinados con otros numerosos ataques simultáneos contra diversos puntos del planeta, posibilitados, como el 11-S, por la utilización por parte de los atacantes de la tecnología dispuesta por el propio objetivo atacado. Los terribles sucesos, estimados como completamente inesperados e imprevisibles por ambos gobiernos de los Estados Unidos -tanto por el ficticio, como por el real-, constituían, en la película, el inicio de una batalla a muerte entre la humanidad y los alienígenas, quienes, de hecho, buscaban acabar con la raza humana para apoderarse de los recursos naturales del planeta. También en el caso del 11-S, George Bush interpretó inmediatamente los ataques como

¹⁴² Discurso del presidente Thomas Whitmore -Bill Pullman- en *Ibid.*, minuto 1:47:30. Traducción propia de: “In less than an hour, aircrafts from here will join others from around the world and you will be launching the largest aerial battle in the history of mankind. Mankind, that word should have new meaning for all of us today. We can’t be consumed by our petty differences anymore. We will be united in our common interests. Perhaps it’s fate that today is the 4th of July and you will once again be fighting for our freedom not from tyranny, oppression, or persecution but from annihilation. We’re fighting for our right to live, to exist, and should we win today the 4th of July will no longer be known as an American President holiday but is the day when the world declared in one voice: We will not go quietly into the night! We will not vanish without a fight! We’re going to live on! We’re going to survive! Today we celebrate our Independence Day!”

un acto de guerra contra el mundo civilizado. La enemistad promulgada contra el atacante se presentaría, de este modo, como absoluta e irreconciliable, dando lugar a dos únicos bandos enfrentados en una lucha sin tregua, en la que la posibilidad de neutralidad quedaba totalmente abolida. La única alternativa que aguardaba a ambos presidentes era la apelación al resto de los aliados internacionales para combatir así al enemigo común, el cual era presentado, en los dos casos, como el más terrible de la historia, demandando la inauguración de un nuevo tipo de guerra tan inédita como feroz.

Compartiendo la visión del escenario presentado, el parafraseo de un presidente por el otro se hace notar. No importa si los estadounidenses *se unían* al resto del mundo, dejando a un lado las insignificantes diferencias que los separaban para luchar por el *interés común* o si los “Estados Unidos junto a nuestros amigos y aliados nos unimos a todos aquellos que quieren paz y seguridad en el mundo.”¹⁴³ Si según el presidente ficticio, Thomas J. Whitmore -interpretado por Bill Pullman-, a partir de entonces, el 4 de julio sería recordado como el día en que el mundo declaró al unísono la lucha por la libertad contra la aniquilación, de acuerdo con Bush, tras el 11-S, “ninguno de nosotros olvidará jamás este día, saldremos adelante para defender la libertad y todo lo que es bueno y justo en nuestro mundo.”¹⁴⁴ Ese día mencionado por Whitmore, en que afirmaba, como hemos citado antes, “no nos iremos silenciosamente en la noche,” “no desapareceremos sin luchar,” es el mismo día en que Bush promulgaba: “aunque camino por el valle de la sombra de la muerte, no temo mal alguno porque tú estás conmigo.”¹⁴⁵ Y si en la película de Roland Emmerich la guerra contra el invasor animaba a hacer del 4 de julio un nuevo Día de la Independencia mundial, con Bush al frente, la misma idea sería expresada en términos de fundación, es decir, en alusión a los valores fundadores de los Estados Unidos:

“Grandes personas han sido movilizadas para defender una gran nación. Los ataques terroristas pueden sacudir los cimientos [*foundations*] de nuestros mayores edificios, pero no pueden afectar al fundamento de los Estados Unidos [*foundation of America*].¹⁴⁶ Estos actos destruyen el acero, pero no pueden dañar el acero de la determinación estadounidense. Los Estados Unidos fueron objeto de ataque porque somos el faro más brillante de libertad y oportunidades en el mundo. Y nadie podrá evitar que esa luz continúe brillando. Hoy, nuestra nación ha presenciado el mal, lo peor de la naturaleza humana, y hemos respondido con lo mejor de los Estados Unidos.”¹⁴⁷

¹⁴³ BUSH, GEORGE W. Emisión desde la Casa Blanca con motivo de los atentados, a 11 de septiembre de 2001. Op. cit. Traducción propia de: “America and our friends and allies join with all those who want peace and security in the world, and we stand together to win the war against terrorism.”

¹⁴⁴ Ibid. Traducción propia de: “None of us will ever forget this day, yet we go forward to defend freedom and all that is good and just in our world.”

¹⁴⁵ Ibid. Salmo 23:4 RVR60 de la Biblia citado por George W. Bush. Traducción propia de: “Even though I walk through the valley of the shadow of death, I fear no evil for you are with me.”

¹⁴⁶ La palabra *foundations*, en plural, alude a la bases de algo, a los fundamentos o a los cimientos. Sin embargo, utilizada en singular la palabra *foundation* adquiere un significado más concreto. Puede referir el fundamento, pero también el acto de la fundación. Al hablar de “*foundation of America*,” George W. Bush no está solamente aludiendo a los cimientos del país o de la sociedad estadounidense, sino que, además, está haciendo referencia al acto de la fundación del país, un acontecimiento iniciado con la victoria norteamericana en la Guerra de la Independencia que dio lugar a los Estados Unidos como nación independiente y que es rememorado anualmente cada 4 de julio.

¹⁴⁷ BUSH, GEORGE W. Emisión desde la Casa Blanca con motivo de los atentados, a 11 de septiembre de 2001. Op. cit. Traducción propia de: “A great people has been moved to defend a great nation. Terrorist attacks can shake the foundations of our biggest buildings, but they cannot touch the foundation of America. These acts shatter steel, but they cannot dent the steel of American resolve. America was targeted for attack because we're the brightest beacon for freedom and opportunity in the world. And no

Para George Bush la explicación y objetivos del 11-S eran claros: atacar el *way of life* estadounidense, máximo exponente de la civilización occidental y la libertad democrática. Según sus argumentos, los Estados Unidos habían sido colocados en el punto de mira de los terroristas debido a la excelencia de sus valores, no como consecuencia de sus acciones pasadas, que ni siquiera serían tenidas en cuenta. En *Independence Day*, la enemistad profesada era absoluta: los alienígenas eran “como langostas,”¹⁴⁸ una plaga cósmica que migraba de un planeta a otro eliminando a sus habitantes originales y consumiendo todos los recursos a su paso. No podía haber diálogo ni entendimiento posible entre dos bandos decididos a exterminar al otro como condición para su propia supervivencia. Como en la película, George Bush también entendía el antagonismo entre democracia y terrorismo en los mismos términos de oposición excluyente: “la única manera de derrotar al terrorismo como amenaza a nuestro modo de vida es pararlo, eliminarlo y destruirlo donde crece.”¹⁴⁹ La comunicación se antojaba no sólo indeseable, sino también imposible. Las verdaderas razones de los terroristas muertos se antojaban tan oscuras e irrelevantes como inaccesible era el lenguaje extraterrestre [véase [Panel 19](#) y [Panel 20](#)].

Resulta profundamente ilustrativo que una de las primeras medidas tomadas por la administración Bush en materia antiterrorista fuese la organización de una reunión con diversas personalidades de Hollywood, destinada a la elaboración de posibles escenarios de atentados con vistas a su anticipación futura. Transcurrida una semana del 11-S, responsables del Ministerio de Defensa se citaron en el Institute for Creative Technologies -ICT- de California,¹⁵⁰ no con expertos en operaciones terroristas o en movimientos armados de Oriente Medio, sino con un conjunto de realizadores y guionistas de películas como *Apocalypse now* -Francis Ford Coppola, 1979-,¹⁵¹ *Invasion U.S.A.* -Joseph Zito, 1985-,¹⁵² *The Delta force* -Menahem Golan, 1986-¹⁵³ o *La Jungla de cristal* -John Mctiernan, *Die hard*, 1988-,¹⁵⁴ pero también del mítico musical *Grease* -Randal Kleiser, 1978-,¹⁵⁵ única decisión que pareció contrariar a la prensa.¹⁵⁶ Puesto que la realidad había superado con creces a la ficción y los terroristas parecían inspirarse en el cine para diseñar sus acciones, se había estimado que la prevención de lo *inimaginable* requería ahora de un ejercicio de imaginación. No obstante, si se antojaba dudoso que la creación de un ministerio del *pre-crimen*, al más puro estilo de *Minority Report* -Steven Spielberg, 2002-,¹⁵⁷

one will keep that light from shining. Today, our nation saw evil, the very worst of human nature, and we responded with the best of America.”

¹⁴⁸ ROLAND, EMMERICH (dir.) *Independence Day*. Op. cit., minuto 1:24:20.

¹⁴⁹ BUSH, GEORGE W. Comparecencia en la sesión conjunta del Congreso, a día 20 de septiembre de 2001. Op. cit. Traducción propia de: “the only way to defeat terrorism as a threat to our way of life is to stop it, eliminate it, and destroy it where it grows.”

¹⁵⁰ El Institute for Creative Technologies es un departamento de investigación de la Universidad de Southern California creado en 1999 y financiado por el Pentágono, cuyo presupuesto se disparó a partir del año 2004. Entre sus funciones más destacadas se haya la creación de entornos virtuales de guerra simulada destinados al entrenamiento militar.

¹⁵¹ COPPOLA, FRANCIS FORD (dir.) *Apocalypse now*. Estados Unidos, Zoetrope Studios (prod.), 1979, 147 min.

¹⁵² ZITO, JOSEPH (dir.) *Invasion U.S.A.* Estados Unidos, Cannon Films (prod.), 1985, 107 min.

¹⁵³ GOLAN, MENAHEM (dir.) *The Delta force*. Estados Unidos, Hanna-Barbera (prod.), 1986, 125 min.

¹⁵⁴ MCTIERNAN, JOHN (dir.) *Die hard*. Estados Unidos, Silver Pictures (prod.), 1988, 131 min.

¹⁵⁵ KLEISER, RANDAL (dir.) *Grease*. Estados Unidos, Paramount Pictures (prod.), 1978, 110 min.

¹⁵⁶ Véase: PIQUER, ISABEL, “El Pentágono pide a Hollywood guiones de la crisis.” *El País*, 12 de octubre de 2001. Consultado a 31/05/19, 17:29 h, en:

https://elpais.com/diario/2001/10/12/internacional/1002837626_850215.html

¹⁵⁷ SPIELBERG, STEVEN (dir.) *Minority Report*. Estados Unidos, Amblin Entertainment (prod.), 2002, 145 min. Basada en la novela de Philip K. Dick, 1956.

formado en esta ocasión por profesionales de la industria del espectáculo, tuviese mucho que aportar a la ardua tarea de poner freno al terrorismo, cabía imaginar la existencia de otros alicientes que hubiesen promovido la confluencia Hollywood-Pentágono. Voces críticas con el gobierno de George W. Bush sugirieron que las verdaderas razones de tan específica reunión estribaban en el diseño del guion de la guerra contra el terror que aún estaba por estrenarse. La propia nomenclatura de la *war on terror* parecía aludir por sí misma a un thriller de ciencia ficción. Esta hipótesis cobraba especial sentido una vez identificado como presunto artífice de la reunión al estratega político Karl Rove, un consejero de George W. Bush a quien se le han atribuido las siguientes afirmaciones, en respuesta a una reseña crítica publicada contra un miembro de su administración por el mismo periodista que relata esta anécdota:

“El asistente [Karl Rove] dijo que la gente como yo éramos <<de esos que llamamos la *reality-based community*>>,¹⁵⁸ a los cuales definió como personas que <<creen que las soluciones emergen gracias a un estudio juicioso de la realidad discernible>>. Yo incliné la cabeza y murmuré algo sobre los principios de la Ilustración y el empirismo. Él me interrumpió. <<Esa ya no es la forma en la cual el mundo funciona realmente>>. Continuó <<Ahora somos un imperio, y cuando actuamos, creamos nuestra propia realidad. Y mientras ustedes permanecen estudiando esa realidad -juiciosamente, como les place- nosotros actuamos de nuevo, creando otras nuevas realidades, que ustedes también pueden estudiar, y así son las cosas. Nosotros somos los actores de la historia... y a usted, a todos ustedes, sólo les quedará estudiar lo que nosotros hacemos.”¹⁵⁹

Tras el 11-S, el “estudio juicioso de la realidad discernible” nunca llegó a producirse, sino que, habiendo asumido *la forma en que el mundo funcionaba* en la actualidad, se procedió a *actuar para crear una nueva realidad* acorde a las ideas del imperio. La historia de la humanidad se cuenta a través de las historias de sus personajes, a través de los *acontecimientos* provocados por aquellos que, *cuando actúan, crean su propia realidad*; una realidad construida, registrada, ordenada y relatada por quienes poseen el poder necesario para su institución. Lo que el expreso desprecio hacia la denominada *reality-based community*, junto al evidente recurso al relato como medio para guionizar la guerra contra el terror, ponían de manifiesto era la reñida carrera disputada entre realidad y ficción, que acercaba la narración del *acontecimiento* histórico a la del relato mítico.

El relato siempre ha estado en la raíz de la realidad como medio por antonomasia para su lectura. En su origen, el relato mítico había servido como forma de abordar lo que de otra manera hubiese resultado inexplicable o incomprensible. Los mitos llenaban vacíos de información con anécdotas fantásticas que dotaban de sentido a la vida natural y al surgimiento de las sociedades. Pero también, desde el inicio de los tiempos, la construcción del relato había

¹⁵⁸ El término *reality-based community* -comunidad de la realidad- trascendió aquel artículo y empezó a ser usado por la izquierda norteamericana en un sentido positivo como oposición al uso que la derecha hacía de la expresión para referirse irónicamente a sus contrincantes políticos.

¹⁵⁹ SUSKIN, RON. “Faith, certainty, and the presidency of George W. Bush.” *The New York Times*, 17 de octubre de 2004. Traducción propia de: “The aide said that guys like me were <<in what we call the reality-based community>>, which he defined as people who <<believe that solutions emerge from your judicious study of discernible reality>>. I nodded and murmured something about enlightenment principles and empiricism. He cut me off. <<That's not the way the world really works anymore>>, he continued. <<We're an empire now, and when we act, we create our own reality. And while you're studying that reality -- judiciously, as you will -- we'll act again, creating other new realities, which you can study too, and that's how things will sort out. We're history's actors . . . and you, all of you, will be left to just study what we do>>”. Consultado a 23/04/2019, 20:18 h, en: <https://www.nytimes.com/2004/10/17/magazine/faith-certainty-and-the-presidency-of-george-w-bush.html>

cumplido una función educativa, alertaba de los peligros inherentes a la propia condición humana o derivados de su acción, instruyendo acerca de los modelos de conducta necesarios para sortearlos. Se puede decir que, desde el mito clásico hasta la telerrealidad contemporánea, pasando por la narrativa histórica, el cuento infantil o el cine, el relato, como forma de acercamiento a la realidad, ha demostrado una especial cualidad para el establecimiento de la moral y la transmisión de los valores culturales. En este sentido, el relato se descubrió como un valioso instrumento para la doctrina y, por ello, cuando las doctrinas entran en pugna, lo que se disputa es siempre el control de la narrativa. La historia misma es una disciplina que oscila entre la ciencia y el relato, entre la narración de los hechos y la adaptación de los hechos a unas pretensiones narrativas previamente estipuladas. La imposibilidad de abarcar la totalidad de los matices que conforman la historia universal ¿no nos obliga necesariamente a acceder a su contenido de manera, no solo simplificada, sino también jerarquizada, vehiculada y, por tanto, manipulada? El discurso político de la *war on terror* extremaría la competencia del mito con el pensamiento lógico hasta el punto de haber asumido el riesgo de convertir el relato en el nuevo sustituto de los hechos. Escribía Christian Salmon que, a diferencia de los grandes relatos, que transmitían lecciones de la experiencia pasada, el *storytelling* desarrollado por los nuevos creadores de realidad, venía encaminado a conducir o fabricar la opinión.¹⁶⁰ El relato promulgado, si bien volvía la vista atrás, no llamaba a la reflexión, sino a la imposición de antiguas representaciones en un escenario donde las ideas del bien y el mal aparecían de nuevo como términos absolutos y perfectamente identificables:

“[El *storytelling*] pega sobre la realidad unos relatos artificiales, bloquea los intercambios, satura el espacio simbólico con series y *stories*. No cuenta la experiencia pasada, traza conductas, orienta el flujo de emociones, sincroniza su circulación. (...) el *storytelling* establece engranajes narrativos según los cuales los individuos son conducidos a identificarse con unos modelos y conformarse con unos protocolos.”¹⁶¹

Efectivamente, el gobierno más poderoso del mundo, como opositor no sólo del terrorismo, sino también de la *reality-based community*, se había dispuesto a trabajar para crear nuevas realidades, es decir, con el propósito de erigir el nuevo mundo que su imaginación ya había concebido. La reunión establecida entre miembros del Pentágono y de la industria de Hollywood sólo había sido el principio de una fructuosa estrategia de convivencia entre representantes políticos, agentes contraterroristas y elementos de ficción. A partir de aquel momento, los signos de cooperación entre Hollywood y el Pentágono se multiplicaron, plagando la campaña contraterrorista de alusiones al cine y a la cultura popular. La batalla épica preparada por los nuevos narradores de historias se desarrollaría entre dos frentes: la reconstrucción del orden doméstico y la ofensiva internacional contra los terroristas. Por un lado, la restauración del honor estadounidense pasaba por la glorificación de sus figuras nacionales, por otro, la preparación de la guerra exigía la deshumanización del adversario, su conversión en un fanático opresor del que había que librar al mundo. Si analizamos el relato defendido por George W. Bush a través de sus comparecencias públicas, observaremos que todo su discurso recurre a la invocación de arquetipos del imaginario clásico y del cine de acción: los héroes -bomberos, policías y gente común, destacados por su espíritu de superación y honesto altruismo-; los guerreros -soldados y militares, comprometidos con su deber humanitario-; las víctimas -

¹⁶⁰ SALMON, CHRISTIAN. *Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear las mentes*. Barcelona, Península, 2008, p. 148.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 38.

personas indefensas, especialmente mujeres,¹⁶² que necesitaban ser salvadas-; los malhechores -Al Qaeda, Bin Laden, Saddam Hussein o los talibanes, cuya violencia radical y fundamentalismo religioso no sólo oprimía a sus conciudadanos, sino que además amenazaba la libertad global-. Estos personajes, situados en el escenario de la guerra contra el terror, construirían un relato coherente y esperanzador para una ciudadanía traumatizada, pero deseosa de seguir adelante [véase [Panel 21](#)].

Si bien la cartelera, al servicio de la imagería patriótica estadounidense, tardaría en ofrecer representaciones explícitas del 11-S, mantenido como tabú para el cine durante algunos años, sí que recuperaría episodios antiguos de la historia bélica norteamericana con el fin de glorificar a sus héroes y de generar vínculos con la presente guerra. Películas como *Black Hawk derribado* -Ridley Scott, *Black Hawk down*, 2001-¹⁶³, que narra la derrota del ejército estadounidense en Somalia en 1993 o *Cuando éramos soldados* -Randall Wallace, *We were soldiers*, 2002-¹⁶⁴ ambientada en la batalla de la Drang de 1965 durante la guerra de Vietnam, fueron utilizadas en este sentido. Ambas películas fueron estudiadas por miembros del Ministerio de Defensa y de otras entidades gubernamentales y, en el caso de *Black Hawk derribado*, se enviaron copias de la cinta a las bases norteamericanas en el extranjero. Además, la película *Pánico Nuclear* -Phil Alden Robinson, *Sum of all fears*, 2002-¹⁶⁵ serviría a la campaña de reclutamiento lanzada en 2003 por el Pentágono, que había permitido a su director, Phil Alden Robinson, tener acceso a información clasificada de la CIA. En referencia a ésta última, la relación entre realidad y ficción sería premeditadamente acusada por el fiscal general John Ashcroft, quien aguardaría algo más de una semana desde el estreno del film para anunciar el arresto de Abdullah Al-Muhajir, cuyo verdadero nombre era José Padilla, acusado de colaborar con Al-Qaeda y de planear un atentado muy similar al que se representaba en la película. Para mayores alusiones, Ashcroft se encontraba en Moscú en el momento del anuncio, emitiendo una nueva referencia al argumento de *Pánico nuclear*, donde la cooperación entre Estados Unidos y Rusia consigue salvar al mundo del terror.¹⁶⁶

No obstante, el primer fruto genuino de la industria propagandística post 11-S había sido *The spirit of America*, un clip de unos tres minutos de duración realizado por Chuck Workman y estrenado en diciembre de 2001. Este corto, montado a partir de fragmentos de 110 películas de cine clásico, se englobaba dentro en una serie de anuncios de servicio público de corte doctrinario y patriótico destinados a la televisión, los teatros y las escuelas estadounidenses. Se trataba de un popurrí de lugares comunes del cine de Hollywood que retrataba el espíritu norteamericano como encarnación del mítico rol del *reluctant hero* o héroe reacio. El carácter del *reluctant hero*, que definía a aquel que, aunque nunca se había visto a sí mismo como salvador, llegado el momento, no tenía más opción que aceptar su auténtica condición de héroe, funcionaba para Workman como símbolo del papel asumido por los Estados Unidos en la guerra

¹⁶² Véase: FALUDI, SUSAN. *La pesadilla terrorista. Miedo y fantasía en Estados Unidos después del 11-S*. Barcelona, Anagrama, 2009. En este libro Faludi investiga los procesos de victimización de las mujeres que tuvieron lugar tras el 11-S con el fin de reinventar el mito estadounidense.

¹⁶³ SCOTT, RIDLEY (dir.) *Black Hawk down*. Estados Unidos, Revolution Studios (prod.), 2001, 144 min.

¹⁶⁴ WALLACE, RANDALL (dir.) *We were soldiers*. Estados Unidos, Icon Productions (prod.), 2002, 138 min.

¹⁶⁵ ROBINSON, PHIL ALDEN (dir.) *Sum of all fears*. Estados Unidos, Paramount Pictures (prod.), 2002, 126 min.

¹⁶⁶ Véase: BALUMENFELD, SAMUEL. "Le Pentagone et la CIA enrôlent Hollywood." *Le Monde*, 23 de julio de 2002. Consultado a 26/04/2019, 12:20 h, en:

https://www.lemonde.fr/archives/article/2002/07/23/le-pentagone-et-la-cia-enrolent-hollywood_285565_1819218.html

contra el terrorismo.¹⁶⁷ Los héroes reacios tradicionales eran, como los ciudadanos norteamericanos, hombres y mujeres comunes, sin pretensiones heroicas, que ante la confrontación con situaciones excepcionales se revelaban capaces de los actos más extraordinarios. El propio Workman había confesado: "Puedo recordar pensar, cuando era niño, que era muy afortunado de ser estadounidense, pero de alguna manera ese sentimiento se diluyó con los años. Sin embargo, el 11-S lo despertó de nuevo."¹⁶⁸ Así, el objetivo del vídeo era devolver a los estadounidenses su orgullo nacional, contribuir a la recuperación ciudadana del trauma sufrido a través de la imagen de John Wayne o de los soldados de *Pearl Harbor* -Michael Bay, 2001-.¹⁶⁹

Como complemento a la estrategia de rescate de los héroes del pasado, las antiguas representaciones del mal también serían recuperadas. En 2004 la artista Jacqueline Salloum elaboró un vídeo siguiendo una metodología muy similar a la de Workman para ilustrar cómo el mundo árabe ya se encontraba simbólicamente criminalizado. *Planet of Arabs*, presentado en la selección oficial del Festival de Cine de Sundance en 2005 y ganador del premio a la mejor edición del Cinematexas Film Festival, también surgía del ensamblado de escenas de películas de Hollywood, pero, en esta ocasión, para demostrar cómo tradicionalmente árabes y musulmanes habían sido representados de forma peyorativa y estereotipada por la misma industria destinada a ensalzar el carácter heroico norteamericano. El vídeo de Salloum se inspiraba en el libro de Jack G. Shaheen, *Reel bad Arabs* -2001-,¹⁷⁰ en el que se estudiaba la representación del mundo árabe hasta en mil películas comprendidas entre los años 1896 y 2000, evidenciando cómo la hegemonía de la representación negativa de estos personajes en el cine estadounidense se remontaba a épocas muy anteriores al acaecimiento del 11-S. En las imágenes aparentemente más inofensivas del film, se muestra a personajes de rasgos árabes con costumbres desagradables, ridiculizados, idiotizados o animalizados, representados bien como seres simples e inofensivos o bien como villanos tan caricaturizados que casi provocan risa. Los extractos más duros representan a árabes y musulmanes expresando su odio hacia los Estados Unidos e Israel, afirmando el honor que supondría morir por Allah y su causa, confesando su propósito de atentarse contra la Casa Blanca o de asesinar estadounidenses, disparando contra su bandera, secuestrando aviones o atacando a ciudadanos occidentales, pero también recibiendo grandes dosis de violencia por parte de aquellos que ya los habían deshumanizado y señalado como alteridad enemiga.

La lectura simplificada producto de esta cinematográfica confrontación resultaba en un mito identitario que oponía los valores heroicos de los ciudadanos estadounidenses, representados en la selección de *The spirit of America*, con el cliché envilecedor del mundo árabe, la cultura islámica o el practicante musulmán señalado por Jacqueline Salloum en *Planet of Arabs*. Confrontando el vídeo propagandístico de Workman con el trabajo crítico de Salloum se evidencia cómo la principal estrategia de los administradores de la *war on terror* sería la de recuperar y explotar personajes y relatos preexistentes que ya habían sido asimilados por el

¹⁶⁷ Véase: CAMPBELL, DUNCAN. "It's a wonderful life as a Hollywood enlists its heroes to lift the spirit of America." *The Guardian*, 18 de diciembre de 2001. Consultado a 26/04/2019, 10:38 h, en: <https://www.theguardian.com/world/2001/dec/18/media.filmnews>

¹⁶⁸ CHUCK WORKMAN citado en LYMAN, RICK. "3 minutes of patriotism on film." *The New York Times*, 20 de diciembre de 2001. Traducción propia de: "I can remember, as a kid, thinking that I was so lucky to be an American, and somehow that feeling drifted away over the years. But Sept. 11 brought it all back to me." Consultado a 26/04/2019, 10:38 h, en: <https://www.nytimes.com/2001/12/20/movies/3-minutes-of-patriotism-on-film.html>

¹⁶⁹ BAY, MICHAEL (dir.) *Pearl Harbor*. Estados Unidos, [Touchstone Pictures](http://www.touchstonepictures.com) (prod.), 2001, 183 min.

¹⁷⁰ SHAHEEN, JACK G. *Reel bad Arabs. How Hollywood vilifies a people*. Nueva York, Arris Books, 2001.

imaginario colectivo gracias a la tarea adoctrinadora del cine de Hollywood. Aquel héroe en potencia que definía el *espíritu estadounidense* se enfrentaría en el contexto de la *war on terror*, como ya había sido adelantado por el cine tradicional, a aquel malvado, mezquino y deshonesto habitante del *planeta de los árabes* [véase [Panel 22](#)]. Con una representación del mundo árabe como la que destapaba Jack G. Shaheen y retomaba Salloum resulta sencillo comprender el rápido proceso de equiparación entre el individuo racializado y el terrorista en potencia. Así, el enemigo *otro* se mimetizaría con aquel terrorismo que había dejado de necesitar adjetivos, porque ya solamente existía uno, global y con pleno monopolio. La consecuencia de esta serie de asociaciones era el trazado de una línea que permitía vincular directamente el mundo árabe y la religión islámica con el terrorismo, contrapuesto a un mundo libre ubicado en los sistemas democráticos de Occidente, omitiendo todas sus imperfecciones e incoherencias.

El mito llamaba al mito porque su imperio prolongado en la conciencia pública estadounidense había desplazado por completo la capacidad de discernir lo real de lo relatado. Por esta razón, los flujos que definieron la relación entre la política del espectáculo y el espectáculo de hacer política en los Estados Unidos contribuyeron a alimentar un relato asentado en el imaginario popular con el que tanto la industria del entretenimiento como el propio discurso gubernamental se encontraban cómodos y a salvo. El escenario planteado por el gobierno de la *war on terror*, aquella lucha del bien contra el mal disputada entre héroes y villanos, sería asumido y reproducido por el propio Hollywood, muy acostumbrado a este tipo de planteamiento. Si primero Bush parecía haberse apropiado de la fórmula de películas como *Independence Day* para su recreación del contexto discursivo de la *war on terror*, ahora la industria cinematográfica le devolvería el favor trasladando su visión de los hechos de nuevo al terreno de la ficción, es decir, al lugar al que naturalmente pertenecía.

La oscuridad del terrorista junto a la reticencia por profundizar en sus motivaciones había conducido a interpretar el 11-S como un acontecimiento imprevisible, del orden de lo catastrófico, y a sus hacedores como un conjunto de fanáticos enloquecidos. En su traslado al cine, esto resultaría en una infrarrepresentación de la figura del terrorista, reducido a villano o a mero agente externo, compensada con una sobrerrepresentación de los héroes, retratados a través de su tendencia al sacrificio personal en aras de la protección del conjunto. En respeto al planteamiento clásico, del mismo modo en que el héroe tradicional surgía de una situación definida a través del trauma, los héroes aparecidos tras el 11-S, serían retratados como personas comunes transformadas por una catástrofe cuya gravedad las obligaba a reinventarse como héroes reacios y renacidos. También en las historias de superhéroes, las figuras de Superman, Batman o Spiderman, entre otros, estaban definidas por la losa de un gran trauma personal, un drama familiar o incluso de un conflicto civilizatorio, cuyo padecimiento hacía brotar la esencia del héroe. Como el héroe clásico, que necesitaba de un antihéroe que diese sentido a su existencia, el héroe norteamericano hallaba en el terrorista su razón de ser. Los nuevos héroes nacían como fruto de la unión del pueblo estadounidense que se resistía a ser doblegado por su opositor. Así, tanto en el discurso político como en el relato cinematográfico, todos estos nuevos héroes nacidos del acto sacrificial harían del sacrificio su más intrínseca condición.

Debido a que el 11-S había sido percibido como un acontecimiento irrepresentable, no fue hasta el año 2006 cuando se estrenaron las primeras películas que se atrevieron a abordar los atentados de manera explícita. La temporada de luto fílmico se clausuraría ese año con el estreno de dos películas, casi simultáneas, ambas centradas en la experiencia de los héroes glorificados y ambas basadas en personajes reales: *United 93* -Paul Greengrass, 2006-¹⁷¹ y *World*

¹⁷¹ GREENGRASS, PAUL (dir.) *United 93*. Estados Unidos, Studio Canal & Sidney Kimmel Entertainment Working Title Films (prod.), 2006, 111 min.

Trade Center -Oliver Stone, 2006-¹⁷² [véase [Panel 23](#)]. Ambos filmes se caracterizaron por la asunción de los supuestos defendidos por la administración Bush, presentando el ataque del 11-S como una tragedia imprevisible que, en *World Trade Center*, además, adquiere el carácter de una catástrofe natural, vinculando descuidadamente la destrucción del centro de Manhattan con las clásicas caracterizaciones de lo sublime. Si *United 93* aborda lo sucedido en el único avión secuestrado que no llegó a alcanzar su destino, presumiblemente la Casa Blanca, *World Trade Center* se desarrolla alrededor de dos personajes, inspirados en dos policías reales que, tras haber acudido a las Torres Gemelas para iniciar las labores de rescate, quedan sepultados bajo los escombros. Estas primeras películas no estuvieron desprovistas de fieles reproducciones del discurso novelado impuesto cinco años atrás por George W. Bush, a pesar de la distancia que las separaba del auge patriótico de 2001 y aunque los desmanes de la *war on terror* fuesen de sobra conocidos. Existen ciertas ideas que, convertidas en mantras, resonarán en éstas y otras propuestas de Hollywood posteriores como un eco más o menos evidente, aunque siempre identificable, del relato oficial. En este sentido, las películas que abordaron el atentado del 11-S pueden ser consideradas como una suerte de metaficción, en tanto que se encargan de representar un discurso, cuya elaboración se encontraba de base mediatizada.

Sabemos que las dos películas anteriormente señaladas están basadas en hechos reales y en personas que realmente estuvieron allí en el momento de la tragedia. En el caso de *United 93*, tal vez por haber sido la primera, se incidió con especial énfasis en el hecho de que los familiares de los pasajeros habían sido consultados con el propósito de construir unos personajes realistas y ofrecer un retrato veraz de la catástrofe. Sin embargo, resulta evidente que la mayor parte de la trama estuvo basada en suposiciones. Los testimonios que contribuyeron a elaborar el argumento de *United 93* los proporcionaron los familiares que habían recibido llamadas telefónicas desde el avión, unas llamadas desesperadas y angustiosas que, si bien pueden dar muestra de la realidad más terrible, la certeza de la muerte, no sirven para analizar los hechos de manera rigurosa. Por otra parte, nos consta que las familias de los terroristas suicidas no fueron entrevistadas con vistas a la construcción de sus personajes, representados según la tipología del antihéroe, en unos roles sumamente reconocibles e intercambiables con cualquiera de sus múltiples apariciones en otros relatos de ficción. La intención de reconstruir una tragedia de la que sólo quedaban los restos de un avión estrellado en una zona rural de Pennsylvania y un registro telefónico, condujo a los guionistas a atar cabos de modo forzado, repartiendo papeles narrativos predefinidos, requeridos para elaborar un relato acorde a aquello que se buscaba representar.

La película *United 93* reproduce la reconstrucción de los hechos transmitida por las fuentes oficiales, según la cual los pasajeros y personal de vuelo se habrían amotinado contra sus captores, tras haber conocido las noticias de los atentados en las Torres Gemelas y deducir el plan terrorista de convertir el avión en el cual viajaban en un arma mortal. Encabezados como se supuso por Todd Beamer, un exitoso comercial de servicios informáticos, de educación religiosa y amante de los deportes de equipo, a quien los medios de comunicación ya habían asignado el papel de líder en 2001, los pasajeros sublevados habrían iniciado una lucha interna que habría derivado en la pérdida de control del avión, provocando su dramática caída en un campo de Shanksville, Pennsylvania. El intento desesperado ya no tanto de sobrevivir, sino de impedir la muerte de otros, había llevado a la opinión pública estadounidense a convertir a los

¹⁷² STONE, OLIVER (dir.) *World Trade Center*. Estados Unidos, Paramount Pictures (prod.), 2006, 125 min.

pasajeros del United 93 en encarnaciones de aquellos héroes reacios que caracterizaban el *espíritu estadounidense*. Pero, en realidad, no puede saberse con certeza qué fue lo que ocurrió durante aquel fatídico vuelo, “nadie sabe quién lideró o participó en el ataque a la cabina de mando, aunque un operador telefónico hubiese oído a un hombre, Todd Beamer, decir <<Let’s roll>>,”¹⁷³ anécdota que lo convirtió en un héroe de acción [véase [Panel 24](#)]. Sin que nadie hubiese podido verificar lo acontecido en una tragedia de la cual no quedaron testigos, el relato extraído daba por sentado, primero, que los terroristas eran un tipo de agente maligno que no requería de mayor especificación, y, segundo, que habrían sido ciertos héroes masculinos quienes habrían asumido el mando, a pesar de que, una vez que los pilotos habían sido asesinados, las únicas personas con mínimos conocimientos técnicos fuesen allí las azafatas. En consecuencia, la distribución de roles que reproduce la película no puede considerarse como resultado de ninguna investigación. Más bien, es reflejo de la hegemonía de un imaginario concreto situado en el contexto propagandístico de la *war on terror*; del imperio de un relato que nos invita a deducir, en tanto que la trama más repetida suele parecernos también la más probable, que todos los terroristas son fanáticos y que los héroes son siempre hombres buenos con un gran afán de sacrificio.

Por su parte, la película *World Trade Center*, si bien no incurre en la obviedad propagandística, tampoco se aventura a ofrecer caracterizaciones del hacer terrorista que contribuyan a la comprensión de su compleja fenomenología. Oliver Stone, que habitualmente había mantenido un discurso crítico con la narrativa hegemónica estadounidense, defendiendo polémicas posturas políticas y habiendo llegado a alabar el papel de Fidel Castro o a las Farc colombianas,¹⁷⁴ en su versión cinematográfica del 11-S no opta por conceder una visión alternativa que discrepe del relato establecido por la *war on terror*. En *World Trade Center*, los terroristas no son representados, sino que atacan desde un fuera de plano, como un *deus ex machina* del mal, del que, aunque se omita su rostro, se constata su presencia. Aquí el atentado cobra la forma de una catástrofe natural que arremete sin previo aviso, de manera incontenible e inexplicable. Efectivamente, esta había sido la sensación que había inundado a los neoyorquinos aquella mañana de septiembre ante una tragedia que sumió las calles en el caos y este ambiente de terror y desconcierto es recreado con acertada fidelidad en la película. Sin embargo, que lo ocurrido se trate de un atentado terrorista resulta irrelevante para el desarrollo de los acontecimientos, eludiendo premeditadamente la dimensión política del ataque en un planteamiento que acerca esta película a la posterior *9/11* -Martin Guigui, 2017-¹⁷⁵ reseñada

¹⁷³ VON TUNZELMANN, ALEX. “United 93: the truth is out there.” *The Guardian*, 6 de agosto de 2009. Extracto y traducción propia de: “In reality, no one knows who led or participated in the storming of the cockpit, though one man, Todd Beamer, was overheard by a telephone operator saying, <<Let’s roll>>. The film makes him something like an action hero. Maybe he was, but then again maybe Christian Adams was, too.” En referencia a esto último, Christian Adams fue el único de los pasajeros del United 93 que no era estadounidense y su mujer fue una de las pocas que se negaron a participar en la producción de la película. Christian Adams es representado en *United 93* como el único pasajero que no quiere hacerle frente a los secuestradores. Consultado a 05/08/2020, 14:27 h, en: <https://www.theguardian.com/film/2009/aug/05/reel-history-united-93>

¹⁷⁴ Véase: SMITH, DAVID. “Stone: my part in hostage baby saga.” *The Guardian*, 6 de enero de 2008. Consultado a 30/05/2019, 12:30 h, en: <https://www.theguardian.com/world/2008/jan/06/film.usa>

¹⁷⁵ GUIGUI, MARTIN (dir.) *9/11*. Estados Unidos, Sprockefeller Pictures (prod.), 2017, 90 min. Película basada en la obra de teatro *Elevator, 9/11* de Patrick Carson.

como “una película de catástrofes en más de un sentido.”¹⁷⁶ Ambas tramas podrían haberse mantenido con mínimas correcciones estuviesen ambientadas en un contexto de ataque terrorista o de desastre natural. El rasgo más relevante que en *World Trade Center* nos remite a los atentados es un plano que, en los primeros minutos de la película, muestra la sombra de un avión proyectada sobre uno de los edificios de Manhattan. Así, estas ficciones basadas en hechos reales e históricos adquieren el mismo carácter que para Ochando define el inicio de una película de terror apocalíptica:

“Comenzamos con una catástrofe repentina, como las que se producen a diario en una era sin memoria, que no analiza los acontecimientos, que no reflexiona sobre el pasado y que, por lo tanto, es incapaz de comprender que todas sus acciones producen consecuencias.”¹⁷⁷

El vínculo que conecta estas películas con la postura asumida por la Casa Blanca es el hecho, extremadamente relevante, de que las causas que condujeron a la tragedia no fueron tenidas en cuenta para definir el proceso narrativo de los acontecimientos. La catástrofe surge de manera autónoma en la historia, sin relación con ningún pasado anterior, dando origen al relato. Como en la cinta pre-atentado de Emmerich, el ataque simplemente sucede sin que nadie hubiese podido evitarlo. Estas películas, que evitan indagar en la fenomenología terrorista, convergen en su modo de abordar la representación del desastre a través de la acción introspectiva de unos personajes en estado de redención. Así, habiéndolo querido o no, reproducen la tendencia política a evitar la crítica epistemológica y fundamentada del terrorismo, recurriendo a la emoción, a la anécdota personal, al ensalzamiento de las víctimas y al melodrama, reafirmando la unión patriótica y acrítica contra el enemigo. En *World Trade Center*, el personaje interpretado por Nicolas Cage, John McLoughlin, explica en estos términos la situación a un compañero: “Estamos preparados para todo: coches bomba, armas químicas, biológicas, un ataque desde el aire ... Pero no para esto. No para algo de esta magnitud. No hay ningún plan. Nadie lo previó.”¹⁷⁸ En aquel momento de la película, las torres aún no se habían desplomado, lo único que se sabía era que un segundo avión acababa de colisionar contra la Torre Sur. Lo que estaba por venir, el derrumbamiento final de las Torres Gemelas, que no se muestra explícitamente en la película, coge a los equipos de emergencia por sorpresa, produciéndose una verdadera masacre entre los bomberos y policías que habían acudido a evacuar y asistir a los heridos.

World Trade Center busca rendir homenaje a todos aquellos miembros de los cuerpos de seguridad del Estado que perecieron en el intento desinteresado de ayudar a las primeras víctimas, a toda aquella gente común que, sin haberlo dudado ni por un momento, se había entregado a unas labores de rescate que no estaban preparados para desempeñar. Según las cifras mencionadas antes de los créditos finales, en las labores de rescate del 11-S murieron 343

¹⁷⁶ SCHONFELD, ZACH. “Charlie Sheen’s 9/11 film is a disaster movie in more ways than one (review)” *Newsweek*, 9 de septiembre de 2017. Consultado a 05/08/2020, 17:08 h, en: <https://www.newsweek.com/charlie-sheen-911-movie-film-disaster-movie-more-ways-one-review-663251>

¹⁷⁷ PÉREZ OCHANDO, LUIS. Op. cit., p. 39.

¹⁷⁸ John McLoughlin -Nicolas Cage- en STONE, OLIVER. Op. cit., min. 11:56. Traducción propia de: “We’re prepared for everything: car bombs, chemical, biological, an attack from the top... But not this. Not for something this size. There’s not plan. We didn’t make it.”

bomberos, 84 empleados de las autoridades portuarias, 37 policías y 23 policías de Nueva York. Mientras que sólo pudieron ser rescatadas con vida 20 personas, otras 2749 fallecieron con motivo del atentado. La conclusión extraída de la película de *Word Trade Center* es expresada justo al final por el personaje de John McLoughlin:

“El 11-S nos mostró de qué son capaces los seres humanos. Del mal, sí, desde luego, pero también descubrió una bondad que habíamos olvidado que pudiese existir. Los unos cuidaban de los otros por el mero hecho de que era lo que se debía hacer. Es importante que hablemos de esa bondad, que la recordemos, porque yo vi mucha aquel día.”¹⁷⁹

Si recordamos las palabras de Bush citadas anteriormente, veremos como el discurso formulado es prácticamente el mismo: “Hoy, nuestra nación ha presenciado el mal, lo peor de la naturaleza humana, y hemos respondido con lo mejor de los Estados Unidos.” Una conclusión similar es extraída en la película *Día de Patriotas* -Peter Berg, *Patriots Day*, 2016-,¹⁸⁰ que abordó el atentado de la maratón de Boston de 2013. En una escena en la que la policía se dispone a registrar la zona residencial donde suponen que se esconde el terrorista, un compañero le pregunta al protagonista, Tommy Saunders -interpretado por Mark Wahlberg-, si cree que todo aquello podría haberse prevenido. La respuesta divagante de Saunders, que se retrotrae al momento en el que él y su mujer descubrieron que nunca podrían tener hijos, acaba de la siguiente forma:

“Eso es todo lo que he visto hoy: el bien contra el mal, el amor contra el odio. Cuando el diablo te golpea así, sólo tienes un arma para luchar contra él: el amor. Eso es lo único que él no puede tocar. ¿Qué vamos a hacer? ¿perseguirlos, atraparlos, matarlos, todo eso? Seguirán hiriéndonos. Esto nunca puede ser completamente prevenible. Abracémonos los unos a los otros. Dejemos que el amor nos impulse, que nos alimente. No creo que haya forma alguna en la que ellos puedan ganar.”¹⁸¹

Como había afirmado Chuck Workman, era el azote de la tragedia el que devolvía el ánimo de solidaridad colectiva a la sociedad estadounidense; el acontecimiento que impulsaba el resurgir del espíritu heroico nacional, manifestado en el apoyo mutuo y desinteresado. Sin embargo, cabe señalar que el héroe nunca es aquel que actúa según criterios jurídicos o constitucionales concretos, tampoco es el trabajador bien remunerado ni el ciudadano que ve cumplidos sus derechos, sino que su sentido del deber siempre se ve expresado en atención a una abstracta manifestación de la moral que excede el propio ordenamiento sociopolítico. Si el carácter de lo heroico se percibe como extraordinario es porque opera en el ámbito de lo excepcional, ya no

¹⁷⁹ Voz en off de John McLoughlin -Nicolas Cage- en *STONE, OLIVER* (dir.) Op. cit., minuto 1:58:25. Traducción propia de: “9/11 showed us what human beings are capable of. The evil, yeah, sure, but also brought out a goodness we forgot could exist. People taking care of each other for no other reason than this was the right thing to do. It’s important for us to talk about that good, to remember, because I saw a lot of it that day.”

¹⁸⁰ BERG, PETER (dir.) *Patriots Day*. Estados Unidos, Closest to the Hole Productions & Bluegrass Films (prod.), 2016, 133 min.

¹⁸¹ Tommy Saunders -Mark Wahlberg- en *Ibid.*, minuto 1:48:22. Traducción propia de: “That’s all I see today: good versus evil, love versus hate. The Devil hits you like that, there’s only weapon you have to fight back with. It’s love. That’s the only thing he can’t touch. What are we gonna do? We hunt ‘em down, catch them, kill them, all that? Still gonna get us. No way it can ever be entirely preventable. Wrap our arms around each other. Let love power us, feed us. I don’t think there’s any way that they could ever win.”

solamente en un sentido de lo poco habitual, sino también en el de la excepción política; es decir, en la esfera de aquello que se produce en un espacio ubicado *fuera* de lo estrictamente demarcado por la ley. Lo que demuestra esta caracterización clásica de lo heroico, basada en un intrínseco afán de sacrificio, es la existencia de una falta en el cuidado estatal que debe ser suplida por el propio individuo. Así, la bondad innata del pueblo norteamericano, erigida desde entonces sobre la circunstancia del propio sacrificio, se asociaría a un relato de lo heroico que tendía puentes con lo superheroico, en tanto que adscrito a un terreno de la excepción que exige la producción de cambios en el pacto social previamente constituido.

En un volumen del *Amazing Spiderman* dedicado al 11-S, el propio superhéroe declaraba que eran los actos de compasión y sacrificio los que hacían extraordinarios a los hombres y mujeres comunes, llegando a afirmar que los bomberos de Nueva York, sin necesidad de disfraces ni poderes, eran “los verdaderos héroes”¹⁸² [véase [Panel 25](#)]. De hecho, no sería osado pensar que había sido precisamente la muerte en masa de bomberos, provocada como consecuencia de las precarias condiciones en las que se habían desarrollado las labores de rescate, la que había llevado a este cuerpo a ocupar un lugar preferente en el panteón nacional de los héroes. Durante la mañana del 11 de septiembre, el cuerpo de bomberos se convirtió en el servicio de emergencias que reportó la mayor cifra de bajas contabilizadas en el transcurso de un solo día de la historia. Inmediatamente su figura fue independizada de la del resto de víctimas para ser elevada como símbolo del sacrificio heroico [véase [Panel 26](#)]. Su valentía y sentido del honor fue canalizada en el proceso de imposición de un relato que haría prevalecer el espíritu de sacrificio de las fuerzas y cuerpos de seguridad del Estado, desplazando la idea de que sus vidas habían sido sacrificadas inútilmente, como consecuencia del caos, la confusión y la ineffectividad de los equipos de comunicación que portaban. Aunque no quepa duda de la extraordinaria labor que todas aquellas personas desarrollaron, la instrumentalización de su figura por parte de la administración denota una intención de no asumir responsabilidades, adornada con condecoraciones, monumentos conmemorativos y actos oficiales. Una administración que basaría buena parte de su discurso y actuación política en la exaltación de una lógica del sacrificio -de las víctimas, de los cuerpos de seguridad, de los mal llamados daños colaterales de la guerra o de las libertades civiles de sus ciudadanos- teñida de pasión religiosa.

Otra película bastante posterior, *9/11 -2017-*, da muestra de cómo esta caracterización de lo heroico ligada al sacrificio había conseguido instalarse en el imaginario estadounidense erigido alrededor del 11-S. *9/11*, protagonizada por Charlie Sheen, es “otra película que usa la tragedia como telón de fondo, pero que no tiene absolutamente nada que decir al respecto.”¹⁸³ Con la misma apariencia de película de catástrofes que había planteado *World Trade Center, 9/11* también se inicia como consecuencia de un atentado terrorista que nunca es abordado reflexivamente, centrando el argumento en la voluntad de sobrevivir de unos protagonistas a la espera de ser rescatados. Aquí el atentado terrorista vuelve a ser empleado como excusa para ensalzar la experiencia del héroe, a través del cual el rito sacrificial se vincula a una liturgia de la redención, tal como, paradójicamente, había sido el caso de los primeros terroristas modernos. Jeffrey Cage, interpretado por Charlie Sheen, se queda atrapado en uno de los ascensores de la Torre Norte junto a su mujer y un elenco de personajes presumiblemente seleccionados para representar la heterogeneidad de la ciudadanía estadounidense -un repartidor negro, un conserje de ascendencia latinoamericana y una mujer blanca-. Aunque Jeffrey y Eve -Gina

¹⁸² STRACZYNSKI, J. MICHAEL (guion) *The Amazing Spiderman*. Vol. 2: Revelations, #36-39, Canada, Marvel Comics, 2002, pp. 14^o y 15^o -páginas no numeradas-.

¹⁸³ SCHONFELD, ZACH. Op. cit. Traducción propia de: “Now comes a new movie that uses the tragedy as heartracing backdrop, but has absolutely nothing to say about it.”

Gershon- se encontraban en trámites de divorcio, a lo largo de la película los defectos de Jeffrey se ven convertidos en virtudes. Sus prolongadas ausencias, que tanto irritaban a su mujer, acaban sirviendo de prueba del afán de sacrificio de Jeffrey, dedicado a proveer el mejor estilo de vida posible para su familia; un hombre que, también ante el gran peligro que ahora amenazaba su vida, no duda en sacrificarse en favor de la supervivencia grupal. Su redescubierta condición de héroe facilita que todos los ocupantes del ascensor consigan huir, permaneciendo él atrapado hasta que, en el preciso momento en que un bombero se disponía a ayudarlo, finalmente el edificio se desploma sobre ellos.

Todas estas películas inciden en una estetización del sacrificio como facultad de lo heroico que pone de relieve el éxito de la determinación política para evitar la confrontación con las verdaderas causas que posibilitaron los atentados del 11-S. Una estrategia destinada a reavivar el mito nacional y el orgullo patrio en completa elusión del contrarrelato introducido por los terroristas. Transcurrido el ataque, el orden simbólico volvía a ser reconstituido, devolviendo el dominio de la imagen y el relato a sus anteriores poseedores, que resurgían fortalecidos en su exigencia de engrandecer sus poderes en perjuicio de la ciudadanía temerosa y abocada al rito sacrificial. Si revisamos la famosa fotografía de Richard Drew, *The falling man* [véase [Panel 27](#)], a la luz de esto, podemos ver ilustradas dichas conclusiones. En la fotografía se muestra a un hombre -uno de los muchos que, tras la colisión de los aviones, habían saltado desesperadamente desde las torres-, detenido en el improbable instante en que, en su descenso hacia el vacío, su cuerpo se alinea, perfectamente vertical, en el lugar exacto donde las franjas de los edificios del World Trade Center cambian de color. Un encuadre sumamente armonioso que, sin embargo, esconde tras de sí la verdadera dimensión de la tragedia. Si *The falling man* se hizo célebre, no fue sólo gracias a su ordenada composición, sino también debido a la historia que representaba. Aquella fotografía era de las pocas imágenes del 11-S que mostrarían a personas muriendo, pero en ella no había sangre, vísceras, ni cuerpos violentados, sino una captura depurada y esteticista de la tragedia. Lo que aquella imagen captaba era un fugaz intervalo, una mínima parte de toda una secuencia fotográfica que revelaba la caída del suicida como escorzada y turbulenta, descubriendo la trampa. Aquella fotografía, sumamente estética, dignificaba el sacrificio en la misma medida en que todas las condecoraciones y actos honoríficos dedicados a bomberos y policías ocultaban la vulnerabilidad inherente a un sistema político convertido en objetivo. Aquel hombre que caía pareciendo volar como Superman funcionaba como ejemplo de mitificación de un relato que, promulgada la *war on terror*, también pondría a la democracia estadounidense al borde del precipicio.

[Panel 19](#)



Figura 79. Escena de *Independence Day* - Roland Emmerich, 1996-. El presidente Thomas Whitmore -Bill Pullman- pilotando una nave de combate en la guerra contra la invasión alienígena.

Figura 80. George W. Bush junto a los miembros de la tripulación del portaaviones *Abraham Lincoln*, donde anunció la victoria contra Irak, 2003.



Figura 81. Escena de *Independence Day* - Roland Emmerich, 1996-. El presidente Thomas Whitmore -Bill Pullman- dando el discurso previo al contraataque terrícola contra los invasores.

Figura 82. Imagen propagandística de George W. Bush para la campaña presidencial de 2004.

Como el presidente Thomas Whitmore de *Independence Day* – interpretado por Bill Pullman-, a quien en la película la opinión pública estadounidense había tachado de blando con anterioridad al ataque alienígena, también Bush había tenido que rehacerse a sí mismo tras el cambio de escenario impuesto por el 11-S. Como Thomas Whitmore, George Bush había pasado de ser un presidente despreocupado por las cuestiones de política exterior a convertirse en un presidente en tiempos de guerra, un presidente que tuvo que redefinir su papel presidencial, consiguiendo alimentar la imagen de hombre orientado a la protección de los suyos, pero también redescubierto como líder determinado, duro y feroz contra la amenaza internacional.

Panel 20



Figura 83. Escena final de *Independence Day* - Roland Emmerich, 1996-. Los victoriosos estadounidenses contemplan el cielo en el que la destrucción de las naves alienígenas parece producir fuegos artificiales.

Figura 84. Fotografía conocida como *The hug*, realizada por Lynn Faulkner a el 5 de abril de 2004. George W. Bush abrazando a la adolescente, Ashley Faulkner, que perdió a su madre en el 11S.

Bush empezó a ser percibido como un presidente paternal y cariñoso para con sus conciudadanos. De hecho, para su reelección jugó un papel decisivo la fotografía realizada por un seguidor republicano, Lynn Faulkner, en la que Bush era retratado abrazando a la joven Ashley Faulkner, cuya madre había fallecido durante los atentados. A la fotografía, titulada como se titularía a una obra artística, *The hug -El abrazo-*, le siguió un vídeo promocional, *Ashley's story -La historia de Ashley-*, rodado en casa de los Faulkner, que narraba el encuentro entre el presidente y la muchacha. El vídeo comienza con un plano de Lynn Faulkner, en función de narrador, contando cómo la muerte de su mujer en los atentados terroristas del 11-S había provocado la reclusión de su hija, quien guardaba para sí sus propios sentimientos. Cuando el presidente acudió de visita de campaña a su pueblo, Lebanon, en Ohio, la muchacha quiso salir a verlo, tal como había hecho con su difunta madre cuatro años atrás. Una amiga de la familia, que se había ofrecido a acompañar a Ashley al acto electoral, informó al presidente Bush del drama personal de la joven. “Él se volvió y dijo: sé que es duro, ¿estás bien?” - narra Ashley. En ese momento el presidente la rodeó con sus brazos, abrazándola emotivamente, y fue entonces cuando ella, por fin, consiguió romper a llorar. “Es el hombre más poderoso del mundo y todo lo que quiere es asegurarse de que estoy a salvo y de que estoy bien” continua Ashley. “Lo que vi - asegura ahora el señor Faulkner- es lo que quería ver en el corazón y en el alma del hombre que ocupase el puesto electo más importante de nuestro país.”¹⁸⁴ Finalmente, el vídeo se cierra con una imagen del presidente George W. Bush, rodeado de un sutil halo dorado, dando la mano a un bombero. El candidato a la presidencia no habla ni aparece en el vídeo más que como telón de fondo; su programa o ideas políticas no son mencionadas, pero su reconfortante presencia de jefe protector es recreada con eficacia en cada palabra articulada por los miembros de la familia Faulkner. Ellos ejercen de testigos y mensajeros del poder curador que Bush ejerce sobre la joven apenada, quien gracias a su encuentro vuelve a sentirse segura. Este vídeo fue considerado por los observadores políticos como la pieza clave que cambió el curso de las elecciones de 2004 y le proporcionó la victoria a George W. Bush.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Traducción propia de: “And he turned around and he came back and he said I know that's hard, are you all right? (...) He's the most powerful man in the world and all he wants to do is make sure I'm safe, that I'm OK/ What I saw was what I want to see in the heart and in the soul of the man who sits in the highest elected office in our country.” Consultado a 13/09/2020, 20:09 h, en:

<https://edition.cnn.com/ELECTION/2004/special/president/campaign.ads/other/transcript.ashleysstory.html>

¹⁸⁵ El clip de *Ashley's story* fue el más caro de la campaña presidencial de 2004, costó 6,5 millones de dólares. Estuvo producido por The Progress for America Voter Fund y fue emitido unas 30000 veces en las cadenas locales de los Estados no afianzados por el Partido Republicano.

Panel 21

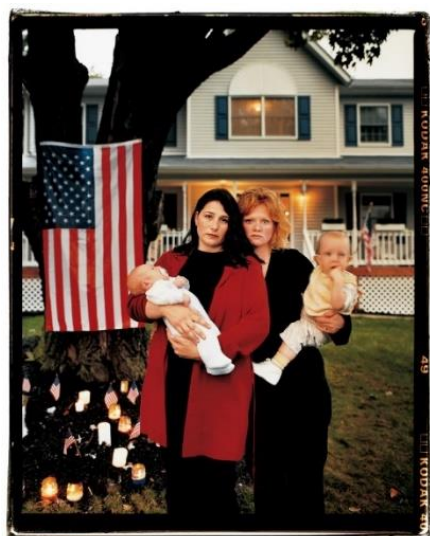


Figura 85. Pia Lindman, *Laokonikon*, 2004. Vídeo-performance de la serie *New York Times 09/02-09/03*.

Figura 86. Jonas Karlsson *United in grief*, 2001.



Figura 87. Jonas Karlsson, *Men of engyne company 50*, 2001.

Figura 88. Jonas Karlsson, *The force*, 2001.

La artista Pia Lindman reconstruye y teatraliza las imágenes de personas afligidas publicadas en el *New York Times* con el afán de señalar y catalogar sus gestos, identificando así también el relato transmitido por el periódico neoyorquino, buen representante del *storytelling* estadounidense tras los atentados. Como Lindman pone de relieve, tras el 11-S las manifestaciones de luto se convirtieron en un espectáculo público, mediado por el clima político y explotado por los medios de comunicación, decididos a la narración afectiva y emocional de los hechos. Para la artista, el individuo es pasivo ante una situación creada al margen de él, pudiendo solamente tomar parte en ella en la representación de alguna de las identidades puestas a su disposición por los verdaderos redactores del acontecimiento. El catálogo de roles dispuesto por la narrativa de la tragedia puede observarse en algunas de las fotografías de Jonas Karlsson publicadas en la revista *Vanity Fair*, en noviembre 2001, para un artículo titulado “The heroes of Ground Zero.” En referencia a la selección de fotografías, la revista reza: “Los rostros de la tragedia. Los rostros del heroísmo.” En líneas generales las mujeres son retratadas tras la línea de batalla, no como heroínas sino como esposas, viudas o enfermeras, es decir, como responsables de labores de cuidado o complemento del héroe masculino. En la edición digital cada fotografía aparece con un pie de página narrando una anécdota personal de cada grupo de personas fotografiado. En el caso de las viudas de la fotografía *United in grief* -*Unidas en el luto* se menciona que una de ellas había contraído matrimonio un 11 de septiembre.

[Panel 22](#)

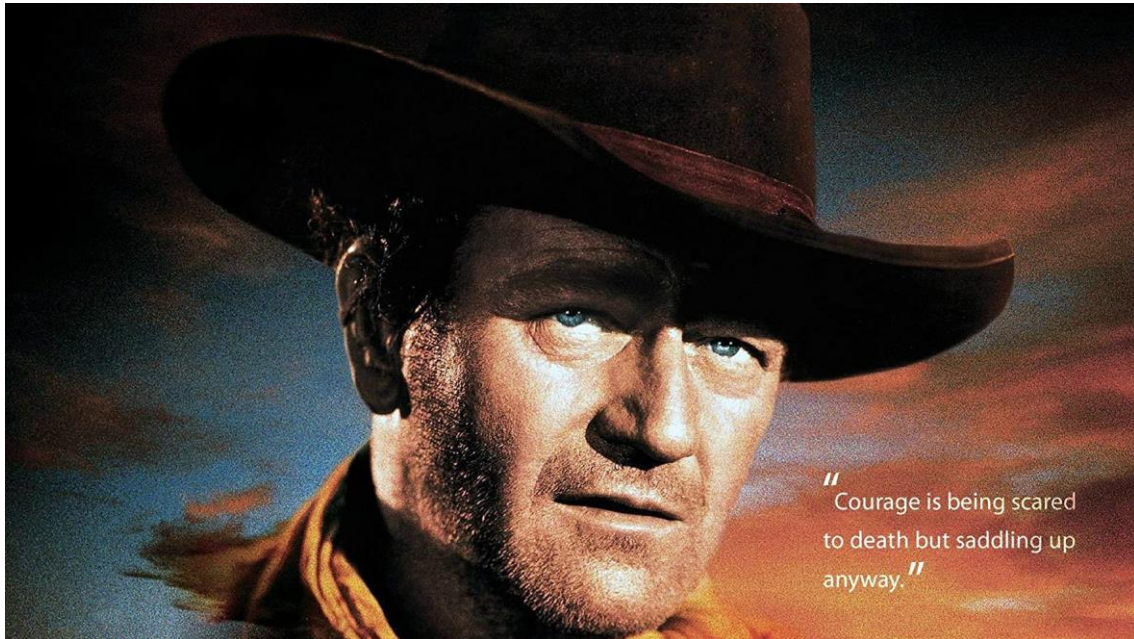


Figura 89. Imagen de John Wayne utilizada en *The spirit of America* -Chuck Workman, 2001-.



Figura 90, Figura 91, Figura 92 y Figura 93. Jacqueline Salloum, *Planet of Arabs*, 2004, DVD, 9:06 minutos. Fotogramas del vídeo montado a partir de escenas extraídas de películas de Hollywood.

Panel 23



Figura 94. Escena de *United 93* -Paul Greengrass, 2006-. Los héroes amotinándose en el avión.

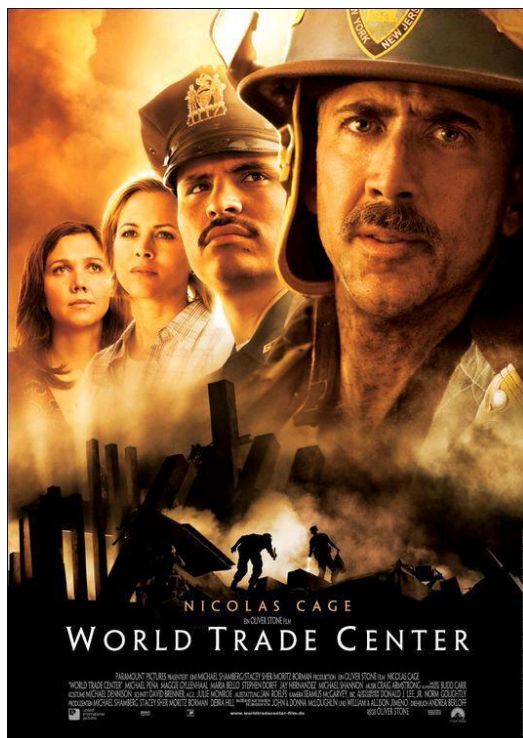


Figura 95. Cartel promocional de la película *World Trade Center* -Oliver Stone, 2006-.



Figura 96. Cartel promocional de la película *9/11* -Guigui Martin, 2017-.

Panel 24



Figura 97. George Bush, en su comparecencia ante el Congreso de los Estados Unidos del día 20 de septiembre de 2001, dedicó una mención especial a los héroes del 11-S, entre los que destacaba el protagonismo del pasajero del vuelo United 93, Todd Beamer, a cuya mujer, Lisa Beamer, que se encontraba presente en el acto, la cámara le dedicó un gran aplauso.

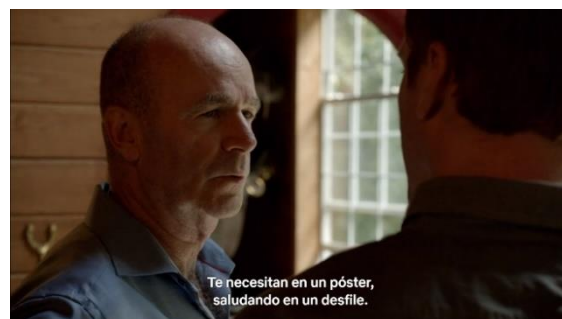


Figura 98, Figura 99, Figura 100 y Figura 101. Escena de la serie *Homeland* –Howard Gordon, Chip Johannessen, Alex Gansa (cread.), 2011-. Temporada 2, episodio 7.

En la serie *Homeland*, 2011-2020, el veterano de guerra Nicholas Brody es rescatado tras haber sido considerado desaparecido en combate durante varios años. Desde el momento de su aparición, el sargento es convertido en objeto de propaganda política, en héroe sacrificado y reaparecido como trofeo de la guerra estadounidense contra el terrorismo: “No me llames héroe (...) Me capturaron y me metieron en un agujero. Lo único que hice fue no morirme,” explica Nicholas Brody. “Pero la gente lo necesita, Nick. Te necesitan en un póster, saludando en un desfile,”¹⁸⁶ le responde su interlocutor, Rex Henning, un potencial contribuidor a la campaña presidencial que Brody apoya. La *war on terror* de Bush también había instrumentalizado figuras como la de Todd Beamer, muerto en el vuelo United 93 o las de los bomberos de Nueva York para su propia campaña de guerra.

¹⁸⁶ Traducción propia de: “Just don’t call me a hero (...) I was captured and shoved in a hole. All I did was not die./ People need it, though, Nick. They need you on a poster, waving in a parade.”

Panel 25



Figura 102. J. Michael Straczynski, *The Amazing Spiderman*, volumen 12, 2002, p. 6ª -páginas no numeradas-

Figura 103. J. Michael Straczynski, *The Amazing Spiderman*, volumen 12, 2002, p. 14ª -páginas no numeradas-

Figura 104. J. Michael Straczynski, *The Amazing Spiderman*, volumen 12, 2002, p. 15ª -páginas no numeradas-

El volumen 12 del cómic *The Amazing Spiderman*, con guion de J. Michael Straczynski -2002-, sirve de perfecto ejemplo de reproducción de las líneas básicas que definieron el discurso oficial emitido por la Casa Blanca. En este cómic el personaje de Spiderman describe el 11-S como un acontecimiento inimaginable e inexplicable. “Dios... Algunas cosas están más allá de las palabras, más allá de la comprensión,”¹⁸⁷ exclama. Un acontecimiento tan terrible que sólo habría podido ser ideado y ejecutado por hombres al límite de la locura. En este contexto, el superhéroe describe las hazañas de los bomberos y agentes de policía, de los pasajeros del vuelo United 93 secuestrado, cuya valentía había conseguido frustrar el objetivo de sus captores, y, en general, de todos los ciudadanos estadounidenses comunes como los verdaderos héroes: “Estamos aquí. Pero con nuestros disfraces y nuestros poderes resultamos empequeñecidos por los verdaderos héroes. Aquellos que enfrentan el fuego sin temor ni armadura. Aquellos que se adentran en la oscuridad sin la garantía de volver a salir jamás, porque saben que hay otros esperando en la penumbra. Esperando salvación. Esperando palabra. Esperando justicia. Hombres comunes. Mujeres comunes. Vueltos extraordinarios por sus actos de compasión. Y coraje. Y terrible sacrificio.” Un pasajero del United 93 habla por teléfono, presumiblemente con su esposa: “Hemos votado y vamos a intentar tomar el avión. Es la única forma de evitar que golpeen Washington. Te amo.” “Te amo,” responde ella. Y el superhéroe repite: “Hombres comunes. Mujeres comunes. Negándose a rendirse.”¹⁸⁸

¹⁸⁷ Traducción propia de: “God... Some things are beyond words. Beyond comprehension.”

¹⁸⁸ Traducción propia de: “We are here. But with our costumes and our powers we are writ small by the true heroes. Those who face fire without fear or armor. Those who step into the darkness without assurances of ever walking out again, because they know there are others waiting in the dark. Awaiting salvation. Awaiting word. Awaiting justice. Ordinary men. Ordinary women. Made extraordinary by acts of compassion. And courage. And terrible sacrifice. <<We’ve voted, and we’re going to try to take the plane. It’s the only way to stop them hitting Washington. I love you.>> <<I love you.>> Ordinary men. Ordinary women. Refusing to surrender.”

Panel 26



Figura 105. Fotografía de Thomas E. Franklin. Los bomberos George Johnson, Dan McWilliams y Billy Eisengrein alzando una bandera estadounidense en la zona cero de Nueva York tras los ataques del 11 de septiembre de 2001.

Figura 106. Fotografía de Joe Rosenthal, *Raising the Flag on Iwo Jima -Alzando la bandera en Iwo Jima-*. Soldados estadounidenses levantando un mástil con la bandera estadounidense en la cima del Monte Suribachi, Japón, 1945.



Figura 107. Monumento *To Lift a Nation -Para levantar una nación-* realizado por el escultor Stan Watts en honor a los héroes del 11-S, situado en Emmitsburg, en el Estado de Maryland, Estados Unidos. 12 metros de altura



Figura 108. Monumento *Marine Corps War Memorial - Memorial de Guerra del Cuerpo de Marines-*, de Félix de Weldon junto al cementerio de Arlington, Virginia, Estados Unidos. 18 metros de altura.

La imagen de Thomas E. Franklin de los bomberos de Nueva York se hizo célebre y fue reproducida en portadas de periódicos y revistas, monumentos públicos conmemorativos, estatuas de cera, sellos de correos y toda una serie de productos de *merchandising* en los que se incluían navajas, pendientes y *souvenirs* de todo tipo. La imagen no puede dejar de recordar a la icónica fotografía de la batalla de Iwo Jima, Japón, realizada por Joe Rosenthal en 1945, en la cual seis soldados estadounidenses levantaban un mástil con la bandera estadounidense en la cima del Monte Suribachi. Esta fotografía de 1945, ganadora del premio Pulitzer, también había inspirado el famoso monumento al Cuerpo de Marines, inaugurado en 1954 en el cementerio militar de Arlington a las afueras de Washington.

Panel 27



Figura 109. Richard Drew, *The falling man*, 2001.

Escribía Tom Junod en un artículo para la revista *Esquire* que acabaría por poner título a aquella fotografía:

“En la imagen, él deja este mundo como una flecha. A pesar de que no ha elegido su destino, parece haberlo abrazado en los últimos instantes de su vida. Si no estuviese cayendo, perfectamente podría estar volando. Aparece relajado, precipitándose a través del aire. Parece cómodo en la comprensión de un movimiento inimaginable. Él no aparece intimidado por la divina succión de la gravedad o por aquello que le espera (...) [Sin embargo,] las fotografías mienten. Incluso las grandes fotografías. Especialmente las grandes fotografías. El hombre que cae en la imagen de Richard Drew, cayó en la manera sugerida por el fotógrafo durante una sola fracción de segundo, y después continuó cayendo. La fotografía funcionó como un estudio de la verticalidad mortal, una fantasía de líneas rectas, con un ser humano encajado en el centro, como un clavo. En realidad, sin embargo, el hombre que cae no cayó ni con la precisión de una flecha ni con la gracia de un saltador olímpico. Cayó como todos los demás, como todos los otros *jumpers* -intentando aferrarse a la vida que estaba dejando, lo que quiere decir que cayó desesperadamente, sin elegancia.”¹⁸⁹

¹⁸⁹ JUNOD, TOM. “The Falling Man. An unforgettable story.” *Esquire*, 9 de septiembre de 2016. Traducción propia de: “In the picture, he departs from this earth like an arrow. Although he has not chosen his fate, he appears to have, in his last instants of life, embraced it. If he were not falling, he might very well be flying. He appears relaxed, hurtling through the air. He appears comfortable in the grip of unimaginable motion. He does not appear intimidated by gravity’s divine suction or by what awaits him (...) Photographs lie. Even great photographs. Especially great photographs. The Falling Man in Richard Drew’s picture fell in the manner suggested by the photograph for only a fraction of a second, and then kept falling. The photograph functioned as a study of doomed verticality, a fantasía of straight lines, with a human being slivered at the center, like a spike. In truth, however, the Falling Man fell with neither the precision of an arrow nor the grace of an Olympic diver. He fell like everyone else, like all the other jumpers—trying to hold on to the life he was leaving, which is to say that he fell desperately, inelegantly.” Consultado a 30/05/2019, 13:55 h, en: <https://www.esquire.com/news-politics/a48031/the-falling-man-tom-junod/>

2. 2. El 11-S como acto de maldad. El relato de oposición ontológica y la negación del discurso terrorista

La tradición nos ha enseñado que la lucha entre fuerzas antagónicas es lo que conforma la historia. Lo hemos interiorizado gracias a los cuentos infantiles, memorizado a través de libros de texto y alimentado por medio de la incidencia del cine y la publicidad. Desde un punto de vista narrativo, la organización simplificada de la historia no difiere a grandes rasgos de la estructura básica del cuento infantil o del relato clásico. Ambos formatos se construyen fundamentalmente sobre una lógica de oposición y conflicto, imprescindible para su avance y desarrollo. Así, el conflicto es para el relato, lo que el enemigo para la política, un elemento esencial en el que hallan su sentido y del que hacen, por lo tanto, su necesidad más definitiva.

La indeterminación entre historia y relato, entre hechos y ficciones, marcaría el carácter de los acontecimientos que siguieron al 11-S, profundamente sumidos en una retórica de la oposición articulada desde la Casa Blanca. La situación se presentaba para George Bush en términos de enemistad excluyente, dotando a cada uno de los bandos de cualidades dicotómicas unilaterales a través de las cuales la clásica lucha del bien contra el mal adoptaba aquí un sentido determinista de proporciones bíblicas: “El rumbo que tomará este conflicto es desconocido; sin embargo, su resultado es incuestionable. La libertad y el miedo, la justicia y la crueldad, han estado siempre en guerra, y sabemos que Dios no permanece neutral entre ellos.”¹⁹⁰ El mal adquiere en el discurso de Bush el mismo carácter que lo define en el maniqueísmo, como aquel que reside en la oscuridad de las tinieblas y cuya perversión es de naturaleza moral. Esta esencialidad del mal es también la que se evoca en los relatos de ficción de estructura más simple, donde lo malvado lo es siempre en un sentido irrevocable o sustancial y donde su relación con lo bueno sólo puede darse en forma de una absoluta oposición, necesaria para alimentar el conflicto. El terrorismo, como exponente último del mal, dejaría de referir un estilo de violencia política concreta, para encarnar a un fantasmal adversario que concentraría en sí todo aquello que la sociedad occidental excluía. De esta forma, el terrorismo se convertiría en un concepto fetichizado, despojado de todo adjetivo que pudiese hacerlo concreto, transformado en idea antagónica y enemigo absoluto de la democracia y de la libertad a las cuales se oponía.

En este contexto, la neutralidad, que ni Dios había aceptado, tampoco podía ser una opción válida de política internacional. La promulgación de la *war on terror*, como absolutización de los conceptos, establecería la sola posibilidad de pertenencia a uno de los dos bandos enfrentados: “Cada nación, en toda región, ahora tiene una decisión que tomar. O estáis con nosotros o con los terroristas,” clamaría George Bush.¹⁹¹ A partir de aquel momento se establecería que todo defensor de la libertad debía ser contrario a las tácticas criminales terroristas y necesariamente reconocer a los Estados Unidos como indiscutibles líderes de la causa, apoyando su despliegue militar de pretensiones globales. Así, el amigo, el aliado o el defensor de la democracia ya no se identificaría por su respeto al orden constitucional o el acatamiento de los acuerdos internacionales, sino por su oposición al enemigo terrorista. Al amparo de esto, toda medida orientada a combatir el terrorismo resultaría inmediatamente legitimada, justificando la

¹⁹⁰ BUSH, GEORGE W. Comparecencia en la sesión conjunta del Congreso, a día 20 de septiembre de 2001. Op. cit. Traducción propia de: “The course of this conflict is not known, yet its outcome is certain. Freedom and fear, justice and cruelty, have always been at war, and we know that God is not neutral between them.”

¹⁹¹ Ibid. Traducción propia de: “Every nation, in every region, now has a decision to make. Either you are with us, or you are with the terrorists.”

invasión de países, la persecución de minorías, la criminalización de ideas políticas o religiosas, la violación de los derechos humanos o el saqueo del mismo Estado de derecho que se decía querer proteger. Todo ello sin haber llegado a formular una definición minuciosa, acotada o pactada acerca de la noción de terrorismo que se estaba combatiendo.

En tanto que el mundo libre contaba ya con su representante supremo, George W. Bush -electo en los Estados Unidos y autoproclamado para el resto del planeta-, aquel mal absoluto definido como terrorismo necesitaría también de un líder absolutamente espeluznante. Cuatro días después de los atentados, *El País* publicaba un artículo firmado por *The Washington Post*, titulado “La presidencia que empezó el martes” y subtitulaba: “Al principio Bush sonó como un gobernador ante un desastre natural. Ahora ha abrazado el papel de líder.” Según un sondeo realizado por *The Washington Post* y *ABC News*, transcurridos sólo dos días de los atentados, un 86% de los encuestados respaldaba la gestión de Bush, 31 puntos por encima de otra encuesta realizada por la misma fuente el fin de semana anterior.¹⁹² Otros observadores, ubicaron en el 20 de septiembre, día de su comparecencia ante el Congreso, el inicio de su presidencia. Fue en esta comparecencia cuando George W. Bush señaló a Al-Qaeda y su líder, Bin Laden, como responsables oficiales de los atentados del 11-S, aunque el saudí no llegase a reivindicarlo hasta septiembre de 2002.¹⁹³ En aquel momento los títulos efectivos del soberano y el enemigo fueron concedidos en el mismo acto público y simultáneamente. El acto de la presidencia surgía del señalamiento del enemigo. El presidente se alzaba como digno portador de su poder ahora que el enemigo había sido identificado. El reparto de los papeles enfrentados en el escenario de la nueva guerra funcionaba así, a su vez, como acto de reinserción del concepto de lo político en su tradicional esfera de definición: la oposición amigo-enemigo.¹⁹⁴

La máquina estadounidense de crear mitos, que tan bien se había labrado el suyo propio, dispondría las mismas artes al servicio de la representación de mal. De esta forma, Osama Bin Laden se convertiría en la némesis de George W. Bush en el mismo proceso por el cual el terrorismo, transmutado en contrincante, había sido designado para antagonizar con la democracia. Tal como Bush había logrado resurgir de las cenizas del World Trade Center, transformado en portador de la luz del sueño norteamericano, Bin Laden se sumiría en la oscuridad más profunda. Transformado en personificación del terror, como el terror también Bin Laden parecía haber adquirido el poder de transportarse a través del aire. Su materia se disolvería entre las acciones que se le atribuían -ni confirmadas ni refutadas-, entre las de sus soldados, en la *yihad* completa y en toda oposición brindada al dominio norteamericano. Se retrataba como un ubicuo agente del mal enfrentado a la corporalidad del héroe estadounidense. Su poder se anunciaba como el maleficio de un espectro llegado de otro mundo, tan capaz de engatusar a los dubitativos y poseer a los débiles morales, como de desaparecer de repente entre las sombras. Bin Laden era un nómada, un apátrida, un forajido invisible. Un ser que, como el diablo, podía manifestarse en cualquier parte del mundo con la forma de cualquier mal que se dispusiese a asolar la tierra. Una vez proclamado como antihéroe

¹⁹² “La presidencia que empezó el martes.” *El País*, 15 de septiembre de 2001. Consultado a 06/05/2019, 09:20 h, en: https://elpais.com/diario/2001/09/15/internacional/1000504809_850215.html

¹⁹³ Véase: “Osama Bin Laden reivindica por primera vez la autoría de los atentados del 11-S.” *La Voz de Galicia*, 10 de septiembre de 2002. Consultado a 11/08/2020, 14:13 h, en: https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/internacional/2002/09/10/osama-bin-laden-reivindica-primera-vez-autoria-atentados-11-s/0003_1224820.htm

¹⁹⁴ Véase: SCHMITT, CARL. “El concepto de lo político (Texto de 1932).” *El concepto de lo político*. Madrid, Alianza editorial, 1998.

contemporáneo, todo infortunio podía ser asumido como obra suya, “éste incluso podría reivindicar para su haber las catástrofes naturales”¹⁹⁵ [véanse [Panel 28](#) y [Panel 29](#)].

Sin embargo, como la mayoría de los antihéroes, Bin Laden también tenía un pasado, un momento de bondad perdida que vinculaba su historia a la de otros grandes exponentes del mal. Antes de haberse convertido en el Dark Vader de la *war on terror*, Bin Laden también había representado su propia versión de Anakin Skywalker. Como el villano de *Star Wars* -George Lucas, 1977-¹⁹⁶ Bin Laden también había sido corrompido por el odio y arrastrado a ocupar un puesto de liderazgo en el lado oscuro de la fuerza. La organización de Al-Qaeda se había construido en torno a 1988 y 1989 en el contexto de la guerra disputada por las fuerzas de la República Democrática de Afganistán contra los insurgentes muyahidines entre 1978 y 1992, respaldados por la Unión Soviética y por los Estados Unidos respectivamente. Los guerreros antisoviéticos habían sido apoyados y entrenados por quienes posteriormente se convertirían en sus enemigos, provocando admiración y alabanzas por parte de los maestros a los que más tarde traicionarían. Cuando en la película *Rambo III* -Peter MacDonald, 1988-¹⁹⁷ el mercenario se dispuso a luchar codo con codo junto a los guerreros muyahidines, éstos eran definidos por el ejército estadounidense como luchadores por la libertad contra la ocupación soviética en Afganistán [véase [Panel 30](#)]. No obstante, el mismo movimiento de liberación afgano mutaría posteriormente en terrorista cuando el turno de ocupación llegase para los Estados Unidos, transformando al antiguo muyahidín en un ángel caído. Bin Laden era ahora un renegado de la promesa de libertad anunciada por Occidente, reaparecido para devolver el *equilibrio a la Fuerza*, una vez que el enemigo soviético había sido derrotado; pero también, como anunció Paul Virilio, para inaugurar una nueva era de “desequilibrio del terror,” descubierta la capacidad para dañar del individuo aislado como nueva arma absoluta.¹⁹⁸ Así, el pueblo de Afganistán debía ser constantemente liberado; primero de aquellos soviéticos que, según la película de MacDonald, se dedicaban al asesinato de niños y al exterminio de civilizaciones enteras con armas químicas y, después, de las células terroristas alimentadas por el mismo gobierno talibán que los Estados Unidos había ayudado a instituir. La escritora Arundhati Roy reflexionaba a este respecto:

“Pero ¿quién es Osama Bin Laden realmente? Permítanme reformularlo. ¿Qué es Osama Bin Laden? Él es el secreto de familia de los Estados Unidos. Él es doble oscuro del Presidente de los Estados Unidos. El gemelo salvaje de todo lo que afirma ser hermoso y civilizado. Él ha sido esculpido de la costilla de un mundo echado a perder por la política exterior norteamericana (...) Ahora que el secreto de familia ha sido desvelado, los gemelos se confunden el uno con el otro y gradualmente se vuelven intercambiables.”¹⁹⁹

¹⁹⁵ BAUDRILLARD, JEAN. *Power Inferno*. Op. cit., p. 28.

¹⁹⁶ LUCAS, GEORGE (cread.) *Saga Star Wars*. Estados Unidos, 1977-2021.

¹⁹⁷ MACDONALD, PETER (dir.) *Rambo III*. Estados Unidos, Carolco Pictures (prod.), 1988, 101 min.

¹⁹⁸ VIRILIO, PAUL. *La administración del miedo*. Pasos Perdidos & Ediciones Barataria, 2012, p. 32. Escribe Virilio: “Los acontecimientos inaugurales de esta nueva fase, llamada <<desequilibrio del terror>>, son obviamente los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York, seguidos por los de la estación de Atocha en Madrid tres años más tarde, y luego por los de Londres. ¿Cómo definir el desequilibrio del terror? Como la posibilidad que tiene un solo individuo de hacer daño como el arma absoluta (...) La posibilidad de una guerra total asumida por un individuo solitario es aterradora, pues cambia la correlación de fuerzas tradicional tal y como ha sido pensada y vivida durante la mayor parte de la historia de la humanidad.”

¹⁹⁹ ROY, ARUNDHATI. “The algebra of infinite justice.” *The Guardian*. 29 de septiembre de 2001. Traducción propia de: “But who is Osama bin Laden really? Let me rephrase that. What is Osama bin Laden? He's America's family secret. He is the American president's dark doppelganger. The savage twin

Hoy sabemos que fueron los propios Estados Unidos quienes inventaron a Bin Laden, no sólo a un nivel factual -apoyando a sus combatientes en la guerra contra el comunismo-, sino también narrativo, retratándolo primero como héroe aliado y después como antihéroe en la guerra contra el terror.²⁰⁰ El olvido del pasado era necesario para reinventar el futuro, para *crear la nueva realidad* que mantuviese intactos los dictados del imperio. Orwell ya había anunciado que “el que controla el pasado controla el futuro; y el que controla el presente controla el pasado,”²⁰¹ incidiendo sobremanera en la potestad soberana para la definición de la realidad y su devenir por medio del manejo del relato histórico. La alternativa al relato hubiese sido reconocer los bastos peligros derivados de la actitud imperialista norteamericana; reconocer que la tan vanagloriada democracia doméstica se erigía sobre la tiranía y la opresión fomentadas en el extranjero, que el terrorismo espectacular presente provenía de un disimulado terrorismo de Estado normalizado o que, en definitiva, había sido el propio *way of life* estadounidense el que había dispuesto las condiciones para acaecimiento del 11-S. Pero, en la nueva guerra, las históricas intrusiones y acciones criminales de los Estados Unidos debían permanecer enterradas bajo el peso de la oposición excluyente entre civilización y barbarie.

Se entendía que, dado que los Estados Unidos eran una nación civilizada y democrática, sus acciones nunca podían constituir una violación de los derechos humanos; un abordaje de la noción de verdad que abandonaba el reino del juicio – la epistemología- por el reino de la identidad -la ontología-, conduciendo a la definición de la realidad por medio de asociaciones lógicas absolutas concedidas en términos de consustancialidad.²⁰² Así, como también había indicado Orwell, el control del lenguaje permitía el manejo de dichas asociaciones -en este caso, la vinculación de los Estados Unidos, como nación civilizada, con la democracia, la libertad y el respeto a los derechos humanos frente al terrorismo, como exponente de lo bárbaro, la represión y el odio a los valores occidentales-. De esta forma, el mito inyectado como cura contra el olvido patriótico a la sociedad estadounidense, respondía al gran interrogante de “¿por qué nos odian?”²⁰³ en atención a la misma estrategia ontológica. La lógica del mito concluía que si

of all that purports to be beautiful and civilised. He has been sculpted from the spare rib of a world laid to waste by America's foreign policy (...) Now that the family secret has been spilled, the twins are blurring into one another and gradually becoming interchangeable.” Consultado a 08/05/2019, 11:54 h, en:

<https://www.theguardian.com/world/2001/sep/29/september11.afghanistan>

²⁰⁰ La conversión de Osama Bin Laden de héroe a villano, no obstante, fue progresiva. Antes de que el 11-S lo hubiese coronado como el antihéroe definitivo, ya se habían dado indicios apuntando a su inherente maldad. A pesar de la admiración que en los años ochenta se le había procesado a los muyahidines, los Estados Unidos nunca habían sido un país que provocase su simpatía. Los ataques contra blancos estadounidenses durante la década de los noventa a manos de Al-Qaeda y sus simpatizantes se habían dispersado por el mundo en forma de atentados a embajadas, explosiones de coches bomba o asesinatos de turistas. Pero el 11-S fue el primer gran ataque en suelo estadounidense realizado por Al-Qaeda en tener éxito.

²⁰¹ ORWELL, GEORGE. 1984. Barcelona, Destino, 1984, p. 242.

²⁰² Al inicio del capítulo “¿Una contracultura global?”, explica Buck-Morss cómo ciertos ejercicios de lógica del lenguaje pueden conducir a la imposición de asociaciones falaces según el orden en que se presenten los términos de una afirmación. Por ejemplo, las implicaciones derivadas de una afirmación como “porque los Estados Unidos no violan los derechos humanos, son una nación civilizada” son diametralmente diferentes a las conclusiones que podemos extraer de la misma, en una inversión de los términos: “porque los Estados Unidos son una nación civilizada, no violan los derechos humanos.” De esta segunda fórmula, se deduce que, hagan lo que hagan los Estados Unidos, en tanto que son una nación civilizada, nunca podrán incurrir en una violación de los derechos humanos. En BUCK-MORSS, SUSAN. Op. cit., p. 105 y ss.

²⁰³ BUSH, GEORGE W. Comparecencia en la sesión conjunta del Congreso, a día 20 de septiembre de 2001. Op. cit. Preguntaba y respondía George Bush: “Americans are asking, why do they hate us? They hate what we see right here in this chamber, a democratically elected government. Their leaders are

los Estados Unidos, como tierra de la democracia y la libertad, suscitaban el odio de sus atacantes, éste vendría determinado también como extensión de un odio, igualmente presupuesto, hacia los valores democráticos:

“Los terroristas que organizaron y llevaron a cabo el ataque del martes contra las Torres Gemelas y el Pentágono, no emitieron ninguna demanda, ningún ultimátum. Ellos actuaron al margen de reclamaciones únicamente por odio -odio por valores apreciados en Occidente como la libertad, la tolerancia, la prosperidad, el pluralismo religioso y el sufragio universal (...) Este es el problema de una nación marchando hacia la guerra: que el enemigo no es un gobierno, una banda criminal o un déspota, sino el odio. Y un odio lo suficientemente fuerte como para motivar a una persona a vivir durante años entre sus víctimas mientras prepara su muerte común es una forma de locura, una enfermedad.”²⁰⁴

Como sabemos, el odio es un sentimiento; es decir, un elemento que, colocado como motor de la actividad terrorista, aboga por una explicación ligada al terreno de la emoción y no al de la reflexión crítica. El odio, si bien en ocasiones puede estar justificado, siempre apela a un sentir visceral que, como supuesta motivación terrorista, permite esquivar el análisis racional del acontecimiento que provoca. La personificación de este odio en toda una masa de individuos, cuya identidad individual no divergiría del carácter aglutinador de su propio grupo, permitía despachar la naturaleza de la enemistad profesada en términos de irracional fanatismo [véase [Panel 31](#)]. De esta forma, el discernimiento crítico desaparecía, ahogado en un proceso cíclico de retroalimentación de la esencia ontológica presupuesta. Si los Estados Unidos eran una nación civilizada, la razón de ser de sus enemigos era la de una oposición anti-civilizatoria. Si los detractores de la libertad expresaban su odio con especial violencia contra los Estados Unidos era debido a que este país funcionaba como máximo exponente de la democracia. Si Bin Laden se posicionaba contra la invasión de Afganistán o de Iraq era deber de todo demócrata respaldarla. Del mismo modo, poner en duda las intenciones de aquella guerra, cuya meta decía ser la defensa de la libertad por sí misma,²⁰⁵ o refutar sus cualidades beneficiosas para la ciudadanía global era darle la razón a Bin Laden, y esto era casi lo mismo que haberse declarado a favor del terrorismo.

La presentación ontológica del terrorismo como un fenómeno ligado a la maldad, al odio, al fanatismo o incluso a la demencia de sus agentes era uno de los síntomas de la crisis de conocimiento mencionada por Zulaika, tan arraigada en el discurso político y periodístico o en su representación cinematográfica como en el estudio y la discusión teórica. Por ejemplo, Hans Magnus Enzensberger, a quien ya hemos citado en referencia a sus observaciones sobre los primeros terroristas modernos, presentaba a su heredero contemporáneo como un “perdedor

self-appointed. They hate our freedoms, our freedom of religion, our freedom of speech, our freedom to vote and assemble and disagree with each other.”

²⁰⁴ SCHMEMANN, SERGE. “War zone; what would victory mean?” *The New York Times*, 16 de septiembre de 2001. Traducción propia de: “The terrorists who organized and carried out the attack on Tuesday, at the twin towers and at the Pentagon, issued no demands, no ultimatums. They did it solely out of grievance and hatred - hatred for the values cherished in the West as freedom, tolerance, prosperity, religious pluralism and universal suffrage (...) That was the problem for a nation marching off to war: that the enemy was not a government, gang or despot, but hatred. And a hatred powerful enough to motivate a person to live for years among his victims while preparing their common death is a form of madness, a disease.” Consultado a 08/05/19, 14:58 h en:

<https://www.nytimes.com/2001/09/16/weekinreview/war-zone-what-would-victory-mean.html>

²⁰⁵ BUSH, GEORGE. Comparecencia en la sesión conjunta del Congreso, 20 de septiembre de 2001. Op. cit. Bush había declarado: “On September the 11th, enemies of freedom committed an act of war against our country (...) and night fell on a different world, a world where freedom itself is under attack.”

radical;”²⁰⁶ como un individuo frustrado y aislado del mundo, abandonado de sí mismo - capaz de desprenderse de todas sus posesiones, de su familia, de su país, incluso de su propia vida- y abocado a la muerte. El terrorista como perdedor radical no era un ideólogo, sino un ser desesperanzado. Con un retrato similar al ofrecido por *Fight Club*, Enzensberguer ubicaba a los nuevos terroristas en la indiferencia entre la destrucción y la autodestrucción, caracterizados por una exaltación de la pérdida que sólo demostraba el ansia de aniquilar todo aquello que no les estaba concedido tener. Así, tal como el Proyecto Estragos se revelaba en la novela, para el alemán, el terrorismo islamista se presentaba como “un movimiento apolítico en sentido estricto,”²⁰⁷ puesto que, aunque el islamismo refiere literalmente la politización del islam, su acción armada no planteaba ningún tipo de reclamación negociable, sino que su único proyecto consistía en “organizar el suicidio de toda una civilización.”²⁰⁸ Asimismo, el historiador Walter Laqueur, al cual también hemos mencionado previamente, señaló la locura como un componente decisivo del terrorismo contemporáneo.²⁰⁹ Una locura que, aunque no había sido clínicamente diagnosticada al individuo concreto, se le presuponía debido a su pertenencia a un grupo socialmente designado como fanático [véanse [Panel 32](#) y [Panel 33](#)].

En alusión a esto, merece la pena recordar que ni siquiera el análisis clínico debería estar libre de sospecha. La ciencia había servido tradicionalmente como instrumento para determinar una supuesta raíz biológica de la criminalidad desde tiempos de Francis Galton y Cesare Lombroso o, bajo el dominio nazi, para proporcionar la justificación última del exterminio racial. En Alemania, la creencia en el potencial de la ciencia para explicar el desarrollo de ciertos comportamientos considerados como desviados sobrevivió, por lo menos, hasta los años setenta. Como reportó en 2002 la revista *Der Spiegel*, ha sido constatado que, tras los supuestos suicidios de Ulrike Meinhof, Andreas Baader, Gudrun Ensslin y Jan-Carl Raspe -miembros fundadores de la banda terrorista alemana *Rote Armee Fraktion*-, producidos en extrañas circunstancias en la prisión de Stuttgart-Stammheim, sus cerebros habían sido extraídos sin permiso familiar durante el examen forense de los cuerpos. El motivo de la extracción había sido el de determinar si su comportamiento radical podía tener un origen neurológico.²¹⁰ También en los Estados Unidos las actuaciones del terrorista Unabomber ya habían sido abordadas con anterioridad en términos de locura. En referencia a este caso, la novela de Ricardo Piglia *El camino de Ida* retoma la figura del mítico terrorista a través del personaje ficticio de Munk:

“Según Munk, diagnosticarlo como un loco y no dejarlo defenderse era usar los métodos de la psiquiatría soviética, que siempre había afirmado que los disidentes eran locos porque nadie en su sano juicio podía oponerse al régimen soviético, que era un paraíso y expresaba el sentido de la historia. Los Estados Unidos, ahora que ya han triunfado en la Guerra Fría, piensan que son el mundo perfecto de Leibniz y que sus opositores están fuera de la razón. No soy yo quien ha inventado la violencia, ya existía y seguirá existiendo. ¿O sólo los casos en que la violencia tiene objetivos políticos deben considerarse un acto de locura? En definitiva, sólo los que se oponen al sistema son locos, el resto son sólo criminales.”²¹¹

²⁰⁶ Véase: ENZENSBERGER, HANS MAGNUS. *El perdedor radical. Ensayo sobre los hombres del terror*. Barcelona, Anagrama, 2007.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 63.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 66.

²⁰⁹ LAQUEUR WALTER. “Introducción tras el 11-S.” *Una historia del terrorismo*. Op. cit., p. 19-20.

²¹⁰ Véase: HOOPER, JOHN. “The dead guerrillas, the missing brains and the experiment”, *The Guardian*, 18 de noviembre de 2002. Consultado a 02/08/2020, 18:58 h, en:

<https://www.independent.co.uk/news/world/europe/this-europe-mystery-of-missing-baader-brains-128658.html>

²¹¹ PIGLIA, RICARDO. *El camino de Ida*. Barcelona, Penguin Random House, 2015, p. 178-179.

El recurso a la locura como modo de alegar la sinrazón terrorista era también empleado por el señor Vladimir en la novela *El agente secreto* de Joseph Conrad, cuando éste insta a su subordinado, el señor Verloc, a su vez infiltrado en una célula anarquista, a instigar la comisión de un gran atentado en el observatorio de Greenwich, símbolo actual de la ciencia: “¿Qué va a decir uno ante un acto de salvajismo destructivo, tan absurdo que resulta incomprensible, inexplicable, casi inimaginable; que es en realidad pura locura?”²¹² También el 11-S había sido *incomprensible, inexplicable, casi inimaginable* -aunque imaginado decenas de veces por Hollywood- y perpetrado por tales fanáticos que no podían ser sino catalogados como dementes. En realidad, era perfectamente congruente que los terroristas buscasen atentar contra el mismo ídolo, detentor de la verdad objetiva, que lideraría las operaciones diseñadas para su persecución; esa ciencia que los definiría como locos, esa verdad incuestionable que los acuñaría como malvados. El atentado terrorista contra el símbolo de la ciencia servía como prueba del desvalor del adversario, justificando así la enemistad irreconciliable que se le procesaba. El recurso al argumento de la locura, como al del mal, permite la defensa de la verdad instituida por el poder soberano, ya que, si quien contradice esta verdad puede ser tipificado como malvado o enfermo, todo su discurso resulta automáticamente invalidado.

Explica Roberto Esposito que la definición de lo que está enfermo obedece, en última instancia a una decisión política, al mismo tipo de decisión que estipula aquello que es delito, y así como el delito es utilizado como punto de referencia para la definición de la inocencia, “sólo la <<decisión>> acerca de qué está enfermo -acerca del origen, el desarrollo y el resultado de la enfermedad- define por contraste qué está sano.”²¹³ La enfermedad política se formula del mismo modo que la enfermedad física, así como la democracia, tal como la noción de inocencia, parece expresarse solamente por oposición a este delito. Si la democracia en la que vivimos, aquella que se sirve de prácticas que racionalmente la niegan, puede ser, no obstante, considerada como verdadera, es en parte gracias a que el *terrorista* que supuestamente la combate puede ser presentado como un fanático demente y su verdad así rebatida como falacia. Bajo los términos de la enemistad identitaria que absolutiza los conceptos, la amistad y la democracia -*our way of life, our very freedom*-,²¹⁴ pueden ser enunciados a través de una sola afirmación negativa que los define por oposición a su contrario. De acuerdo con esta lógica, cuanto más terrible se presente el adversario, tanto más idílico, orgulloso y verdadero se antojará nuestro sistema democrático:

“Esta democracia tan perfecta fabrica ella misma su inconcebible enemigo, el terrorismo. En efecto, quiere que *se la juzgue por sus enemigos más que por sus resultados*. La historia del terrorismo la escribe el Estado; por tanto, es educativa. Las poblaciones espectadoras no pueden, por cierto, saberlo todo acerca del terrorismo, pero siempre pueden saber lo bastante como para dejarse persuadir de que, en comparación con ese terrorismo, todo lo demás les habrá de parecer más bien aceptable o, en todo caso, más racional y más democrático.”²¹⁵

En efecto, como hemos señalado, fue la democracia tan perfecta de los Estados Unidos aquella que inventó a su enemigo. Tanto Bin Laden como todo el terrorismo que él mismo representaba se sumieron en la oscuridad de un relato que reafirmaba el sistema al cual se oponían. Algunos de los mecanismos discursivos empleados en la creación de la figura del terrorista por

²¹² CONRAD, JOSEPH. *El agente secreto*. Madrid. Alianza Editorial, 1994, p. 61.

²¹³ ESPOSITO, ROBERTO. *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires, Amorrortu editores, 2009, p. 173.

²¹⁴ BUSH, GEORGE W. Emisión desde la Casa Blanca con motivo de los atentados, a 11 de septiembre de 2001. Op. cit.

²¹⁵ DEBORD, GUY. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona, Anagrama, 2018, p. 36.

autonomasia como fanático villano pueden observarse en el tratamiento que en Occidente se le dio al comunicado en formato vídeo de Al-Qaeda, titulado en inglés *The Solution -2007-* [Figura 134], dirigido a la ciudadanía estadounidense a propósito del sexto aniversario del 11-S. Tras casi tres años de silencio mediático de Bin Laden, la inesperada reaparición del terrorista llevó a los medios occidentales a cubrir la noticia mostrando un pequeño fragmento de la grabación original, emitida previamente por la cadena de televisión catari Al Jazeera. En la pequeña parte transmitida por los medios estadounidenses -la única que también llegó a los canales españoles-, Bin Laden recordaba la ofensiva del 11-S como una victoria sobre los Estados Unidos, animando a los militantes yihadistas a perseverar en su labor e invitando a los infieles a convertirse al islam. Según informaba *El País*:

“El líder terrorista afirma que hay dos formas de acabar con la guerra de Irak. <<Una depende de nosotros, y consiste en intensificar la lucha y las matanzas. Éste es nuestro deber y nuestros hermanos lo están cumpliendo, y yo pido a Alá que les de valor y la victoria>>. <<La segunda solución está en sus manos. La impotencia del sistema democrático, y la forma en la que este sistema juega con la sangre del pueblo, es ahora evidente a los ojos del mundo y a los vuestros. Para concluir, yo les invito a que abracen el Islam>>, dice Bin Laden, según la transcripción de la cinta que manejan varios medios estadounidenses.”²¹⁶

A la luz de estas concisas declaraciones, se reafirmaba la imagen de Bin Laden extendida en Occidente. El terrorista oponía la democracia a la yihad islamista, proponiendo como una única exigencia para el cese del asesinato de inocentes, que era mandato divino, la conversión de todo infiel al islam. Aquí, las palabras de Bin Laden ratificaban su anunciado fanatismo, demostrando la ilusa pretensión de los terroristas de imponer su dogma de fe en Occidente. Sin embargo, éstas escasas líneas formaban parte de un discurso mucho más amplio que había sido premeditadamente censurado, recortado y recolocado. Por ejemplo, el periódico *Los Angeles Times*, que también había incluido una parte de la misma cita, la cerraba de forma diferente: “La impotencia del sistema democrático y cómo juega con los intereses de los pueblos y su sangre, sacrificando soldados y poblaciones para cumplir los intereses de las grandes corporaciones, es ahora evidente para vosotros y el mundo entero.”²¹⁷ Aquí, no se lanzaba ninguna invitación al auditorio para su conversión del islam. De hecho, según la transcripción manejada por el medio californiano, realizada por la organización no gubernamental estadounidense SITE Intelligence Group, tal proposición no se enunciaba hasta mucho después, transcurridas dos páginas de documento. El texto completo divulgado por SITE Intelligence Group, del cual los medios de comunicación sólo habían remitido aquella breve cita, continuaba así:

“Y con esto, se clarifica para todos que ellos son los verdaderos y tiránicos terroristas. De hecho, la vida de toda la humanidad está en peligro como consecuencia del calentamiento global, resultante del elevado grado de emisiones de las fábricas de las grandes corporaciones. A pesar de ello, los representantes de estas corporaciones en la Casa Blanca insisten en ignorar el Protocolo de Kyoto, con el conocimiento de que, como resultado, la estadística habla de la muerte y el desplazamiento de millones de seres humanos, especialmente en África. Ésta, que

²¹⁶ “Bin Laden advierte a EE UU de que es vulnerable en su primera aparición desde 2004.” *El País*, 7 de septiembre de 2007. Consultado a 21/05/19, 13:20 h en:

https://elpais.com/internacional/2007/09/07/actualidad/1189116006_850215.html

²¹⁷ MEYER, JOSH. “Bin Laden takes on capitalism.” *Los Angeles Times*, 8 de septiembre de 2007.

Traducción propia de: “It has now become clear to you and the entire world the impotence of the democratic system and how it plays with the interests of the peoples and their blood by sacrificing soldiers and populations to achieve the interests of the major corporations.” Consultado a 13/08/2020, 14:41 h, en:

<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2007-sep-08-fg-binladen8-story.html>

es la mayor de las pestes y la más peligrosa de las amenazas para la vida de las personas, está teniendo lugar de manera acelerada mientras el mundo es dominado por el sistema democrático, lo que confirma su enorme fracaso en proteger a los seres humanos y sus intereses de la codicia y avaricia de las grandes corporaciones y sus representantes. A pesar de este descarado ataque contra la población, los líderes occidentales -especialmente Bush, Blair, Sarkozy y Brown- continúan hablando sobre libertad y derechos humanos con una flagrante desconsideración hacia el intelecto de las personas. ¿Hay alguna forma de terrorismo más fuerte, clara o peligrosa que esta? Esta es la razón por la cual os digo que, así como antaño os liberasteis del dominio de los monjes, reyes y del feudalismo, ahora debéis liberaros de la decepción, los grilletes y la abrasión del sistema capitalista. Si lo reflexionaseis bien, descubriríais que, al final, es un sistema más duro y feroz que vuestros sistemas de la Edad Media. El sistema capitalista trata de convertir el mundo entero en un feudo de las grandes corporaciones bajo la etiqueta de <<globalización>> con el fin de defender la democracia.”²¹⁸

¿Por qué se descartaron fragmentos tan relevantes del discurso de Bin Laden que podrían haber contribuido en la tarea de comprensión de sus anhelos y motivaciones por parte del público, en favor de aquella única referencia que instaba a los estadounidenses a convertirse al islam o morir? En general, a diferencia de la praxis defendida por cadenas de televisión como Al Jazeera, acusada desde Occidente de servir como altavoz para Al-Qaeda, los medios de comunicación occidentales tienen por norma no transmitir los vídeos grabados por terroristas y, cuando lo hacen, éstos nunca son divulgados de manera íntegra. Con frecuencia se ha alegado la necesidad de no dar cobertura al discurso de estos criminales, en tanto que se supone que la televisión puede operar como un instrumento de legitimación para su discurso y acciones armadas. No obstante, la negativa en difundir los mensajes del terrorismo argumentando razones morales o de seguridad nacional pierde gran parte de su crédito ante la obviedad de que la censura obedece, más bien, a razones ideológicas. Antes de su publicación, el mensaje del terrorista es visualizado, diseccionado y seleccionado en aprovechamiento de las partes en las cuales se reproduce aquello que se considera lícito compartir en los medios. Las cintas son recortadas y manipuladas, incluso antes de que lleguen a las redacciones de los informativos, para asegurar que la imagen de la realidad transmitida se corresponda con el escenario correcto, es decir, con el relato mayoritario vigente.

²¹⁸ BIN LADEN, OSAMA. *The Solution*, As-Sahab, publicado en septiembre de 2007, 26:27 minutos. Transcripción a cargo de SITE Intelligence Group, Estados Unidos. Traducción propia de: “And with that, it has become clear to all that they are the real tyrannical terrorists. In fact, the life of all of mankind is in danger because of the global warming resulting to a large degree from the emissions of the factories of the major corporations, yet despite that, the representative of these corporations in the White House insists on not observing the Kyoto accord, with the knowledge that the statistic speaks of the death and displacement of the millions of human beings because of that, especially in Africa. This greatest of plagues and most dangerous of threats to the lives of humans is taking place in an accelerating fashion as the world is being dominated by the democratic system, which confirms its massive failure to protect humans and their interests from the greed and avarice of the major corporations and their representatives. And despite this brazen attack on the people, the leaders of the West - especially Bush, Blair, Sarkozy and Brown- still talk about freedom and human rights with a flagrant disregard for the intellects of human beings. So is there a form of terrorism stronger, clearer and more dangerous than this? This is why I tell you: as you liberated yourselves before from the slavery of monks, kings, and feudalism, you should liberate yourselves from the deception, shackles and attrition of the capitalist system. If you were to ponder it well, you would find that in the end, it is a system harsher and fiercer than your systems in the Middle Ages. The capitalist system seeks to turn the entire world into a fiefdom of the major corporations under the label of <<globalization>> in order to protect democracy.” Consultado a 21/05/2019, 17:11 h, en: http://www.csun.edu/~hfspc002/442/txt/20070911_OBL.pdf

Es evidente que el terrorismo busca la mediatización de sus mensajes, pero el interés que los propios gobiernos y cadenas de televisión tienen en proporcionar un tipo de tratamiento concreto para su acontecer también es innegable. La atención que los medios de comunicación prestan a los atentados terroristas y la relevancia que les otorgan contrasta con la invisibilización de las explicaciones proporcionadas por sus perpetradores. Ninguna cadena de televisión occidental que se precie querrá identificarse como vocera del mensaje terrorista, pero, al mismo tiempo, tampoco renunciará a emitir insistentemente las imágenes de sus atentados. Lo que se extrae de esta circunstancia es que la potencial amenaza para el *statu quo* no se encuentra tanto en las acciones armadas en su contra como en el discurso que las motiva. El refuerzo de los gobiernos a los que se opone el terrorismo es ya una histórica consecuencia de su actividad, razón por la cual es también tradicional que éstos exageren y exploten la capacidad ofensiva del enemigo, alimenten su imagen estereotipada e insistan en invalidar todo acercamiento crítico que pudiera desactivar el hechizo. El hecho de que los medios de comunicación transmitiesen una mínima parte del discurso de Bin Laden, seleccionando específicamente las pocas palabras que el saudí dedicaba a alabar los pasados actos terroristas y su empeño en la predicación del islam, demostraba hasta qué punto el tabú y la censura se habían instalado en el abordaje de un terrorismo profundamente imbuido por el relato ficcional y la desinformación premeditada.

Si se hubiese transmitido el vídeo al completo, los espectadores hubiesen tenido la oportunidad de experimentar el conflicto del diferendo; de haberse enfrentado a un terrorista cuyo argumentario político no sólo contradecía su simplificada representación, sino que también ponía en tela de juicio el relato de oposición ontológica impuesto por los Estados Unidos. En el vídeo original Bin Laden, además de señalar repetidamente el gran peligro que suponía el cambio climático, hacía referencia al sexagésimo segundo aniversario de los bombardeos estadounidenses en Hiroshima y Nagasaki; acusaba al gobierno estadounidense de haber prodigado una “cultura del holocausto,”²¹⁹ basada en el absoluto desprecio por las vidas no estadounidenses; arremetía contra la manipulación ejercida por los medios de comunicación y contra la campaña desarrollada por el gobierno estadounidense junto a Hollywood para tergiversar la realidad islámica o criticaba la continuidad de la Guerra de Irak, indicando que se trataba de una guerra innecesaria, interesada y detestada por los propios ciudadanos occidentales. Ciertamente Bin Laden no era un simple activista, posiblemente tampoco fuese un ideólogo, pero su discurso coherente y argumentado, que incluía expresas referencias a pensadores de la talla de Noam Chomsky, demostraba un pleno conocimiento del contexto político internacional y una opinión formada a su respecto. Su enemistad contra los Estados Unidos no venía determinada por un odio visceral hacia la democracia, sino por una visión crítica de ella. Bin Laden se refería a la democracia estadounidense en términos de falacia, como un ideal malogrado convertido en excusa para dar rienda suelta a sus pretensiones imperialistas, y al capitalismo en sí mismo, como un sistema que, en su fracasado sueño emancipador, se había descubierto como esencialmente opresivo y peligroso. Su postura sobre la guerra, el cambio climático o el capitalismo desorbitado no derivaba de irracionales elucubraciones de fanático, sino que, hasta cierto punto, se acercaba a la de muchos ciudadanos occidentales descontentos con la situación política global. *The Solution* introducía un contrarrelato, desmintiendo la lógica de la oposición ontológica y dirigiendo la mirada del horror hacia la propia historia estadounidense y su actual gobierno, al que el villano también acusaba de terrorista [véase [Panel 34](#)].

Las iniciativas encaminadas a desentrañar los aspectos complejos que configuran la figura del terrorista contemporáneo en Occidente han surgido con especial fuerza de la mano del arte,

²¹⁹ Ibid.

herramienta por excelencia para la deconstrucción de la imagen y el relato. Piezas de artistas como Khaled Ramadan o Rabih Mroué, quienes respectivamente en *Someone else's everyday reality* [Figura 135 y Figura 136] y *On Three Posters* [Figura 137 y Figura 138] -ambas de 2004- se sirven de cintas filmadas por terroristas con el objetivo de desmitificar la figura del atacante suicida y recuperar su testimonio. *Someone else's everyday reality* de Khaled Ramadan es una apropiación de un vídeo propagandístico, conocido en la comunidad terrorista como el *vídeo de los diecinueve mártires*, producido por la fundación mediática As-Sahab, ligada a Al-Qaeda, y estrenado en 2002 con motivo del primer aniversario del 11-S. Por otro lado, *On Three posters*, de Rabih Mroué, es una revisión videográfica de su performance *Three posters* del año 2000, guionizada en colaboración con el novelista libanés Elias Khoury, que partía un vídeo grabado en 1985 por Jamal al-Sati, combatiente suicida del Líbano. Como aventura el título explicativo de la pieza de Ramadan, tanto el suyo como el vídeo de Mroué ofrecen una presentación de la realidad vista de la mano del *otro*.

Someone else's everyday reality es un *ready-made* en el que el vídeo propagandístico se convierte en obra de arte por medio de la simple acción de modificar su título y presentarlo en un contexto museístico. El vídeo original era un memorial conmemorativo en honor a los mártires que perpetraron los atentados de Nueva York, elaborado a través de unas técnicas narrativas similares a las empleadas por la industria tradicional de Hollywood. Las estrategias de humanización de los héroes y de deshumanización de los malvados operan aquí en el mismo sentido que en las películas occidentales más comerciales, denotando cómo sólo los roles han sido cambiados. Una voz en *off*, que asumimos como la de Bin Laden, narra los terribles actos perpetrados por los Estados Unidos, mientras se nos muestran imágenes de niños mutilados o asesinados por sus tropas. Las terribles imágenes de violencia son contrarrestadas con grabaciones en las que vemos a los participantes de la misión suicida cooperando entre ellos. Los hombres de Mohammed Atta son presentados como una hermandad, como una gran familia que se instruye y entrena con el objetivo común de derrotar al ídolo perverso de la época: George W. Bush, al que apodan "el Faraón." Según se narra en el vídeo, uno de ellos era "discreto en sus modales," otro mostraba "fe y modestia," era "refinado" y "excepcionalmente humilde," otro "escogía sus palabras como si fuesen bonitas frutas," exhibía una "extraordinaria capacidad de resolución" y era un "hombre de adoración, amor y devoción hacia las oraciones nocturnas." En conjunto se presentan como "hombres grandes," de "fe sólida," elegidos para convertirse en "los destructores del espíritu estadounidense."²²⁰ Como los *reluctant heroes* norteamericanos, los mártires son retratados como hombres sencillos y bondadosos, hombres humildes cuyo destino los descubrió como seres extraordinarios.

Por su parte, *On Three posters* surge del hallazgo de la cinta inédita original de Jamal al-Sati, combatiente del Frente Nacional de Resistencia libanés, filmado pocas horas antes de realizar una acción suicida contra el ejército israelí que ocupaba la parte sur del Líbano. En el vídeo se suceden tres tomas de su testimonio diferentes, grabadas antes de que el militante se decantase por la versión definitiva que se haría pública en la televisión libanesa. El carácter performativo de su testimonio se evidencia en la observación de las sutiles diferencias que separan las tres grabaciones. La voz de al-Sati se entrecorta, vacila en su elección de las palabras, aparta la mirada de la cámara y vuelve a repetir su discurso. El anuncio público de su martirio se revela así, a la vez, como un momento de intimidad que sobrepasa la sola intención comunicativa, como el preciso instante en que el mártir asimila la inminencia de una muerte autoimpuesta que

²²⁰ *Vídeo de los diecinueve mártires* citado en COULTER-SMITH, GRAHAM. "Visualizando lo indecible. Reflexiones sobre El arte en la era del terrorismo." En: VV.AA. *Iconoclastia-Iconolatría*. Brumaria, nº 14. Madrid, 2009, p. 27.

lo atemoriza. Gracias a la recuperación de este vídeo por Mroué, el suicida se presenta como un individuo singularizado. En la obra de Mroué, además de mostrarse la cinta sin editar, el artista representa el acto performativo de un miembro de la resistencia ficticio interpretado por él mismo, incluyendo al final una entrevista con el político libanés Elias Atallah. Al respecto de la comparación entre su propia actuación y la de al-Sati, el artista comenta:

“En realidad hubo algunas personas que se me acercaron en ese momento para decirme que yo era mucho más convincente que el mártir real. Y me lo creo, porque cuando ves a Jamal al-Sati ves que está haciendo un esfuerzo, como si estuviese actuando. Enfrentarse a la cámara puede ser muy estresante, cambias inmediatamente. Tienes que estar muy acostumbrado a la cámara para no sentir su presencia. Si no lo estás, empiezas a actuar conscientemente y desarrollas tics nerviosos. Esto es lo que le pasó a al-Sati cuando grabó su testimonio. Pero esto es también lo maravilloso de su vídeo. Ves su lado más humano; el miedo en sus ojos. Puedes incluso ver el orgullo que sentía por su causa. Pienso que puedes sentir la duda en su tartamudeo. Da la sensación de que está leyendo o que ha memorizado un texto escrito y que algunas veces intenta improvisar, pero no es capaz de continuar. Puedes sentir todas esas cosas. Cómo actúa frente a la cámara es muy, muy interesante.”²²¹

La obra de Mroué contrapone al menos dos tipos de representaciones, la del actor que interpreta el papel de terrorista y la del propio combatiente que asume el rol de mártir. Pero si el terrorista interpretado por Mroué resulta más convincente a los ojos del espectador no es sólo debido a su desenvoltura ante la cámara. El personaje asumido por el artista no desempeña el mismo papel que asume el combatiente real. El guerrillero ficticio es, de hecho, un personaje, un arquetipo que, en tanto que el espectador es capaz de reconocerlo, se le antoja real y verosímil. Al contrario, la imagen del terrorista dubitativo nos resulta extraña e incluso incómoda. Su vulnerabilidad nos recuerda a la nuestra. Sabemos que quien nos habla un hombre muerto que ya se sabía muerto en el pasado. Un hombre que desde sus propias convicciones, precisamente, era capaz de convertir el futuro en pasado. El mensaje aprendido que su voz recita atropelladamente no resulta tan relevante como aquella presencia, mezcla de convencimiento y duda, que lo aproxima a nosotros. La percepción que el espectador recibe de su propio conflicto interno contradice la imagen impuesta del terrorista unidimensional motivado en exclusiva por el ansia de terror. Además, traído al contexto de la *war on terror*, el vídeo de al-Sati, como miembro del partido comunista libanés, difiere de la imagen del terrorismo suicida que se impuso a partir del 11-S, poniendo de relieve el hecho histórico de que la acción suicida ha sido tradicionalmente utilizada por movimientos terroristas de afiliación diversa.

²²¹ RABIH MROUÉ en CHAD, ELIAS. “Interview with Rabih Mroué,” *In Focus: On Three Posters 2004 by Rabih Mroué*. Reino Unido. Tate Research Publication, 2015. Traducción propia de: “There were actually some people who came up to me at the time and said that I was much more convincing than the real martyr. And I believed this, because when you watch Jamal al-Sati you see that he is making an effort, as though he is acting. Facing a camera can be nerve-wracking; you change immediately. You have to be so used to the camera not to feel its presence. If you are not used to the camera you start to act self-consciously and develop nervous tics. This is what happened to al-Sati when he taped his testimony. But this is what is also wonderful about his video. You see the very human side of him; you see the fear in his eyes. You can also see the pride he had for his cause. I think you can feel his hesitation in his stuttering. You sense that he is reading from or has memorised a written text, and that sometimes he tries to improvise but then cannot go on. You feel all of these things. How he acts in front of the camera is very, very interesting.” Consultado a 22/05/19, 12:12 h, en: <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/on-three-posters-rabih-mroue/interview-with-rabih-mroue>

La idea crucial que estas obras introducen es que la verdad es siempre un concepto relativo, mediado por el contexto político y cultural en el cual vivimos. El relato hegemónico condiciona nuestra percepción de la realidad y la realidad percibida interfiere, a su vez, en la elaboración del relato. La aportación más destacable de *Someone else's everyday reality* sería que nos acerca a la lectura del *otro*; nos devuelve la mirada lanzada invirtiendo los agentes, convirtiendo a nuestra parte en el objeto mirado que recibe la crítica de quien se ha apropiado de la facultad de juzgar y sentenciar. La obra Rabih Mroué va más allá, ya que consigue superar la barreraalzada entre el *nosotros* y el *ellos*, introduciendo la intuición de lo común y transformando al rival en nuestro propio reflejo. Ambas obras abordan la tarea de deconstruir la figura del *otro*, pero con planteamientos y resultados diferentes. Mientras que Ramadan consigue invertir los términos, evidenciando como todos podemos desempeñar el papel de potencial *otro* para un autodesignado *uno*, Mroué rebela la posibilidad de suprimir tal dicotomía. Con *On Three Posters*, Mroué consigue trazar un puente. La oposición entre dos mundos en pugna por el control del relato desaparece, dando paso a un encuentro entre las personas de ambos márgenes que anula su pretendida diferencia esencial. En el contexto de la narración de Al-Sati, completada con la interpretación de Mroué, la confesión íntima del terrorista convierte al espectador en su interlocutor, no sólo de un mensaje político, sino también de su compartida condición humana.

Que el carácter artístico de este tipo de obras sea constantemente cuestionado, es síntoma de la censura que opera sobre el discurso de quien es considerado terrorista y que se extiende por las diversas ramas de la cultura y el saber -desde el análisis político a la ficción o al arte-. La credibilidad artística de estas piezas depende, en última instancia, de la consideración de la idea terrorismo como un fenómeno discutible o cuestionable. El valor de este tipo de obras es que reabren el debate sobre si el público debiera o no tener acceso a las grabaciones de los terroristas, si éstas tienen algo que aportar más allá de su mensaje propagandístico. El hecho de que la obra de Khaled Ramadan fuese censurada en 2004 por el consejo de la Millais Gallery de Southampton, Inglaterra, durante los preparativos de la exposición *Art in the age of terrorism*,²²² cuyo motivo de reflexión explícito era la idea de terrorismo, demuestra los fuertes obstáculos dispuestos en este campo. El comisario de la muestra, Graham Coulter-Smith, que, no obstante, decidió incluir la pieza de Ramadan en el catálogo,²²³ insistía en que la admisión de aquella obra en el espacio expositivo “habría ofrecido una mirada hacia el interior del otro y, por lo tanto, habría trascendido la retórica política de que el enemigo era <<malvado>>, o lo que es lo mismo, inhumano.”²²⁴ Sin embargo, en plena *war on terror*, aquella mirada hacia el interior del otro se presentaba como un asunto de difícil digestión.

La discusión pública y el análisis crítico sobre el terrorismo había sido convertida en tabú del mismo modo en que las partes más relevantes del discurso de Bin Laden en el vídeo *The Solution* acabarían siendo eliminadas. La prohibición de transmitir su mensaje a menudo acompañaba a los impedimentos dispuestos a la hora de abordar sus razones, retomar desde una perspectiva crítica su historia y fenomenología, reevaluar la definición de su concepto u ofrecer nuevas

²²² COULTER-SMITH, GRAHAM (comisario) *Art in the age of terrorism*, Millais Gallery Southampton Institute, Southampton, Reino Unido, 2004.

²²³ COULTER-SMITH, GRAHAMOWEN, MAURICE (ed.) *Art in the age of terrorism*. Reino Unido. Paul Holberton publishing, Londres, y Centre for Advanced Scholarship in Art and Design, Southampton Solent University, 2005, p. 161 y ss.

²²⁴ COULTER-SMITH, GRAHAM. “Visualizando lo indecible. Reflexiones sobre El arte en la era del terrorismo.” Op. cit., p. 24. Este artículo es una adaptación de un texto anterior en el que, tal y como el propio autor confiesa, se vio obligado a moderar algunas de sus opiniones debido a la presión institucional. El texto original se encuentra en COULTER-SMITH, GRAHAM. *Art in the age of terrorism*. Op. cit., p. 156.

representaciones que divergiesen de su imagen prestablecida. La postura detentada por quien no tiene interés en fomentar un análisis epistemológico de la violencia política suele ser aquella destinada a enterrar los posicionamientos divergentes a la versión institucional bajo el apabullante peso del respeto debido a las víctimas; una postura que alimenta la crisis de conocimiento señalada por Zulaika y que, en tanto que elude la procura de la raíz sociopolítica del terror, se condena a sí misma a servir para perpetuar sus brotes cíclicos. Lo que esconde la insistencia en apartar de la esfera pública la discusión fundamentada sobre el terrorismo es la pretensión última de barrer bajo la alfombra las propias fechorías, de imponer esa oposición ontológico-moral que libera de toda responsabilidad política a su emisario. Sostiene Horvat que, “cada vez que hablemos de terrorismo, siempre estaremos sometidos, por defecto, al proceso de censura. Independientemente de si se trata de una censura explícita y directa, de la censura <<silenciosa>> e indirecta o de la censura notoria de la <<mayoría moral>>.”²²⁵ Y continúa más adelante:

“Cualquier discurso sobre terrorismo -que ni siquiera tiene que destacar aspectos positivos del terrorismo, ya que está claro que todos estamos en contra de los asesinatos-, que destaque aspectos negativos del sistema en contra del cual lucha el terrorismo -como la democracia estadounidense, el Estado policial alemán, la sociedad paranoica, el control biopolítico del cuerpo, la época de la biometría, la ciencia, la tecnología o la pura matemática- está condenado a seguir siendo un <<discurso al límite>> no solo de la corrección política, sino incluso del respeto.”²²⁶

El mito autogenerado sólo tiene pretensiones autocomplacientes. Pero su persistencia y actualidad es tal que logra difuminar la misma evidencia de su existir, permitiendo que las incongruencias expuestas a plena vista resulten ocultadas. El mito de la oposición ontológica es el que allana el camino para que la guerra, la invasión de territorios o el asesinato selectivo puedan ser presentados como democráticos en un contexto donde los acuerdos internacionales y el respeto a los derechos humanos han sido sorteados. Este mito se apoya en una forma específica de representación del mal como de un tipo esencial, fantasmagórico y simplificado, del cual la figura de Bin Laden, siempre rodeada de un aura de misterio e incertidumbre, fue claro exponente desde su aparición en el ojo público mediatizado hasta el mismo momento de su muerte.

La película *La noche más oscura* -Kathryn Bigelow, *Zero dark thirty*, 2012.²²⁷ puede servir como ejemplo del traslado a la ficción cinematográfica de esa política ficcional, en la cual convergen la tendencia a la infrarrepresentación del terrorista con las estrategias de legitimación de la actuación gubernamental anticonstitucional. En *Zero dark thirty* se narran las labores de inteligencia desarrolladas durante el proceso de busca y captura de Bin Laden entre 2003 y 2009. De las dos horas y media que dura la película, el personaje del terrorista no aparece hasta justo el final, cuando su cuerpo se vuelve visible en el momento de su propia muerte, como un fantasma. Como en la vida real, en el film percibimos la presencia espectral de Bin Laden constantemente, pero sólo por medio de las alusiones que a él hacen otros. Aquí son los agentes de la CIA, en su afanosa investigación y arriesgadas misiones, en su desfile ante diferentes prisioneros torturados, los que sitúan al espectador siempre un paso por detrás del terrorista, siempre a la caza de su sombra. Así, Bin Laden se presenta como un ente abstracto en constante persecución, tan inaprensible como omnipresente. Su retrato se dibuja por completa omisión,

²²⁵ HORVAT, SRECKO. Op. cit., p. 256.

²²⁶ Ibid, p. 261.

²²⁷ BIGELOW, KATHRYN (dir.) *Zero dark thirty*. Estados Unidos, Annapurna Pictures (prod.), 2012, 157 minutos.

dado que la forma más efectiva de representar el mal es no representándolo en absoluto. En el cine como en la ficción política, aquello destinado a aterrorizar gusta de permanecer en la oscuridad, donde puede asumir todos los miedos que habitan en el inconsciente colectivo; allí donde el mal adopta un carácter esencial y primario. Esta es la estrategia que permite invocar la presencia aterradora de lo ausente, la que dota al miedo de la capacidad de reinventarse y continuar en estado de vigencia.

En *Zero dark thirty* es el espectador quien le pone cara a Bin Laden. Cuando la operación de asalto a la casa donde el líder de Al Qaeda aparentemente se escondía concluye con la muerte de sus ocupantes, sobreentendemos que el último cuerpo abatido es el suyo. Queremos que sea él. Invocamos la materialización de aquella presencia que nos llevaba rondando desde el inicio. En la película como en la realidad, de la operación de asalto a la casa que terminó con la muerte de Bin Laden sólo tenemos imagen de sus captores. En *Zero dark thirty* sólo vemos la silueta de Bin Laden, la funda que cubre su cadáver sobre una camilla y un pequeño pedazo de barba que asoma. Esto es suficiente para condensar su esencia. Una presencia fantasmal permanente, una mansión aislada en mitad del desierto y una figura difusa con cierto aire árabe [véase [Panel 35](#)]. En la vida real ni siquiera vimos aquel pedazo de barba, sólo obtuvimos la imagen de su rostro desfigurado, divulgada por la cadena paquistaní *Geo News* [[Figura 151](#)], que más tarde se descubrió como un mero montaje.

La ejecución de Bin Laden, aquella que Occidente había aprendido a desear sin necesidad de someterlo a juicio, había sido el primer gran triunfo del mandato de Obama, por ello resultó tan decepcionante que las imágenes de su cadáver nunca llegasen a hacerse públicas. Bin Laden había sido el terrorista más buscado del mundo durante diez años y, aunque en los últimos tiempos su supervivencia no resultase tan amenazante como otrora, su captura ofrecía una importante oportunidad propagandística. Las multitudinarias celebraciones ciudadanas que se sucedieron en las calles estadounidenses tras la transmisión de la noticia de su muerte dan prueba de ello. Los líderes internacionales felicitaban la labor de las fuerzas de seguridad norteamericanas y varios miembros del SEAL se disputaban el trofeo. Sin embargo, el mayor alarde que el gobierno estadounidense parecía dispuesto a permitirse era la colaboración con el oscarizado equipo de *Zero dark thirty*, la primera película que se dispuso a llevar a la gran pantalla el relato de aquel éxito.²²⁸ Según señaló la Casa Blanca, su negativa en divulgar las imágenes mortuorias del terrorista obedecía a cuestiones de seguridad nacional, dado que éstas podrían haber sido posteriormente utilizadas para elevar a Bin Laden a la categoría de héroe mártir:

“Tengan en cuenta que estamos absolutamente seguros de que era él. Hemos tomado muestras de ADN y lo hemos comprobado. Por eso no hay duda de que hemos matado a Osama Bin Laden. Es importante que nos aseguremos de que unas fotos tan gráficas de alguien a quien le han disparado en la cabeza no circulen por ahí como incitación para la violencia adicional. Como herramienta de propaganda. Ustedes saben que eso no es lo que somos. Nosotros no sacamos a relucir este tipo de material a modo de trofeo. El hecho importante es que alguien ha recibido

²²⁸ Durante el proceso de documentación de *Zero Dark Thirty*, el equipo de Kathryn Bigelow se reunió con los implicados en la Operación Gerónimo, con la que se dio caza a Bin Laden, así como con diferentes departamentos de los servicios secretos estadounidenses. Además, existen indicios que hacen pensar que los realizadores de la película pudieron tener acceso a material clasificado facilitado por la CIA, circunstancia que desencadenó una gran controversia y al menos dos investigaciones internas. Véase: CHILD, BEN. “Zero Dark Thirty's CIA access triggered internal agency investigations.” *The Guardian*, 11 de septiembre de 2015. Consultado a 06/08/2021, 21:20 h, en: <https://www.theguardian.com/film/2015/sep/11/zero-dark-thirty-cia-access-three-internal-agency-investigations-kathryn-bigelow-mark-boal>

la justicia que merecía. Y creo que los estadounidenses y la gente del resto del mundo están felices de que haya muerto.”²²⁹

Si las truculentas imágenes del cadáver de Bin Laden eran susceptibles de convertirse en un icono para los enemigos, quizás también podrían haber provocado un escándalo internacional. La sociedad estadounidense había respaldado tácitamente la legitimidad del asesinato selectivo, pero el ensañamiento que presumiblemente habría desvelado la verdadera imagen del cadáver de Bin Laden también podría haber hecho resurgir el debate.²³⁰ Para un gobierno como el de Obama, nacido como oposición al de Bush, y cuyas opiniones en materia de tortura y respeto a los derechos civiles pretendían ser tajantes, el descubrimiento de un cadáver ultrajado, aunque perteneciese al mayor villano del mundo, no sólo podía haber puesto en entredicho la honorabilidad del ejército estadounidense, sino también la credibilidad presidencial. En *Zero dark thirty* Bin Laden es una sombra a la que consigue abatirse tras casi dos horas y media de película que condensan diez años de frenética persecución. En la vida real, el cuerpo cosido a balazos de un Bin Laden entrado en años y desarmado podría haber reavivado la polémica en torno a la supresión de los procedimientos legales en las labores de captura de terroristas. Valía más la pena no mostrar, no representar aquel cuerpo de hombre envejecido y enfermo, en toda su vulnerabilidad, capaz de alterar la percepción del mito. Un pedazo de carne destrozado no puede personificar el mal, no inspira temor, sino más bien, suscita el horror de vernos reflejados en él, e igual que él, como despiadados asesinos [véase [Panel 36](#)].

Con todo, la ausencia de imágenes acusó las dudas en torno a los acontecimientos que habían precedido la muerte de Bin Laden, inundando los ambientes de habitual escepticismo en la red y otros medios de comunicación. ¿Bin Laden había permanecido oculto todo el tiempo en aquella casa de Pakistán o, al contrario, había muerto anteriormente, pero su figura había sido mantenida con vida para justificar el despliegue militar estadounidense desde Afganistán hacia territorio paquistaní? En diferentes ocasiones la naturaleza ambigua de las fotografías y grabaciones de Bin Laden había alimentado toda suerte de teorías conspirativas. Se había señalado cómo las imágenes de Osama Bin Laden distribuidas por los medios de comunicación parecían rejuvenecer al terrorista con el paso de los años. Hechos como que el FBI se hubiese visto obligado a recurrir a una fotografía de campaña del político español Gaspar Llamazares para recrear el proceso de envejecimiento del terrorista en 2010²³¹ [[Figura 150](#)] hacían suponer la indisponibilidad de imágenes verídicas. La falta de representaciones invocaba su presencia, aunque para ello fuese necesario renunciar al documento en aras de la manipulación digital [véase [Panel 37](#)]. Ni siquiera el periodista Mark Bowden, quien había descrito las fotografías del

²²⁹ BARACK OBAMA entrevistado por KROFT, STEVE. “Obama on decision to bury Osama bin Laden at sea.” 60 minutes. *CBS News*, 6 de mayo de 2011. Traducción propia de: “Keep in mind that we are absolutely certain this was him. We’ve done DNA sampling and testing. And so there is no doubt that we killed Osama bin Laden. It is important for us to make sure that very graphic photos of somebody who was shot in the head are not floating around as an incitement to additional violence. As a propaganda tool. You know, that’s not who we are. You know, we don’t trot out this stuff as trophies. You know, the fact of the matter is this was somebody who was deserving of the justice that he received. And I think Americans and people around the world are glad that he’s gone.” Consultado a 16/05/19, 11:44 h, en: <https://www.cbsnews.com/news/obama-on-decision-to-bury-osama-bin-laden-at-sea/>

²³⁰ Véase: MURPHY, JACK. “Why the White House hasn’t released photos of Osama bin Laden’s corpse.” *Newsrep*, 10 de marzo 2014. Consultado a 16/05/19, 12:05 h en:

<https://thenewsrep.com/33599/why-us-govt-hasnt-released-photos-ubl-corpse/>

²³¹ Véase: HERNÁNDEZ-MORALES, AITOR; TEJERO, LUIS. “El FBI admite que usó rasgos de Llamazares para <<su>> Bin Laden por un error humano.” *El Mundo*, 16 de enero de 2010. Consultado a 06/08/2021, 21:45 h, en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2010/01/16/internacional/1263598044.html>

presunto *entierro* de Bin Laden en el océano en un artículo para *Vanity Fair*,²³² había tenido acceso real a tales imágenes, como acabaría confesando finalmente al periodista de investigación Seymour M. Hersh:

“<<Una imagen muestra el cuerpo envuelto en una mortaja que tiene un lastre>> escribió Bowden. <<La siguiente lo muestra vertical con los pies en la borda. En otra se ve cuando golpea el agua. En la siguiente se ve bajo la superficie, rodeado de pequeñas ondas que se expanden de forma concéntrica y no llegan a ser una ola. Los restos de Osama bin Laden habían desaparecido. Por fin.>> Hersh quería saber si Bowden había visto las fotos. Bowden respondió que no. Le explicó que alguien que sí las había visto se las había descrito. Hersh le dijo que esas fotografías no existían. Es más, continuó, la historia de la caza y muerte de Bin Laden era una fábula.”²³³

Seymour M. Hersh había defendido uno de los discursos más críticos con la versión mantenida por la Casa Blanca en un largo artículo publicado en *London Review of Books*,²³⁴ en el cual no sólo desmentía la existencia de las susodichas fotografías, sino que también desvelaba la falsedad de los acontecimientos relatados. Las acusaciones más consistentes que Hersh apuntaba en este artículo, en el cual ofrecía una refutación completa de la narrativa oficial, tenían que ver con el modo en que el terrorista había sido localizado. Según Hersh, el paradero de Bin Laden no habría sido descubierto gracias a unas labores de investigación como las descritas en *Zero dark thirty*, donde la extracción de información a través de actos de tortura habría permitido identificar al mensajero de confianza del terrorista, adivinar luego su escondite y finalmente preparar un asalto al más puro estilo de una película de acción. Hersh afirmaba que el terrorista había sido delatado por un ex-oficial paquistaní a cambio de unos cuantos millones de dólares y entregado en bandeja de plata por las autoridades de Paquistán. La diferencia entre uno y otro relato radica, desde luego, en la presentación de una acción heroica o un mero soborno; en un escenario en el que los largos años de investigación eran exitosamente culminados con la captura del supervillano más peligroso y escurridizo del mundo u otro, en el que el viejo terrorista era entregado por parte de las mismas autoridades que lo habían mantenido recluido. Lo curioso fue que, en su momento, los críticos de Hersh, tan acostumbrados a la ficción de Hollywood, apuntaron que su versión de los hechos parecía demasiado novelada:

“Hersh tiene una carrera historiada. Uno sólo puede esperar que no la termine con una historia sobre el gobierno de Obama y el asalto de Bin Laden interpretada como si Frank Underwood de *House of Cards* hubiese forjado una nefasta alianza con Carrie Mathison de *Homeland* para producir una versión paquistaní de *Watergate*.”²³⁵

²³² BOWDEN, MARK. “The Hunt for *Geronimo*.” *Vanity Fair*, 12 de octubre de 2012. Consultado a 17/05/19, 14:15 h, en:

<https://www.vanityfair.com/news/politics/2012/11/inside-osama-bin-laden-assassination-plot>

²³³ MAHLER, JONATHAN. “¿Sabemos la verdad sobre la muerte de Bin Laden?” *The New York Times* - versión en español-, 2 de mayo de 2016. Consultado a 17/05/19, 14:21 h, en:

<https://www.nytimes.com/es/2016/05/02/sabemos-la-verdad-sobre-la-muerte-de-osama-bin-laden/>

²³⁴ HERSH, SEYMOUR M. “The killing of Osama bin Laden,” *London Review of Books*, vol. 37, nº 10, 21 de mayo de 2015. Consultado a 17/05/19, 11:58 h, en:

<https://www.lrb.co.uk/v37/n10/seymour-m-hersh/the-killing-of-osama-bin-laden>

²³⁵ BERGEN, PETER. “Was there a cover-up in Bin Laden killing?” *CNN*, mayo 2015. Traducción propia de: “Hersh has had a storied career. One hopes that he won't end it with a story about the Obama administration and the Bin Laden raid that reads like Frank Underwood from *House of Cards* has made an unholy alliance with Carrie Mathison from *Homeland* to produce a Pakistani version of *Watergate*.” Consultado a 17/05/19, 10:12 h, en:

<https://edition.cnn.com/2015/05/11/opinions/bergen-bin-laden-story-a-lie/>

Si la versión oficial acerca de la muerte de Bin Laden parecía una relación de anécdotas inconexas debido a la escasez de documentación que la corroborase, la de Hersh, tan pormenorizada, remitía a la ficción, quizás, justamente por lo contrario. En general, nadie quería desconfiar de la honestidad de la nueva figura presidencial. Pero lo cierto es que las series de *Homeland* -Alex Gansa, 2011-²³⁶ y *House of Cards* -Beau Willimon, 2013-²³⁷ estaban inspiradas en el tipo de hechos que habían definido la vida política norteamericana más reciente; reflejando cómo, en muchos casos, las fronteras entre lo lícito y lo ilícito habían sido disipadas en la misma medida en que la cuestión de la seguridad nacional se había visto entremezclada con el ansia de poder. Estas series, como la propia tendencia periodística a recurrir a ellas como herramienta de abordaje de los hechos, ponían de relieve la ardua tarea de distinguir los ámbitos concernientes a la realidad y a la ficción. Nada que no llevase sucediendo desde mucho antes del 11-S.

²³⁶ GANSA, ALEX; GORDON, HOWARD; JOHANNESSEN, CHIP (cread.) *Homeland*. Estados Unidos, Teakwood Lane Productions (prod.), 2011-2020. 8 temporadas, 96 episodios, 50-60 min./ episodio.

²³⁷ WILLIMON, BEAU (cread.) *House of cards*. Estados Unidos. Media Rights Capital (prod.), 2013-2018. 6 temporadas, 73 episodios, 43-59 min./ episodio.

Panel 28



Figura 110 y Figura 111. Juguete de Bin Laden diseñado por Donald Levine, creador de las figuras de acción *G.I. Joe* para la CIA en 2005.

Figura 112. Darth Maul, personaje antagonista de la saga *Star Wars*.

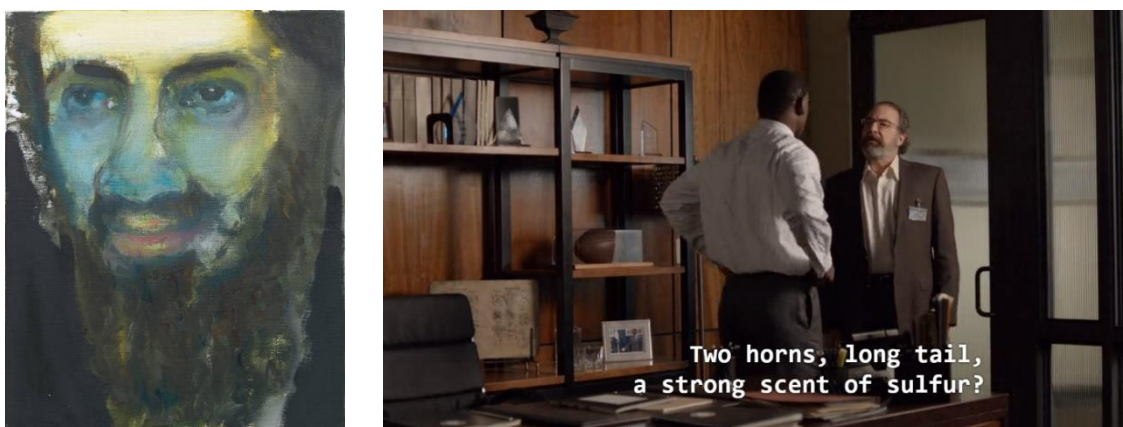


Figura 113. Marlene Dumas, *Osama*, 2010. Óleo sobre lienzo. 50 x 40 cm.

Figura 114. Escena de la serie *Homeland* –Howard Gordon, Chip Johannessen, Alex Gansa (cread.), 2011-. Temporada 1, episodio 3.

En 2005, la CIA empezó a desarrollar en secreto un muñeco de Osama Bin Laden caracterizado como *otro* diabólico dentro de un proyecto denominado *Devil eyes -Ojos de diablo-*. La figura de treinta centímetros contaba con una cabeza intercambiable con la cual el terrorista se descubría con el rostro rojo y los ojos verdes, recordando al villano de la saga *Star Wars*, Darth Maul, de apariencia demoníaca. El objetivo de la agencia de inteligencia estadounidense era instruir a niños y padres acerca de la maldad y peligrosidad de la red terrorista. Sin embargo, finalmente el proyecto fue suspendido y la figura de acción de Bin Laden no se reprodujo ni se distribuyó para el público. A pesar del fracaso del proyecto, la imagen de Bin Laden como encarnación del mismo Lucifer ya se había instalado en el imaginario colectivo, promovida por el discurso de la administración Bush y los medios de comunicación mayoritarios, que emitían imágenes donde el terrorista había ido adquiriendo progresivamente un tono verdoso, en la línea en que Marlene Dumas lo representa. En la serie *Homeland*, el personaje de ficción que sucede al líder saudí, el terrorista Abu Nazir, también es descrito como el Demonio. Refiriéndose a él, un alto cargo de la CIA lo describe con dos cuernos, una cola larga y un fuerte hedor a azufre.

Panel 29



Figura 115 y Figura 116. Manifestación de protesta en Bangladesh, Afganistán, en 2001. En la pancarta vemos un montaje con diferentes imágenes de Bin Laden, de una de las cuales asoma un personaje de *Barrio Sésamo*.



Figura 117, Figura 118 y Figura 119. Dino Ignacio, *Bert is evil*, 1997. Montajes fotográficos pertenecientes al proyecto.

Con el inicio de la ofensiva contra Afganistán en 2001, la aparición de la imagen de un conocido icono infantil de *Barrio Sésamo*, Blas, el amigo de Epi-, -en inglés *Bert and Ernie* -, junto a la fotografía del líder de Al-Qaeda en una pancarta exhibida en una manifestación en Bangladesh contra los primeros bombardeos estadounidenses desató la teoría de la conspiración. La pancarta estaba compuesta por un *collage* de imágenes que los partidarios de Bin Laden habían conseguido en internet. La imagen principal se enmarcaba con un montaje en forma de halo de pequeñas fotografías del líder terrorista, entre las que aparecía el personaje de Blas de *Barrio Sésamo*. En Occidente esta noticia fue recibida como intento por parte de los terroristas de adoctrinar y radicalizar a los más pequeños. Sin embargo, lo insólito de la anécdota se explicaba gracias a los desajustes culturales provocados por internet en el seno de la sociedad globalizada. En 1996 un estudiante filipino-estadounidense, Dino Ignacio, había creado una web titulada *Bert is Evil*, donde publicaba montajes fotográficos de Blas en clave humorística documentando su supuesto lado malo, acompañando a miembros del Ku Klux Klan, a Hitler, a Stalin, a Saddam Hussein, al ayatolá Khomeini o a Bin Laden entre otros. *Bert & Ernie* no tienen presencia televisiva en el mundo árabe, pero, por alguna razón, la persona encargada de realizar las pancartas en Bangladesh, escaneando la red en busca de imágenes, encontró el montaje de Dino Ignacio y le gustó para ser incluido en el *collage* digital, probablemente, sin haber reconocido al icono infantil.

El elenco de personajes retratados junto a Blas en la web del estudiante funcionaba como un álbum de familia bastante detallado sobre todos aquellos predecesores de Bin Laden que habían suscitado el odio del público norteamericano. La figura de *Bert* sirve como nexo de unión entre todos aquellos villanos que fueron progresivamente remplazados conformando la historia del enemigo público en los Estados Unidos. Aquí los villanos se mezclan con personajes famosos caídos en desgracia o con ciertos tabús culturales, evidenciando cómo la figura del enemigo, en constante proceso de renovación, es asumida como complemento de todo un mito nacional de proporciones mucho más amplias. La alerta generada a raíz de la divulgación de las imágenes de Bangladesh pone de relieve cómo el nuevo enemigo número uno de los Estados Unidos se había convertido en portador de una maldad tan ficcionalizada que rozaba lo absurdo, una pieza clave de este relato erigido para justificar la *war on terror*.

Panel 30



Figura 120. Osama Bin Laden durante la Guerra con la Unión Soviética, Afganistán, 1989.

Figura 121. Artículo firmado por Rober Fisk, "Anti-Soviet warrior puts his army on the road to peace." *The Independent*, 6 de diciembre de 1993. "Guerrero anti-soviético pone su ejército rumbo a la paz."



Figura 122. Escena de *Rambo III* -Peter MacDonald, 1988. Fotografía de un niño afgano entregada a Rambo.

Figura 123. Escenas de *Rambo III* -Peter MacDonald, 1988-. Rambo junto a su compañero afgano.



Figura 124. Bin Laden a caballo en Afganistán, 1998, emitida por el canal al-Jazeera.

Figura 125. Escena de *Rambo III* -Peter MacDonald, 1988-. Rambo combatiendo junto a los muyahidines.

En la década de los ochenta, cuando los muyahidines eran considerados aliados de los Estados Unidos, las imágenes que llegaban a Occidente de Bin Laden lo mostraban como un guerrillero libertador de los oprimidos de aspecto amigable y sonriente. En aquel momento la Unión Soviética representaba al enemigo, al antagonista absoluto y perverso de la democracia americana. En la película *Rambo III*, la carta de presentación de la invasión soviética en Afganistán es una fotografía de un niño desnutrido y herido, que es entregada a Rambo para convencerle de que viaje a luchar junto a los muyahidines. Una vez allí, el compañero afgano de Rambo le explica al mercenario que los soviéticos habían estado enviando minas con forma de juguete con el fin de asesinar niños. En este contexto, la lucha muyahidín era considerada legítima, algo que cambiaría tras la caída del bloque soviético y, especialmente, tras la ofensiva estadounidense de 2001, cuando la resistencia afgana contra los nuevos invasores sería declarada como terrorista. Una circunstancia que releva los mecanismos discursivos de representación ontológica del enemigo impuestos por los Estados Unidos, quienes se han mostrado partidarios de definir la maldad y la oposición a la democracia sólo en dependencia de sus propios intereses políticos.

Panel 31



Figura 126 y Figura 127. Escena de *Lone survivor* -Peter Berg, 2013-. Primera aparición de los terroristas.

En *El único superviviente* -*Lone survivor*, 2013-,²³⁸ una película de Peter Berg protagonizada por Mark Mark Wahlberg, la presentación de los terroristas se hace con los llantos de un niño de fondo y, transcurridos tan sólo dos minutos de su primera aparición, ya están rebanando a machetazos la cabeza de un hombre acusado de colaborar con el enemigo norteamericano. En esta, como en tantas películas, el terrorista no es definido por ninguna otra condición. El terrorista no es padre, hermano, novio, hijo, ni amigo, sólo un sujeto radicalizado y unidimensional. Su estatus se opone al de los soldados, quienes en su unidad militar constituyen un núcleo cercano al de la familia; quienes, a pesar de las contradicciones internas propias de todo individuo complejo, transmiten la intención última de actuar según principios éticos. Los terroristas por el contrario no presentan contradicciones. No tienen dudas y si las han tenido no se nos muestran en la película, dado que es requisito del argumento no detenerse para ahondar en su dimensión personal, la cual es premeditadamente eliminada.

²³⁸ BERG, PETER (dir.) *Lone survivor*. Estados Unidos, Universal Pictures (prod.), 2013, 121 min.

Panel 32



Figura 128. J. Michael Straczynski, *The Amazing Spiderman*, volumen 12, 2002, p. 9ª -páginas no numeradas-.

Figura 129. J. Michael Straczynski, *The Amazing Spiderman*, volumen 12, 2002, p. 13ª -páginas no numeradas-.

En la novena página del volumen 12 de *The Amazing Spiderman*, narra el hombre araña: “Solamente los locos pueden tener la idea, ejecutar el acto, volar los aviones. El mundo sano siempre será vulnerable para los dementes, porque nosotros no podemos llegar donde ellos llegan para concebir tales cosas.”²³⁹ Y unas páginas más adelante, en referencia a sus anteriores enemigos:

“Incluso aquellos que creíamos nuestros enemigos están aquí. Porque algunas cosas sobrepasan rivalidades y fronteras. Porque la historia de la humanidad no está escrita en torres, sino en lágrimas. En la moneda común de la sangre y el hueso. En la voz que habla dentro de nosotros, incluso dentro del peor de nosotros, y nos dice que esto no está bien. Porque incluso los peores de nosotros, aunque llenos de cicatrices, siguen siendo humanos. Siguen sintiendo. Siguen lamentando la muerte arbitraria de inocentes.”²⁴⁰

Los terroristas del 11-S para Spiderman ni siquiera podían ser considerados humanos. Su extremo grado de fanatismo y locura los apartaba de la humanidad como seres insensibles. Aquel acto de destrucción había sido tal que incluso causaba terror y asombro a los supervillanos clásicos, haciendo llorar al Dr. Doom -conocido como Dr. Muerte en España-, uno de los antagonistas más relevantes de Marvel. Los terroristas contemporáneos superaban en maldad a todos aquellos que antes habían querido dominar el mundo, a todos aquellos que habían causado dolor y muerte a sus adversarios. La tragedia devolvía la bondad a los antiguos malvados, que unidos a los verdaderos héroes, a la gente común cuyo espíritu de superación y solidaridad los había descubierto como extraordinarios, se posicionaban ahora contra el terrorismo, el verdadero mal dispuesto a asolar el mundo, el nuevo enemigo del Mundo Libre.

²³⁹ Traducción propia de: “Only madmen could contain the thought, execute de act, fly the planes. The sane world will always be vulnerable to madmen, because we cannot go where they go to conceive of such things.”

²⁴⁰ Traducción propia de: “Even those we thought our enemies are here. Because some things surpass rivalries and borders. Because the story of humanity is written not in towers but in tears. In the common coin of blood and bone. In the voice that speaks within even the worst of us, and says this is not right. Because even the worst of us, however scarred, are still human. Still feel. Still mourn the random death of innocents.”

Panel 33



Figura 130. Escena de la película *Batman begins* -Christopher Nolan, 2005-. El villano Ra's al Ghul interpretado por Liam Neeson.

Figura 131. Escena de la película *The dark knight* -Christopher Nolan, 2008-. El villano Joker interpretado por Heath Ledger.



Figura 132. Escena de la película *Joker* -Todd Phillips, 2019-. El villano Joker interpretado por Joaquin Phoenix.

Figura 133. Viñeta del comic *The killing joke* -Allan Moore, 1988-. El villano Joker ilustrado por Brian Bolland.

En la saga de Batman de Christopher Nolan los villanos adoptan ciertas características de la personalidad terrorista, entendida desde la perspectiva estadounidense generada tras los atentados del 11-S. Ha sido por ejemplo reconocido por sus propios creadores que su reinterpretación del personaje de Ra's al Ghul, cuyo nombre significa "cabeza del demonio," líder de la Liga de las Sombras y antagonista de la primera entrega, había estado inspirada por la figura de Bin Laden. Ra's al Ghul, en origen, había sido aliado de Wayne, impulsando su posterior adopción del papel de justiciero, tal como el líder terrorista había sido considerado aliado de los Estados Unidos antes de que su discrepancia de intereses los convirtiese en enemigos. En referencia a los atentados, al final de esta película, el villano pretende acabar con el orden social establecido estrellando un vehículo de pasajeros contra uno de los rascacielos más importantes de la ciudad. Su sucesor como antihéroe en la segunda película lo ocupa el personaje del Joker, quien ya no forma parte de una organización criminal jerarquizada y estable, sino que encarna esa maldad pura e irracional que tras los atentados se asoció con el terrorismo. De hecho, diferentes personajes se refieren al Joker como terrorista y la iconografía del 11-S es a menudo referenciada. Las motivaciones del Joker ya no son políticas, sino que se explican por medio de la demencia, el odio visceral y la sed de sangre. A diferencia de la versión de Alan Moore del Joker o de la aclamada película que recuperó este personaje en 2019, en la cinta de Nolan no se produce ningún tipo de ahondamiento en la psique conflictiva del Joker ni en las experiencias previas que habrían determinado su conversión en despiadado asesino, reafirmando la versión institucional de que los terroristas actúan por mero fanatismo. Además, otros personajes como Harvey Dent, abogado aliado de Wayne que finalmente es transformado en malhechor, o Bane, el antagonista de la tercera película, que desde el principio se ve relacionado con el terrorismo suicida, sirven respectivamente para defender la actuación excepcional y al margen de la ley ante una situación de extrema urgencia o para justificar la criminalización de todo proyecto militante con fines emancipatorios.

Panel 34



Figura 134. Bin Laden en un detalle del vídeo *The Solution* producido por As-Sahab en 2007 y emitido por Al Jazeera.

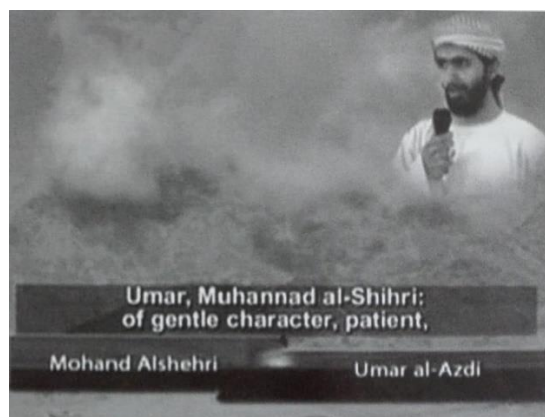
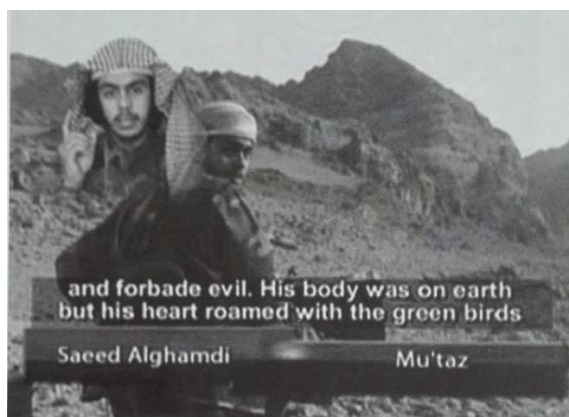


Figura 135 y Figura 136. Khaled Ramadan, *Someone else's everyday reality*, 2004. Vídeo-instalación de tres canales. *Ready-made* del vídeo propagandístico conocido como *El vídeo de los diecinueve mártires*, estrenado el 11 de septiembre de 2002.

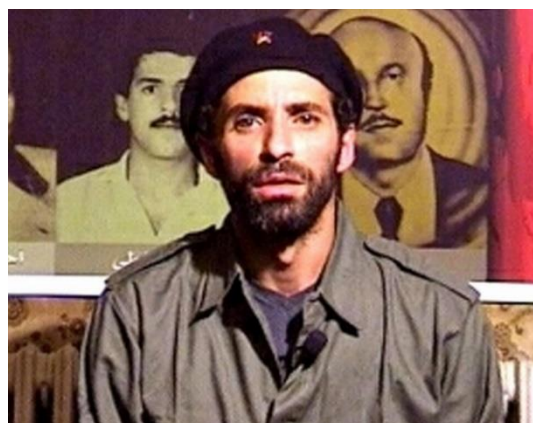


Figura 137 y Figura 138. Rabih Mroué, *On three posters*, 2004. Vídeo mono canal, 17 min.

Los vídeos creados por los propios terroristas nos ofrecen un contrarrelato que es sistemáticamente censurado en la esfera informativa. La ocultación de este contrarrelato se justifica como medida contra la propagación de ideas radicales, pero lo cierto es que esta práctica también favorece la ficcionalización de los conflictos y su permanencia en la esfera de lo incomprensible.

[Panel 35](#)



Figura 139 y Figura 140. Escena de *Zero dark thirty* -Kathryn Bigelow, 2012-. Escena de la ejecución de Bin Laden en su casa por un miembro de los SEAL.



Figura 141 y Figura 142. Escena de *Zero dark thirty* -Kathryn Bigelow, 2012-. La protagonista, una especialista de la CIA, reconoce el cadáver de Bin Laden, verificando la identidad del terrorista.



Figura 143. Escena de *Zero dark thirty* -Kathryn Bigelow, 2012-. Fotograma correspondiente a la escena en que los miembros de los SEAL estadounidenses se disponen a ejecutar a Bin Laden.

Figura 144. Gabinete de Barack Obama presenciando a tiempo real la operación a través de la que se dio muerte a Bin Laden en mayo de 2011.

Panel 36



Figura 145. Portada del periódico *Daily News*, 2 de mayo de 2011. En la cabecera se lee: “¡Púdrete en el infierno!”

Figura 146. Portada del periódico *New York Post*, 2 de mayo de 2011. En la cabecera se lee: “¡Lo tenemos! ¡Venganza al fin! EE.UU. caza al bastardo.”

Figura 147. Portada de *The Washington Post*, 2 de mayo de 2011. En la cabecera se lee: “Se ha hecho justicia. Las fuerzas estadounidenses matan a Osama Bin Laden.”

Figura 148. Portada de la revista *Time*, 20 de mayo de 2011.

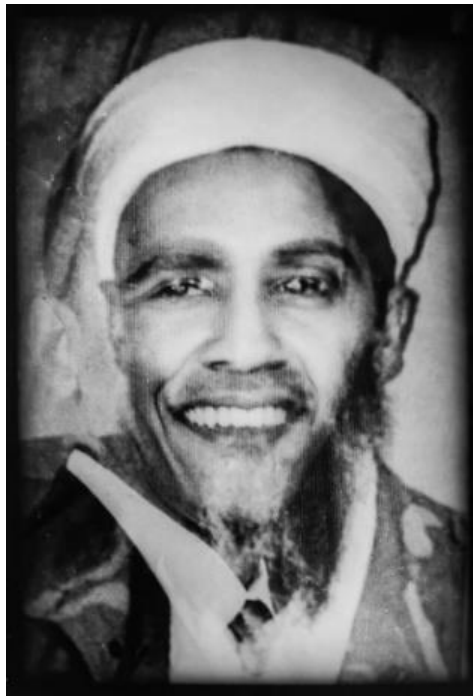


Figura 149. Krzysztof Pruszkowski, *Osama & Obama*, 2011. Impresión en gelatina de plata sobre papel, 59 x 44 cm. Montaje de los rostros de Barack Obama y Osama Bin Laden a través de un proceso denominado por el artista como *photosynthesis*.

Los periódicos estadounidenses cubrieron la noticia sobre la muerte de Bin Laden como una victoria de la democracia contra el terrorismo. Muchos de ellos, secundaban las palabras de Barak Obama, declarando que se había hecho justicia. Otros celebraban el asesinato extrajudicial como el cobro de la tan ansiada venganza. La revista *Times*, retrataba al difunto terrorista a través del mismo recurso con el que había cubierto anteriormente las muertes de Adolf Hitler, Saddam Hussein o de Abu Musab al-Zarqawi, con la imagen de su rostro tachado por una cruz. Como parece sugerir la fotografía del artista Krzysztof Pruszkowski, a pesar de la exaltación del supuesto éxito democrático, lo que el festejo de aquella muerte a sangre fría revelaba era la derrota de los valores de justicia y democracia proclamados por Occidente. Aquellos titulares demostraban que, como los terroristas, la opinión pública también había deseado y ejecutado la persecución y muerte del enemigo, legitimada por un poder que operaba en la esfera de lo extrajurídico y que se manifestaba tan terrorista como el propio Bin Laden.

Panel 37



[Figura 150](#). Recreación del envejecimiento del terrorista realizado por el FBI a partir de una fotografía de campaña del político español Gaspar Llamazares, 2010.

[Figura 151](#). Comparativa entre una fotografía de Bin Laden y la imagen falsificada de su cadáver distribuida por *Geo News*.

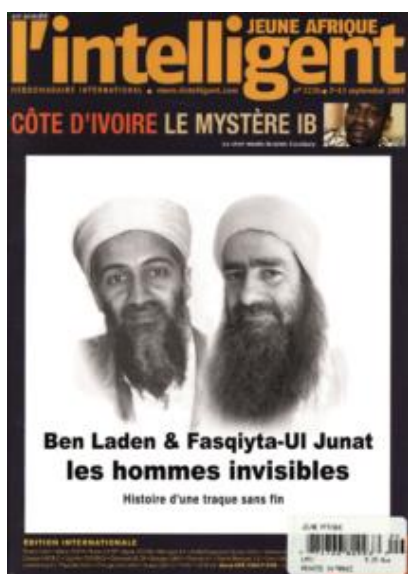


Figura 152 y Figura 153. Joan Fontcuberta, *Deconstructing Osama*, 2007. Imágenes que documentan el caso falso sostenido por Fontcuberta, donde él mismo se hace pasar por un conocido terrorista, mano derecha de Bin Laden.

La negativa del gobierno en publicar las imágenes de la muerte de Bin Laden condujo a una cadena privada de televisión paquistaní, *Geo News*, a difundir una fotografía de dudosa autenticidad del cadáver del terrorista. A pesar de las advertencias de la cadena, los medios internacionales se decidieron a publicarla de forma masiva. No tardó en concluirse que la imagen era efectivamente falsa y que había sido compuesta del ensamblaje de dos fotografías, una de Bin Laden antigua -como base para la parte inferior de la cara- y otra de una víctima que había sido difundida el año anterior -utilizada en el montaje para la parte superior de la cabeza-. La falsificación del documento de su muerte culminaba todo el proceso especulativo que había definido la persecución de Bin Laden. Algo que ya había llevado al artista Joan Fontcuberta a introducir la hipótesis de que, en realidad, los terroristas no fuesen más que actores contratados para representar la trama de la *war on terror*, unos culpables ficticios que hiciesen olvidar la cadena de negligencias en las que aparentemente los representantes de los Estados Unidos habían incurrido. En su línea habitual, el artista se disfrazó de un inventado cabecilla de Al-Qaeda tan perseguido y escurridizo como el mismo Bin Laden. La historia propuesta por Fontcuberta es que, después de años de investigación y seguimiento de los pasos del terrorista, una agencia periodística independiente, habría descubierto que Fasqiya Ul-Junat, era en realidad una identidad falsa tras la cual se escondía el cantante y actor de culebrones televisivos Manbaa Mokfhi, que había sido contratado por los servicios de inteligencia estadounidenses para desempeñar el papel de terrorista en las operaciones orquestadas de Afganistán e Iraq.

CONTRA-ESCENA 1



Contra-escena 1. Sabela Zamudio, *Géneros clásicos: Paisaje*, 2021. Temple al huevo sobre loneta, 100 x 73 cm.

PARTE SEGUNDA: RETRATO

ESCENA 2



Escena 2. Robert Wilson. *The dead of Marat*, de la serie Video portraits of Lady Gaga, 2013. Vídeo en alta definición, 3:03 min. Inspirado en el cuadro de Jacques-Louis David. Actuación y voz por Lady Gaga. Música por Michael Galasso. Texto del Marqués de Sade.

Un oscuro cuadro de hechura rectangular comienza a iluminarse muy lentamente. Como un foco que señala al actor recién salido a escena en una obra teatral, el efecto del claroscuro nos invita a distinguir en el primer plano a una figura de facciones neoclásicas que se antoja conocida. La melodía que ambienta la escena desde el principio es intuida como el propio sonido de la luz que crece. Las largas notas musicales se mezclan con las palabras recitadas por una voz femenina exterior. Ella repite como un mantra: “Al día siguiente llegó otro turno y así siguió siempre igual/ Coito, Cristo, maldiciones, eyaculación, siempre igual.”²⁴¹ La luz es barroca y la escena rebosa

²⁴¹ Traducción propia de: “The next day another turn came and so it continued always the same/ Coitus, Christ, curses, ejaculation, always the same.”.

dramatismo narrativo. Entre la oscuridad que aún sepulta la figura, dos manchas blancas resaltan sobre el resto: un turbante sobre la cabeza caída y una toalla manchada. Poco a poco la textura de la sangre comienza a percibirse. La contrastada luz de intensidad creciente no ha tardado en revelar la tragedia que emanaba del pecho de nuestro único personaje. Su cuerpo blanquecino y recostado recuerda al protagonista de una *pietà*. Pero no lo es, es el cuerpo herido de muerte de un revolucionario. No obstante, aquello recuerda al martirio de un santo, tan descarnado como sensual. Los elementos que forman parte de la iconografía van siendo revelados por una luz que nos facilita el reconocimiento de la escena. Marat yace en su bañera con una pluma en una mano y su epitafio, escrito en una hoja de papel, en la otra. La extrañeza nos asalta al descubrir que, esta vez, aquel hombre tiene cuerpo de mujer. Los rasgos suaves del rostro ahora más iluminado y los pechos abultados del cadáver confirman la sospecha. Cada vez con mayor certeza, el foco de luz de intensidad y amplitud crecientes recuerda a un tímido amanecer que comienza a manifestarse. Se percibe un fondo azulado como un cielo a una hora temprana. La tenue iluminación comienza a abandonar sus marcados contrastes. En este momento, la voz que había estado recitando sin descanso los dos mismos versos cambia su rutina, introduciendo una anécdota sobre una tenebrosa tortura sexual que se repite diariamente.²⁴² Narrado esto, retoma la reiteración del recital con el que había comenzado. Ya es casi de día. La figura mueve y cierra los ojos.

La muerte de Marat de Jacques-Louis David había logrado convertir al hombre en mito. Una imagen reproducida hasta la saciedad y cuyas relecturas han sido frecuentes, no sólo en el seno de lo que hoy consideramos como *historia del arte*, sino también en el marco de la cultura más popular en sus diversas manifestaciones. La misma Lady Gaga se atrevió a interpretar la imagen estática del revolucionario asesinado en uno de los teatrales vídeo-retratos realizados por el famoso escenógrafo Robert Wilson, donde convertía a la diva del pop en diferentes personajes de la pintura clásica.²⁴³ Marat, como tantas otras figuras históricas, como tantos otros *terroristas*, podía ser representado en calidad de personaje icónico; es decir, como pieza aislada de una narración generada a través de la imagen. Su personaje había sido introducido en el imaginario colectivo como aquel cuerpo de revolucionario asesinado que reposa con elegancia en una bañera, cargando su recuerdo de un ambiguo halo mítico erigido entre la estetización de la violencia, la pasión religiosa y la sensualidad más atea. Marat había sido convertido en un bonito cadáver, en una postal de museo en *la era de la reproductibilidad técnica*.²⁴⁴

²⁴² La voz recita: "One of the old women tied the daily victim into the machine/He then was informed and went into the boudoir, masturbating a bit in front of her vagina, swearing, cursing and began to fuck right out/ Screams of lust and from the moment of ejaculation, began to roar like a bull/ He walked out not even looking at the woman and repeated this three to four times in the same day with the same."

²⁴³ Además de la representación de *La muerte de Marat* a partir del cuadro de Jacques-Louis David, Lady Gaga posa para diferentes vídeo-retratos que reinterpretan obras icónicas de la historia del arte como *Mademoiselle Caroline Rivière* de Jean-Auguste-Dominique Ingres o de *La cabeza de San Juan Bautista* de Andrea Solari.

²⁴⁴ En alusión al ensayo de Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, escrito en 1936.

CAPÍTULO 3. TERRORISMO Y RECUPERACIÓN. ARCHIVO, FICCIONES Y PRODUCTOS CULTURALES

3. 1. La imagen como documento. Aquellos terroristas muertos convertidos en mártires

La historia nos ha enseñado que la aparición del cuerpo del combatiente asesinado suele hacer surgir la figura del mártir. Sus restos dan lugar a la reliquia y su tumba a un lugar de peregrinación para sus simpatizantes. Pero la divulgación de la imagen de la muerte también da ocasión para transformar al difunto en icono: la muerte se convierte en un momento susceptible de eclipsar a todos los demás como objeto de representación. Pocos habrán tenido ocasión de leer algún texto de Marat en las clases de historia de la escuela, pero muchos identificarán su figura en el famoso retrato de Jacques-Louis David como una de las imágenes más reconocibles de la Revolución Francesa. *La muerte de Marat* [Figura 158] introdujo al revolucionario en lo más profundo de la narrativa visual occidental gracias a la representación pictórica de su cuerpo asesinado mientras se daba un baño.

Marat fue uno de los primeros terroristas; uno de aquellos ideólogos de *la terreur*, que no sólo sentaron las bases del Estado-nación occidental sino también del terrorismo en un momento en que democracia y terror parecían caminar de la mano. Fervoroso defensor del derecho a la sublevación y a la resistencia, Marat entendía la posibilidad de que la ciudadanía se levantara en armas como un derecho legítimo y una forma de igualdad social.²⁴⁵ Para *l'ami du peuple* la soberanía debía residir en el pueblo, de lo cual se derivaba, aceptando este principio hasta sus últimas consecuencias, el deber de los ciudadanos de vigilar al gobierno y de servirse de la violencia insurreccional para protegerse de los abusos de poder y garantizar la libertad. El ejercicio de la violencia legal no podía ser monopolio de los gobiernos. La justificación que Marat ofrecía de la violencia insurreccional se acompañaba de toda una propuesta teórica sobre la lucha de guerrillas como táctica de sublevación que anticiparía, tanto en su planteamiento como en la secuencia temporal descrita, a los alegatos de personalidades como Lenin o Ernesto Che Guevara. La guerrilla estaba para Marat profundamente relacionada con el terror, precediendo así a los posteriores teóricos del terrorismo anarquista y culminándose como padre fundador de la teoría insurreccional revolucionaria moderna.²⁴⁶ Pero la razón por la cual la figura de Marat se hizo verdaderamente conocida nada tiene que ver con sus incendiarios escritos o la influencia de sus ideas en el rumbo tomado por la revolución, sino que, más bien, derivó de su trágico e

²⁴⁵ Véase: MARAT, JEAN PAUL "Una teoría de la revolución." *Jean Paul Marat. Textos escogidos*. Barcelona, Editorial Labor, 1973, p. 181-213. Escribe Marat: "No, jamás dejaré de levantarme contra la doctrina del respeto supersticioso por las leyes, de la obediencia ciega y de la sumisión provisional a los funcionarios públicos: somos esclavos y lo seremos siempre si no abjuramos, por fin, de esta funesta doctrina, que es responsable de nuestra debilidad y fuerza de nuestros opresores (...) No, no debemos respeto más que a las leyes sabias, ni sumisión más que a las leyes justas." En p. 182-183. Y más adelante: "Se trata del derecho a resistir a la opresión y velar por su seguridad; derecho que la naturaleza ha concedido a todo hombre por el hecho de nacer." En p. 198.

²⁴⁶ AGUILAR BLANC, CARLOS. "El influjo del pensamiento de Rousseau, Marat y Robespierre en los fundamentos intelectuales, ideológicos y jurídicos del Terror Revolucionario Francés". *Revista internacional de pensamiento político*, I Época, Vol. 5, 2010, p. 225.

inesperado asesinato. Marat fue, de hecho, el primer terrorista mártir de la historia.

El asesinato del revolucionario a manos de la girondina Charlotte Corday se convirtió en uno de los principales hitos de la Revolución Francesa [véase [Panel 38](#)]. En el momento de su muerte, como el gobierno de Francia aún estaba bajo dominio jacobino, se desplegaron bustos conmemorativos de Marat por todo París en señal de homenaje. Su repentina muerte provocada por los adversarios políticos había pasado a contar más que el resto de las ejecuciones y carnicerías que por aquella época conformaban el día a día de la política francesa. Esta pena de muerte no había sido dictaminada por ningún tribunal, sino ejecutada desde las sombras por los reformistas. La vida del aclamado Marat había sido arrebatada por aquellos a los que la épica y el romanticismo colocaría en el banquillo de la historia revolucionaria; la misma calaña reaccionaria que, en tiempos de la Reacción de Termidor -cuyos impulsores pueden ser considerados como los primeros contraterroristas de la historia- retirarían las esculturas del mártir, destruirían su mausoleo y profanarían su tumba para deshacerse de sus restos.²⁴⁷ En comparación, podríamos decir que, de ser cierto, Bin Laden habría tenido suerte de haber acabado en el mar, aunque la imagen falsificada de su cadáver tenga mucho que envidiar al elegante retrato póstumo del revolucionario.

A pesar del triste destino que deparó al cuerpo del mártir, parece que su espíritu hubiese sobrevivido la inclemencia de los siglos, resguardado en el seno de aquel sistema iconográfico iniciado por David. El cuerpo de Marat ha permanecido desde entonces serenamente recostado, inmerso en un sueño que dura ya más de doscientos años; rodeado de un halo místico y atemporal atesorado en nuestro recuerdo por la fuerza de la imagen. David había pintado a Marat como a un cristo yacente envuelto en sábanas blancas [véase [Panel 39](#)]. Como si se tratase de un pasaje bíblico, Marat fue redimido de sus pecados tras el padecimiento de una muerte violenta y, como un santo, pasó a ser beatificado como *objeto* de adoración. El revolucionario experimentó, en un mismo proceso, el rito de paso de terrorista a mártir y la resurrección de su cuerpo violentado en forma de imagen icónica. Pero al mismo tiempo, despojado él mismo de su historia y congelado en su propia representación debido a la celebridad cosechada por el cuadro de David, Marat fue sentenciado a sufrir cadena perpetua encerrado dentro de su bello reflejo. La misma idea de representación guarda en su interior la trampa que también la define; cómo *actúa en nombre de o está en lugar de*, introduce la posibilidad de reemplazar a su referente. Así, *l'ami du peuple* fue transformado y reducido a una imagen popular.

El registro de la muerte adopta un poder que oscila entre la reliquia y el fetiche. Primeramente, al registro se le supone la presencia del objeto representado. La imagen, por su simple existencia, remite al momento de su realización, a un instante justo del devenir que es inmortalizado para siempre. La imagen responde a esa especie de paradoja que resulta de la contemplación de las estrellas, las cuales podemos vislumbrar desde la Tierra, gracias al fulgor que en su día emitieron, a pesar de que ya hubiesen desaparecido en la lejanía, a años luz de distancia. El brillo de las estrellas que admiramos no es más que un mensaje del pasado, un destello mortecino que atestigua su último aliento cósmico. La fotografía, o en menor grado incluso la pintura, también

²⁴⁷ La *Reacción de terminor* o *Convención termidoriana* fue un período de la Revolución Francesa, iniciado en 1794 con la ejecución de Maximilien Robespierre, que se producía como oposición al régimen jacobino de *La Terreur*. La persecución y ejecución de los *terroristas* a través de un nuevo *terror blanco* y extrajudicial fue una constante de esta nueva etapa. Se sabe que en 1795 los restos de Marat fueron retirados del Panteón donde se alojaban, pero el destino final de los mismos aún está por esclarecer.

nos conduce a un instante ya pretérito, cuya presencia es remitida a nosotros a través de esa luz que en este caso ya no viaja, sino que fue capturada y plasmada debido a su incidencia en el papel fotográfico. De ahí que tradicionalmente se le hubiese otorgado a la fotografía el poder de retener el alma del difunto, ya que, como esa reliquia conformada por una parte del cuerpo del santo, parece conectarnos directamente con él. Ambos son retazos de pasado arrastrados a perdurar en el presente. Pero la imagen de la muerte no es sino la corroboración de una doble privación: de la pérdida de ese instante fugaz e irrecuperable y la falta de aquel que ha partido. Es este mismo poder de atracción hacia lo que resulta inasible, pero igualmente se resiste a marchar, aquello que hace de la imagen un objeto de culto, aquello que fetichiza la representación y con ello también el ser representado. La misma idea de archivo es en sí misma fetichista, dada la función del documento, más concretamente la de la imagen, de servir de sustitutivo del objeto de deseo ausente. La imagen icónica, como hilo que pende de lo real, sirve como base y documento para la construcción de la historia, pero también como medio afectivo para la idealización del recuerdo y el surgimiento del mito. En tanto que registra un acontecimiento, en tanto que retiene una porción de realidad, la imagen es susceptible de ser utilizada como prueba, pero también, dado que esa realidad sólo puede ser retenida parcialmente, nunca puede ser considerada objetiva ni libre de reapropiación.

Las representaciones de la muerte de Marat que tomaron el cuadro de David como referencia, como el vídeo de Robert Wilson, no pueden ser definidas solamente como reinterpretaciones; son representaciones de la representación, imágenes que refieren la imagen previa o, en cierto sentido, una suerte de *metaimágenes* [véanse [Panel 40](#)]. Es decir, “imágenes acerca de imágenes,” “imágenes que se refieren a otras imágenes, imágenes que se utilizan para mostrar *qué es una imagen*.”²⁴⁸ Jacques-Louis David proporcionó el primer registro visual que documentaba la muerte del jacobino en 1793. A partir de ahí, no sólo las revisiones de esta obra, sino incluso las pinturas originales que tratarían la escena con posterioridad, beberían de esta primera representación y de las decisiones subjetivas tomadas por David en el trazado de su lienzo. David había acudido a la escena del crimen antes de pintar su cuadro, pero de allí sólo tomó aquellos elementos visuales que encajaban con su búsqueda estética, desechando toda realidad superflua que entorpeciese su propósito narrativo. *La muerte de Marat* es uno de los posibles relatos generados a partir de un suceso, una visión artística personal, un producto de la técnica de la representación que, no obstante, fue posteriormente convertido en modelo. La realidad mediada por la mano del artista se convertía en fuente de veracidad como tiempo después sucedería con la fotografía, de tan sencilla manipulación como un dibujo hecho a lápiz.

A la espera de la invención de la fotografía, el cuadro de David se convirtió en registro de la historia. En este sentido, la imagen de la muerte de Marat no puede dejar de conducirnos a las fotografías que sirvieron de documento para la muerte del Che o de los terroristas de la *Rote Armee Fraktion* -R.A.F.- cuyo mito e introducción en el seno de la cultura popular estuvo igualmente ligado al registro del fallecimiento prematuro. Un documento de muerte que mantenía la preeminencia de la imagen que había venido caracterizando la vida pública de estos polémicos personajes. Lo que Marat, el Che, o los líderes de la R.A.F. tenían en común era que, habiéndose tratado de figuras controvertidas en su época, habían renacido como mártires y

²⁴⁸ MITCHELL, W. J. T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Madrid, Akal, 2009, p. 39 -La cursiva no se encuentra en el texto referenciado-.

convertidos en imágenes icónicas tras su muerte. Algo que, como hemos mencionado, Barak Obama había querido negarle a Bin Laden, demostrada la gran capacidad de la imagen para elevar al individuo representado como objeto de mitificación. Dado que la visualidad es inseparable de la historia, la decisión acerca de la imagen supone un intento de control de la memoria colectiva. Reconociendo esto, si asumimos que “fotografiar, en suma, constituye una forma de reinventar lo real, de extraer lo invisible del espejo y de revelarlo,”²⁴⁹ como en diferentes ocasiones ha remarcado Joan Fontcuberta, la fotografía producirá un estilo de narración en igual dependencia de la mirada y el enmarque de su autor que la pintura naturalista; una visión que, con su registro, está en disposición de hacer historia. Explica el catalán:

“La fotografía lo estetiza y cosifica todo por igual, transforma la naturaleza en trofeo, igual que el cazador cuando se cobra una pieza (...) Sólo deja la carcasa, el envoltorio, el contorno morfológico: a través del visor cualquier trozo de mundo se transfigura necesariamente en una naturaleza muerta, un retazo de naturaleza inquietantemente quieta e inerte.”²⁵⁰

Trasladada esta reflexión a la representación del terrorismo, cuya naturaleza se encuentra intrínsecamente ligada a la propia naturaleza de la imagen, cabría reflexionar hasta qué punto la narrativa creada en torno al terrorismo puede o no independizarse de su caracterización como fenómeno sociopolítico. En el caso de Marat, la persistencia de la imagen de su muerte como objeto artístico había eclipsado el pasado terrorista del mártir, así como en el caso del Ché su ejecución en Bolivia logró convertir la figura del revolucionario en icono para toda una generación y en reconocido exponente de los movimientos de resistencia ante el imperialismo norteamericano. La imagen del Che, perpetuada como la de aquel *Cristo con un fusil al hombro*,²⁵¹ lo situó más del lado de la revolución que del terrorismo, tal como había pasado con Marat, relegando a un segundo plano todos los crímenes cometidos, que, no obstante, siempre e irremediablemente forman parte inseparable de cualquier conflicto armado [véase [Panel 41](#)].

Esto debería servir para recordarnos que la idea de terrorismo, como tipología divergente del movimiento revolucionario, no se construye solamente en función de una estrategia de lucha específica, sino especialmente en dependencia de la narrativa que se le atribuya a esta violencia a través de las técnicas de representación. La imagen generada en torno al terrorismo siempre condiciona la percepción del propio terrorismo en cuanto tal, como fenómeno diferenciado de la insurgencia política. Los miembros de la R.A.F., para los cuales sus acciones se definían como una forma de guerrilla urbana y su lucha se englobaba en el seno de un movimiento de resistencia internacional, habían reivindicado su papel de revolucionarios y demandado a las autoridades que los juzgasen como combatientes.²⁵² Sin embargo, los juzgados insistían en

²⁴⁹ FONTCUBERTA, JOAN. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona. Gustavo Gili, SL, 2013, p. 35.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 52.

²⁵¹ En alusión a KAPUSCINSKI, RYSZARD. *Cristo con un fusil al hombro*. Barcelona, Anagrama, 2010. Como se detalla en la contraportada del libro, poco después de la muerte del Che Guevara, el artista revolucionario Carlos Alonso pintó a un Cristo con un fusil al hombro; una imagen que se popularizó por toda América Latina, convertida en símbolo artístico del guerrillero. En realidad, no había sido el Che, sino el sacerdote Camilo Torres, quien había servido de modelo para el cuadro, pero sólo la muerte del revolucionario argentino había dado paso a la leyenda.

²⁵² La consideración de combatientes era algo que también habían demandado las Brigadas Rojas italianas, cuyo nacimiento y ideología, como en el caso alemán, había estado enmarcado en el agitado contexto de la Guerra Fría. La proliferación de numerosos grupos armados en Italia, de los cuales las Brigadas Rojas eran sólo su más conocido exponente, también había estado determinado por el clima de desconfianza

tratarlos como criminales, aunque su internamiento en la prisión de máxima seguridad Stammheim y las leyes excepcionales que se estaban promulgando en aquel momento en Alemania incidiesen en la sensación de que verdaderamente en el país se estaba librando una guerra. A los defensores de Bin Laden el gobierno estadounidense les arrebató la imagen del mártir muerto, la posibilidad de reivindicar ese estatus de insurgente asesinado en su propia casa, en aras de su imagen de terrorista que permanecería innegablemente para la posteridad. No obstante, también a sus detractores les estaba privando de la imagen de la victoria, del regodeo en el acto de estetización de la fotografía como trofeo del cual enorgullecerse, tal como hace *el cazador cuando se cobra una pieza*.

En el caso de la R.A.F., las fotografías de los terroristas muertos en la prisión de Stammheim realizadas por los cuerpos de seguridad del Estado fueron difundidas en revistas y noticiarios [Figura 177 y Figura 181]. Algo que resultaba coherente con un contexto en el que la presencia mediática de la R.A.F había sido masiva y constante. Los medios de comunicación, y junto a ellos toda la opinión pública alemana, habían asistido a cada movimiento dado por los terroristas: desde comunicados públicos a robos, atentados, detenciones, juicios o encarcelamientos, pasando por toda clase de iniciativas paralelas a su propia actividad -desde marchas callejeras a entrevistas y artículos de prensa-, hasta el mismo momento de sus muertes y funerales. Todo el devenir vital de la banda podía ser narrado en imágenes. La presencia constante de la R.A.F. en los medios había acompañado el día a día de toda una generación criada en pleno proceso de generalización de los televisores domésticos, influyendo en las percepciones y caracterizaciones del terror propias de la sociedad alemana. El miedo suscitado por la amenaza terrorista, pero también el morbo y el sensacionalismo, se confundían con los hechos objetivos en un contexto convulso donde las simpatías que suscitaba el discurso de la R.A.F. entre ciertos sectores de la sociedad convivía con el miedo público y la condena más absoluta por parte del discurso institucional.

Por un lado, los medios de comunicación alemanes habían dotado de una relevancia a la banda que exageraba su capacidad operativa y la amenaza fáctica que su actividad suponía para el mantenimiento del orden constitucional. Por otro lado, los mismos medios que censuraban sus métodos también habían facilitado la creación de todo un universo narrativo alrededor de figuras como Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin y Andreas Baader que los transformaría en referentes de la guerrilla urbana y en iconos de su generación [véase Panel 42]. Esta circunstancia condicionaba tan profundamente la vivencia directa de los acontecimientos, “que la experiencia de las imágenes del terror se entremezcló con la experiencia del terror de los espectadores,” haciendo difícil distinguir “en qué medida se estaba representando el terror ocasionado por la banda o el terror percibido por la esfera pública, impactada de forma repetida por los media.”²⁵³ La imagen estéticamente explotada de los terroristas y el sentimiento de terror inducido en la población se volvían codependientes. La representación del terror se convertía en acto terrorista y el terrorismo en sí mismo quedaba sepultado por su propia imagen.

¿Era posible separar la fenomenología terrorista de su representación en los medios de

hacia las instituciones gubernamentales, suscitando cierto grado de apoyo por parte de la ciudadanía a la acción terrorista.

²⁵³ ARRIBAS, SONIA. “El otoño alemán.” *Isegoría*, nº 46, enero-junio, 2012, p. 255. Consultado a 11/10/2019, 19:42 h, en: <http://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/view/782/781>

comunicación de masas? O, pensando en términos más generales, ¿era posible diferenciar aquellos acontecimientos narrados por los medios de comunicación -es decir, los hechos históricos mismos- de las propias imágenes mediáticas que los ilustraban? Resulta problemático discernir en qué manera el universo virtual mediáticamente creado en relación con el acontecer del mundo puede independizarse del acontecer mismo, así como hasta qué punto la apropiación y reproducción de imágenes por los medios de comunicación -ya sean imágenes de terror o de cualquier otra índole- no supone, a su vez, una apropiación y *re-producción* de la realidad como tal. ¿Es el documento una herramienta de registro o de creación de la historia? En otras palabras, ¿qué sucede primero, la historia o el documento? En un comentario sobre las infames imágenes de la cárcel de Abu Ghraib reflexiona el crítico de arte Ángel González:

“Eso de que los documentos sirvan para reconstruir la historia debería dejarnos perplejos, aunque no mucho más de lo que tendríamos que habernos quedado al escuchar que es la historia lo que va primero; que es anterior a los documentos; que si los hay, en vez de haber recuerdos, es porque *empieza por haber historia* (...) ¿Quién construyó esa historia anterior a los documentos?”²⁵⁴

Si bien el documento sirve como registro de la historia, es evidente que la historia sólo puede ser generada a su vez a través del documento. La falta que nunca podremos eludir es la evidencia de que aquello a lo que llamamos historia no es más que un relato creado a partir de una sucesión de documentos abocados, paradójicamente, a registrar sólo una pequeña parte de los hechos históricos. El verdadero problema aparece cuando la preminencia desmedida del documento amenaza con absorber y desfigurar la complejidad de lo sucedido, cuando el acontecimiento tiende a convertirse en su documento, en el testimonio parcial que configura la historia. La historia, como concepto en sí, siempre se erige en función de lo documentado; es, de hecho, la lectura ordenada de los documentos que la registran, pero éste registro de la realidad no debe ser equiparado con la realidad misma, que acontece con independencia de la verdad instituida, es decir, rebosando por sus márgenes y excediendo su relato. Lo que conocemos comúnmente como *historia* no es otra cosa que la *historia oficial*, la versión relatada que ha trascendido como hegemónica. Así también, la noción de *verdad* no engloba más que aquello que puede ser *verificado*, aquello que puede comprobarse por medio de unos documentos que, convertidos en históricos, acotan tanto la realidad sensible como la esfera de lo cuestionable. Escribía Walter Benjamin que “articular históricamente el pasado no significa saber cómo fue realmente. Significa apoderarse de un recuerdo.”²⁵⁵ De esta forma, el peligro que amenaza tanto a los hechos que configuran el acontecimiento como a los destinatarios del relato es el mismo: “prestarse como instrumento de la clase dominante”²⁵⁶ que, desde el presente, llena de tiempo actual la construcción pasada de la historia.²⁵⁷

Poco importa que la objetividad de la imagen haya sido tantas veces desmentida como tiempo hace que se proclamó la muerte de Dios, la creencia *cuasirreligiosa* en la verdad de la imagen ha sobrevivido como dogma de fe, como base de todo un sistema de creencias sostenido por la

²⁵⁴ GONZÁLEZ GARCÍA, ÁNGEL. Op. cit., p. 155-156.

²⁵⁵ BENJAMIN, WALTER. *Sobre el concepto d'història*. Barcelona, Flâneur, 2019, p. 39. Traducción propia de: “Articular històricament el passat no significa saber <<com va ser realment>>. Significa apoderar-se d'un record.”

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 39. Escribe Benjamin: “El perill amenaça tant les dades de la tradició com els seus destinataris. Per a tots dos, el perill és el mateix: prestar-se com a instrument de la classe dominant.”

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 59. Escribe Benjamin: “La història és l'objecte d'una construcció el lloc de la qual el constitueix el temps homogeni i buit, sinó un altre que és ple de temps actual.”

propia necesidad de creer. Recurrimos al documento, al registro, a la representación visual como clavo ardiendo al cual asirnos, como medio para situarnos en el mundo, catalogándolo y organizándolo racionalmente. En este sentido, más que como herramienta de producción de verdad, la imagen se sigue produciendo como algo verdadero. Es de esta circunstancia de donde surge el gran potencial iconófilo de la imagen, funcionando como certificación y prueba de lo sucedido. El riesgo que de aquí se deriva es la capacidad del icono para *santificarse* a sí mismo hasta el punto no sólo de poder desplazar lo real, sino también de sustituir a la realidad misma a la que debería ser fiel.

A este respecto, terrorismo y *mass media* se configuran tan recíprocamente como lo hacen documento e historia. La historia no puede ser anterior al documento, pero el documento -en tanto que *documenta* la historia- tampoco puede anticiparla. Del mismo modo, el acto de terror nunca precede a su propio registro, dado que es precisamente en su difusión cuando logra convertirse en *terrorista*; es solamente la conversión del acto en imagen lo que posibilita la expansión del terror como fenómeno social. Así, acontecimiento e imagen se configuran mutuamente. De acuerdo con esto, no sería posible separar la fenomenología terrorista de su representación en los medios de comunicación. El terrorismo es un constructo mediático en el mismo sentido en que la historia es producto de su registro documental, por mucho que existan actos de violencia previos o acontecimientos susceptibles de ser documentados y archivados. Asimismo, si la historia corre el riesgo de ser reducida al documento, también el terrorista tiende a sucumbir a su sustitución por la imagen. Pero no sólo eso, el terrorismo es además y fundamentalmente un concepto narrativo cuya definición depende de las mismas instancias que disponen de la capacidad para dictar y documentar la historia. “Las representaciones visuales y las verbales no pueden separarse de las luchas que tienen lugar en la política cultural y la cultura política,”²⁵⁸ por lo que tanto la representación como la definición del terrorismo estarán profundamente incrustadas en el centro de esa batalla de poder donde se pugna por el control de la memoria colectiva y el relato vigente. Como escribió Guy Debord: “Los *dueños de la historia* han dado al tiempo *un sentido*: una dirección que es también una significación.”²⁵⁹ La historia, como el terrorismo, es una narración contada por aquellos con capacidad para instituir significados. Por ello, si “el razonamiento histórico es, indisolublemente, un *razonamiento acerca del poder*,”²⁶⁰ el terrorismo, tan vinculado a la imagen que hace historia, resultará esencialmente de un *razonamiento acerca del poder para designar al enemigo*.

Sin duda, el fenómeno de la R.A.F., al igual que todo terrorismo que se pretenda como tal, era inseparable de la representación que se le había otorgado en los medios. El peso del documento formaba parte fundamental de su propia historia. Sin embargo, tal como pasaría durante la *war on terror*, o de una forma similar a lo ocurrido con *La muerte de Marat*, el imperio de la imagen no sólo parecía desplazar la relevancia de los hechos mismos, sino que incluso llegaba a invalidar la posibilidad de permanencia para otras imágenes. En 2005 se inauguró en Berlín la exposición *Zur Vorstellungs des Terrors: Die RAF - La representación del terror: la exposición de la RAF-*,²⁶¹ que contaba con un compendio de ochenta y ocho obras de cincuenta y dos artistas, así como con una sección documental conformada por extractos de prensa, vídeos de televisión y material

²⁵⁸ MITCHELL, W. J. T. Op. cit., p. 11.

²⁵⁹ DEBORD, GUY. *La sociedad del espectáculo*. Op. cit., p. 121.

²⁶⁰ Ibid., p. 123.

²⁶¹ BIESENBACH, KLAUS; BLUMENSTEIN, ELLEN; ENSSLIN, FELIX; MÜLLER, SABRINA (comisarios) *Zur Vorstellungs des Terrors: Die RAF*, Berlín, Instituto Kunst-Werke -KW Institute of Contemporary Art-, 2005.

informativo diverso. El objetivo de la muestra era contraponer las diferentes representaciones realizadas sobre la R.A.F y generar una visión de conjunto. Al tenor de esta exposición, mientras algunos criticaban el levantamiento de “un nuevo monumento”²⁶² a los terroristas y se hablaba de un “simple pop del terror,” la ex militante Astrid Proll lamentó observar que la imagen que había permanecido del grupo terrorista era la creada por la policía.²⁶³ Era precisamente la imagen pública de los terroristas, generada en gran medida a través del archivo policial, el tema sobre el cual versaba la muestra. Se trataba de una exposición que pretendía reflexionar sobre la generación, transmisión y asimilación de la imagen como parte fundamental de la idiosincrasia terrorista o, en otras palabras, sobre el terrorismo en tanto que producto de representación mediática y visual.

Señala el comisario de arte Marco Scotini, quien nada tiene que ver con este evento, que el espacio ocupado por una imagen es siempre configurado como espacio de exclusión para otras imágenes, que, “independientemente de lo que se muestre o censure, la imagen que se nos ofrece es a la vez y sobre todo la que esconde a todas las demás.”²⁶⁴ Vivimos en un mundo de apariencias, y los *mass media* son la ventana a través de la cual nos asomamos hacia aquello que *aparentemente* conforma la realidad; los *media* son la herramienta de autenticación de esa realidad, que siempre es realidad aparente en tanto que se constituye como la porción de realidad que *aparece* ante nosotros, que se muestra, que se narra, que se documenta. La persistencia de ciertas imágenes en el tiempo, en detrimento de otras que han resultado desplazadas, revela mucho, no sólo sobre quiénes fueron en cada momento los artífices de la historia, sino también sobre los cánones, la narrativa y el debate en torno a lo representable. Si las fotografías de las detenciones, juicio y muerte de los terroristas, que las autoridades habían hecho públicas a través de la prensa, se habían convertido en las más icónicas de la banda fue debido a que, a pesar de la fascinación que sus miembros despertaban, el relato trazado en torno al terrorismo nunca había dejado de ser privilegio del Estado. Las imágenes de la persecución de los terroristas, si bien podían servir para alimentar el romanticismo mítico del rebelde condenado a huir, en última instancia, denotaban su fracaso; constituían el retrato de unos terroristas progresivamente vencidos, cuya gesta culminaba con las fotografías de su muerte exhibidas como trofeo. La promesa de la derrota que aguardaba a los terroristas dibujaba el marco de lo representable.

El arte, el cine o incluso la publicidad reprodujeron estas imágenes evidenciando que ya se hallaban asumidas por el imaginario colectivo, pero contribuyendo también, a su vez, a asentarlas todavía más en su seno [véanse [Panel 43](#), [Panel 44](#) y [Panel 45](#) y [Panel 46](#)]. Las imágenes de prensa de los cadáveres de Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin, Andreas Baader y Jan Carl Raspe fueron reinterpretadas en diferentes ocasiones, tal como había pasado con el cuadro

²⁶² BETTINA RÖHL, hija de Ulrike Meinhof y conocida por mantener una actitud muy crítica con la actividad terrorista de su madre, citada en COMÁS, JOSÉ, “Berlín exhibe una polémica exposición sobre el terrorismo de Baader-Meinhof,” *El País*, 29 de enero de 2005. Consultado a 25/10/2019, 13:25 h, en: https://elpais.com/diario/2005/01/29/cultura/1106953202_850215.html

²⁶³ Véase: VILLAPADIERNA, R. “Polémica en Alemania por una exposición que banaliza el terrorismo de los años 70,” *ABC*, 31 de enero de 2005. Consultado a 25/10/2019, 12:59 h, en: https://www.abc.es/cultura/abci-polemica-alemania-exposicion-banaliza-terrorismo-anos-200501310300-20313039262_noticia.html

²⁶⁴ SCOTINI, MARCO. “La imagen constituyente. Representación y poder en la sociedad de control.” *Iconoclastia – Iconolatría*. Op. cit., p. 70-71.

de Jacques-Louis David - registro visual originario de la muerte de Marat-, o con las fotografías sobre la muerte del Che. Pero, ¿cuáles son las posibilidades del arte, como herramienta específica para la creación de imaginario, en la tarea de indagación sobre las imágenes del terror en una época de predominancia casi total de los medios de comunicación visuales? Los artistas acabaron por asumir como propias las mismas imágenes de prensa con las que en su momento habían sido bombardeados. Imágenes que vinculaban su propia experiencia personal con la experiencia colectiva, pero también con la historia gracias a su condición de documento. La estrategia común fue la de manipular lo ya manipulado; es decir, la de apropiarse del documento mediático para reinterpretarlo, cuestionando aquel universo de realidad creado por los medios de comunicación a través de la reproducción sin tregua de las mismas imágenes. El documento histórico se convertía en objeto de reelaboración, evidenciándose como relato. La representación era ahora *re-presentada* a través de una serie de imágenes cuyo propósito era el de presentarse a sí mismas.

[Panel 38](#)



Figura 154. Paul-Jacques-Aime Baudry, *El asesinato de Marat*, 1860. También conocido como *Charlotte Corday*. Óleo sobre lienzo, 203 x 154 cm.

Figura 155. Jules Aviat, *Charlotte Corday y Marat*, 1880. Óleo sobre tela, 281 x 200,5 cm.



Figura 156. Santiago Rebull, *La muerte de Marat*, 1875. Óleo sobre tela, 58.7 x 66.3 cm.

Figura 157. Jean-Joseph Weerts, *El asesinato de Marat*, 1880. Óleo sobre lienzo, 268 x 360 cm.

Panel 39



Figura 158. Jacques-Louis David, *La muerte de Marat*, 1793. Óleo sobre lienzo, 165 x 128 cm.

Figura 159. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Descendimiento de la cruz*, 1602-1604. También conocido como *El entierro de Cristo* o *Santo entierro*. Óleo sobre lienzo. 300 x 203 cm.



Figura 160. Escena del décimo y último capítulo de la serie *Messiah* -Michael Petroni, 2020-. Tras las noticias sobre la vida pasada del nuevo mesías, que lo relacionaban con actos de estafa y de desobediencia civil, el pastor que lo había alojado decide quemar su iglesia, en la que se lee una pintada que reza "Falso Dios."

Figura 161. Escena final del décimo y último capítulo de la serie *Messiah* -Michael Petroni, 2020-. En ella, el avión en el que viajaba el supuesto mesías y las personas encargadas de su arresto se estrella. No obstante, todos sus ocupantes sobreviven gracias a la intervención del protagonista, descubierto como verdadero hijo de Dios.

Ha sido bastante comentada la posibilidad de que David se hubiese inspirado en el *Descendimiento de la cruz* de Caravaggio o en otras representaciones de Rafael o Miguel Ángel para su versión de *La muerte de Marat*. La posición de la cabeza y del brazo derecho del revolucionario recuerdan en este cuadro a la postura del Cristo muerto descendiendo de la cruz o reclinado sobre el regazo de su madre en una *pietà*. La gran fuerza evocadora que emana de la representación del terrorista radica, precisamente, en su vinculación con la imagería religiosa. En este sentido, la reciente serie *Messiah*, aborda la relación entre terrorismo y religión a través de la figura de su protagonista, Golshiri, un autoproclamado mesías llegado en pleno siglo XXI que comienza a ser investigado como posible terrorista. La agente Eva Geller, quien consideraba que Jesucristo no había sido más que un político demagogo con un as en la manga contra el Imperio Romano, se pregunta: "¿Qué mejor agente del caos que un nuevo mesías?"²⁶⁵

²⁶⁵ PETRONI, MICHAEL (cread.) *Messiah*. Estados Unidos, Industry Entertainment, 2020, séptimo episodio, min. 6:40.

Panel 40



Figura 162. Escena de la película *Napoleón* -Abel Gance (dir.), 1927-, en la que Antonin Artaud interpreta a Marat.
Figura 163. Escena de la película *Swing kids* -Thomas Carter (dir.), 1993-.



Figura 164. Jack Nicholson en una escena de la película *About Schmidt* -Alexander Payne, 2002-.
Figura 165. Portada del disco de Adrew Bird, *My finest work yet*, 2019.



Figura 166. Valentina Cruz, *Marat*, 1972. Instalación escultórica en la vía pública. Medidas variables.
Figura 167. Richard Jackson, *The laundry room -The death of Marat-*, 2009. Pintura acrílica, metal, madera, linóleo, resina, plástico, tela, ordenador, lavadora. 120 x 570 x 570 cm. Vista exposición: "Ain't painting a pain" SMAK, Gang, Bélgica, 2014.

Como se descubrió recientemente, Marat sufría una enfermedad de la piel que le provocaba molestos picores. De ahí que en el momento de su asesinato se estuviese dando un baño que le ayudaba a apaciguar su malestar, mientras tomaba notas para el diario *L'ami du peuple*, del que era director. Ambos elementos, tanto la bañera como las notas, pasarían a formar parte del sistema iconográfico creado por David.

Panel 41



Figura 168 y Figura 169. Freddie Alborta, *El cuerpo del Che Guevara*, 1967. Cuerpo del Che en el lavadero de la ciudad de Vallagrande -Bolivia-, donde permaneció en exhibición pública durante dos días, recibiendo numerosas visitas de toda clase.



Figura 170. Andrea Mantegna, *Lamentación sobre Cristo muerto*, 1457-1501. Témpera sobre lienzo. 68 cm x 81 cm.
Figura 171. Rembrandt, *Lección de anatomía*. 1632. Óleo sobre lienzo. 169,5 cm x 216,5 cm.



Figura 172. Gavin Turk, *Death of Marat*, 1998. Cera en vitrina de vidrio, 200 x 170.2 x 250 cm. Turk como Marat.
Figura 173. Gavin Turk, *Death of Che*, 2000. Cera y hormigón, 130 x 120 x 255 cm. Turk caracterizado como el Che.

La imagen del cadáver del Che también recordaba a la de un Cristo yacente. Gavin Turk equipara su figura con la de Marat, interpretando el rol del revolucionario mártir y conectando el uso policial de la imagen del Che con su obra previa sobre la muerte de Marat.

Panel 42



Figura 174 y Figura 175. Máscara mortuoria de Jean-Paul Marat, encargada por la Asamblea Nacional tras su muerte en 1773.

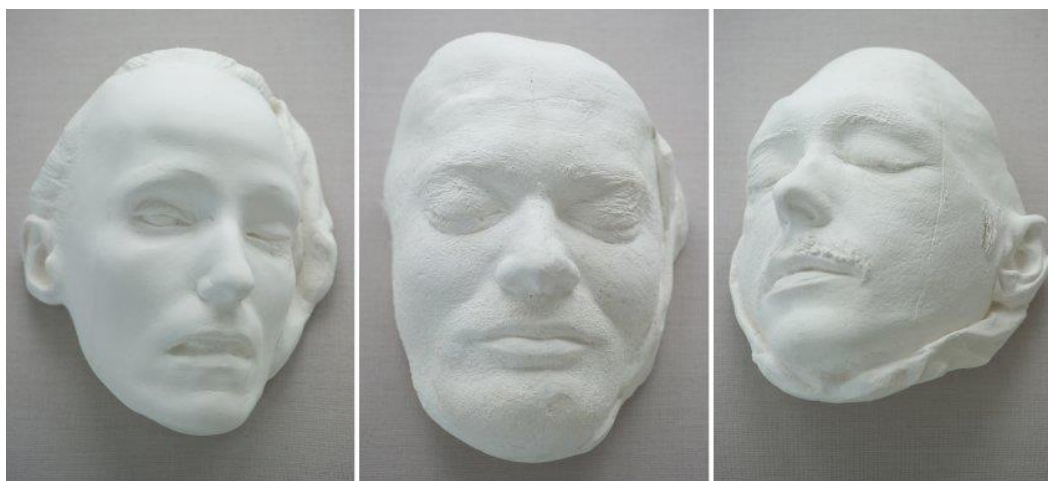


Figura 176. Máscaras mortuorias de los terroristas de la R.A.F. Gudrun Ensslin -izquierda-, Andreas Baader -centro- y Jan-Carl-Raspe -derecha- realizadas por el escultor Gerhard Halbritter en 1977.

La historia de la imagen fetichizada sobre la muerte del terrorista, que se iniciaba con el tratamiento de Marat como mártir de la revolución, continuaría en el siglo XX con las figuras del Che y de los terroristas de la R.A.F., de los que se sospechaba que habían sido asesinados por el propio gobierno alemán. Tras su muerte, tanto a Marat como a los miembros de la R.A.F. se les realizaron máscaras mortuorias; una costumbre tradicionalmente destinada a personalidades de las altas esferas políticas, tales como faraones, césares o monarcas. Cuando Marat fue asesinado, la Asamblea Nacional, liderada por los miembros de la facción jacobina a la que él mismo pertenecía, ordenó la ejecución de su máscara funeraria como forma de homenaje, señalando así el papel fundamental que había jugado como líder de la revolución. El hecho de que también se realizasen máscaras de los difuntos terroristas de la R.A.F., evidencia la relevancia social que estos habían adquirido, a pesar de la tentativa policial de representarlos como meros criminales. Tras la muerte de los terroristas, el médico forense Hans Joachim Mallac había sacado en secreto moldes de sus rostros; otras máscaras habían sido elaboradas por el escultor Gerhard Halbritter con permiso de la familia de la fallecida Gudrun Ensslin. Estas últimas permanecieron en paradero desconocido durante décadas, hasta que en 2009 fueron devueltas a la luz pública cuando la hija del escultor las encontró y vendió a un tratante de arte que volvió a ponerlas en venta. La imagen de muerte, el relicario, se convertía así en objeto de coleccionista.

Panel 43

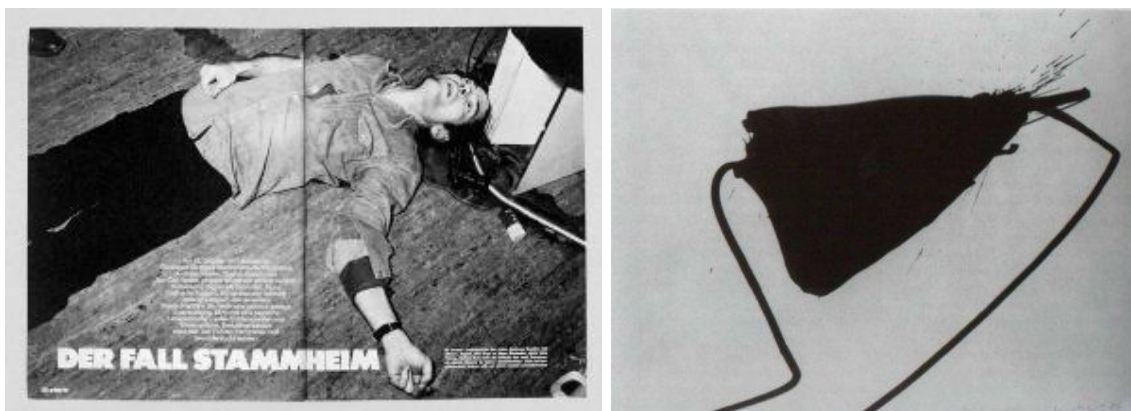


Figura 177. Fotografía del cadáver de Andreas Baader publicada en la revista *Stern*, 30 de octubre 1980.

Figura 178. K.R.H. Sonderborg. *Polvo en la mano – Sangre en la pared*, 1983. Dibujo sobre la muerte de Baader a partir de la fotografía publicada en la revista *Der Spiegel*. En la parte inferior pone “Polvo en la mano – Sangre en la pared.”



Figura 179. Gerhard Richter, *Hombre derribado 1 (Erschossener 1)*, 1988. Óleo sobre lienzo, 100 x 140 cm.

Figura 180. Christoph Draeger, *Stammheim*, 2003. Vídeo-instalación. Recreación de la celda de Andreas Baader.

La mañana del 18 de octubre de 1977 -fecha que da título a la serie de Gerhard Richter *18 Oktober 1977*- fueron hallados sin vida los militantes de la *Facción del Ejército Rojo*, Andreas Baader, Jan-Carl Raspe y Gudrun Ensslin, encarcelados en la prisión de máxima seguridad de Stuttgart-Stammheim. Andreas Baader y Jan-Carl Raspe habían muerto por herida de bala, mientras que Gudrun Ensslin había aparecido colgada del techo de su celda por medio de un cable de altavoz. Irmgard Möller, que sobrevivió a cuatro puñaladas atestadas en el pecho, fue la única integrante de la primera generación de la R.A.F. que logró salir con vida de su reclusión. Aunque la versión oficial hablaba de un suicidio colectivo, la superviviente Möller declaró que sus compañeros habían sido asesinados por los agentes del Estado. El hecho de que la prisión en la que los terroristas estaban cautivos fuese considerada una de las más seguras de Alemania, levantó las sospechas en la opinión pública. Además, anteriormente, otros miembros de la banda habían fallecido en el mismo centro penitenciario. Ya en 1974, Holger Meins había muerto en el transcurso de una huelga de hambre en protesta contra las duras condiciones de la prisión y, en 1976, Ulrike Meinhof, una de las líderes indiscutibles de la banda y afamada periodista, había aparecido ahorcada en su celda. Estas muertes, que señalaban al gobierno alemán como su presunto autor, contribuyeron, a asentar el mito sobre los terroristas. En el caso de Meinhof, la prensa había publicado que, tras una larga temporada de confrontación con sus compañeros la terrorista había sucumbido a la depresión, terminando por quitarse la vida. Una oleada de protestas violentas y revueltas estudiantiles sacudió Alemania tras el fallecimiento de Ulrike Meinhof; un ambiente de desconfianza que se incentivó con la posterior muerte en extrañas circunstancias del resto de los internos de la R.A.F., tras la recuperación del vuelo LH 181 de Lufthansa que había sido secuestrado pocos días antes para exigir su liberación.

[Panel 44](#)



[Figura 181](#). Fotografía del cadáver de Ulrike Meinhof publicada en la revista *Stern*, a 16 de junio de 1976.

[Figura 182](#). Gerhard Richter, *Muerta 2 (Tote 2)*, 1988. Óleo sobre lienzo, 62 x 62 cm. La imagen del cadáver de Meinhof fue pintado en tres ocasiones por Richter, formando el conjunto *Tote (1-3)*, dentro del proyecto *18 Oktober 1977*.

[Figura 183](#). Marlene Dumas, *Stern*, 2004. Óleo sobre lienzo. 110 x 130 cm.



[Figura 184](#). Gerhard Richter, *Confrontación 1 (Gegenüberstellung 1)*, 1988. Óleo sobre lienzo, 112 x 102 cm.

[Figura 185](#). Fotografía de Gudrun Ensslin en prisión utilizada como referencia por Richter.

[Figura 186](#). Gerhard Richter, *Colgada (Erhängte)*, 1988. Óleo sobre lienzo, 200 x 140 cm.

[Figura 187](#). Fotografía del cuerpo de Gudrun Ensslin colgada en su celda utilizada como referencia por Richter.



[Figura 188](#). Christoph Draeger, *Stammheim*, 2003. Vídeo-instalación. Recreación de la celda de Gudrun Ensslin.

[Figura 189](#). Escena de la película *Der Baader-Meinhof Komplex* -Uli Edel, 2008-. Hallazgo del cuerpo de Gudrun Ensslin.

Panel 45

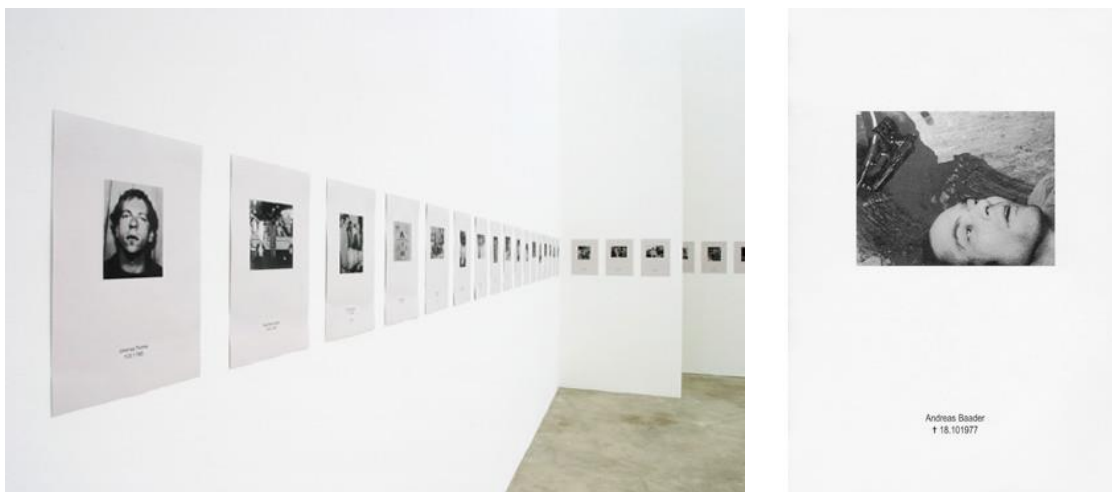


Figura 190. Hans-Peter Feldmann, *Die toten -Los muertos-*, 1998. Vista de exposición. 92 copias láser de 30 x 42 cm c/u. Fotografías de las víctimas del terrorismo en Alemania desde finales desde 1967 hasta 1993 pulicadas en medios de comunicación.

Figura 191. Hans-Peter Feldmann, *Die toten -Los muertos-*, 1998. Imagen de la muerte de Andreas Baader.



Figura 192. Christian Bolstanski, *El Caso*, 1989. A parir de archivos del año 1987 del periódico *El Caso*. 330 fotografías en blanco y negro de 60 x 50 cm c/u y 16 lámparas.

Die totem se trata de una recolección de imágenes publicadas por los medios de comunicación impresas en blanco y negro. Los nombres de los fallecidos y la fecha de sus muertes aparecen indicados en la parte inferior de cada impresión. Mezclando las imágenes de ejecutores y víctimas, Hans-Peter Feldmann nos habla de la banalidad del mal y de la instrumentalización de la imagen de la muerte por parte de la prensa. Esta obra nos remite directamente a la pieza de Christian Bolstanski, donde el artista había mezclado las imágenes de los asesinos y de las víctimas que habían conformado las páginas de la publicación amarillista *El Caso* en el año 1987.

Panel 46



Figura 193. Richard Hamilton, *The State*, 1993. Óleo, esmalte y tela sobre dos fotografías montadas sobre lienzo, 200 x 200 cm.

Figura 194. USB, recibido en la redacción del diario Berria, que recogió el anuncio del cese definitivo de la actividad armada de ETA en octubre de 2011. Fotografía realizada por Olatz Irigai.

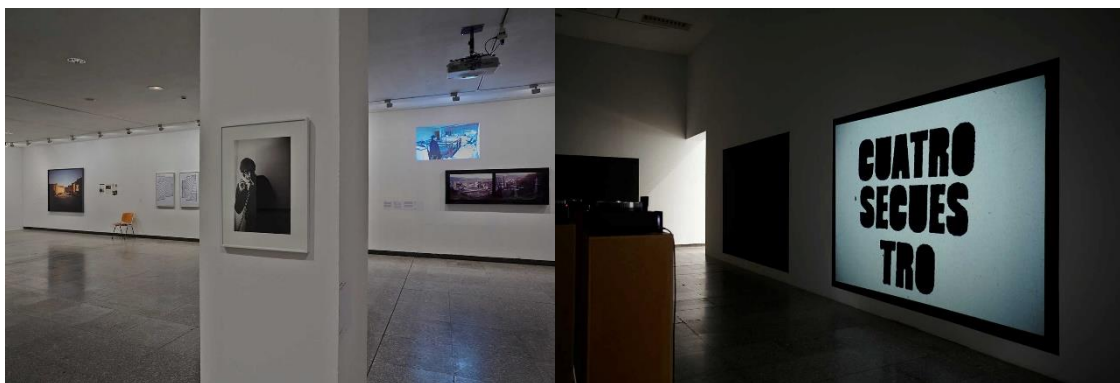


Figura 195 y Figura 196. Vistas de la exposición *1989. Tras las conversaciones de Argel. Delirio y tregua* en el Artium Museoa de Victoria-Gasteiz, 2016.



Figura 197 y Figura 198. Vistas de la exposición *1989. Tras las conversaciones de Argel. Delirio y tregua* en el Artium Museoa de Victoria-Gasteiz, 2016.

El proyecto Tratado de Paz, desarrollado en 2016 con motivo de la capitalidad europea de la cultura de San Sebastián, englobó diferentes exposiciones entre las que se encontraba *1989. Tras las conversaciones de Argel. Delirio y tregua*, comisariada por Carles Guerra. Esta muestra se centraba en el imaginario surgido en torno al terrorismo vasco y seguía una línea de investigación similar a la asumida por *Zur Vorstellungs des Terrors: Die RAF*, contando tanto con obras artísticas como con material documental de origen diverso.

3. 2. Del documento al icono pop. El terrorismo como espectáculo mediático y su conversión en producto de consumo cultural

La noción del terrorismo como constructo mediático se ilustra con especial evidencia en el caso de la R.A.F. Algunas de las imágenes que habían conformado la rutina de la agenda informativa alemana durante el periodo de actividad de la organización armada se volvieron perfectamente reconocibles para el público general y muchas de ellas fueron tomadas como referencia para la elaboración de toda clase de material audiovisual derivado. Las mismas imágenes que habían servido a los artistas para reflexionar en torno a las estrategias de representación empleadas por los *mass media* fueron también utilizadas como apoyo para numerosas películas y documentales. Aquello que los artistas habían identificado como artificio, es decir, como producto de una narrativa institucional, sería posteriormente empleado como base documental para un estilo de cine que recrearía estas mismas fotografías transformadas en escenas de ficción. El relato cinematográfico asumiría el recurso al archivo como garantía de veracidad, adoptando un carácter *basado en hechos reales* a través de la incorporación de un documento que, no obstante, ya estaba documentando otra narración anterior.

La nominada a los premios Oscar *Der Baader Meinhof Komplex* -Uli Edel, 2008-,²⁶⁶ una de las películas más conocidas sobre la trayectoria de la R.A.F., demuestra cómo la estetización de la fenomenología terrorista puede resultar compatible con aquel discurso de rechazo institucional vehiculado a través del documento. La imagen de archivo, tanto la fotografía de prensa como la policial, es aquí empleada como referencia para una trama que resultaría tan aclamada como criticada por haber omitido el dolor de las víctimas y retratado a los terroristas como *celebrities*. No obstante, el origen de este estilo de narrativa debía buscarse, en primer lugar, en la ambigua actitud con la que la prensa había tratado a la cúpula de la *Facción del Ejército Rojo*, combinando la censura sistémica con la sistemática explotación de su imagen. Se había considerado que, cuando se trataba de terrorismo, lenguaje y acción eran parte de una misma estrategia, razón por la cual se había restringido el acceso al espacio público de discusión a todo argumento afín al pensamiento ideológico de la banda o crítico con la postura defendida por el gobierno. Pero la censura y el tajante rechazo a la estrategia terrorista, como postura oficial de los medios de comunicación, se había visto entremezclada con un paradójico culto a la personalidad de sus jóvenes miembros. El propio título de la película, fiel al libro homónimo del periodista Stefan Aust en el que se basa, reproduce el sobrenombre con el que la prensa apodó a la organización: Baader-Meinhof, en alusión a dos de sus figuras más emblemáticas, cuya imagen fue exprimida por los medios de comunicación en un sentido similar al que, en los Estados Unidos, caracterizó el tratamiento de los míticos delincuentes Bonnie y Clyde en los años treinta, también convertidos posteriormente en personajes de ficción [véanse [Panel 47](#) y [Panel 48](#)]

La representación oficial de los terroristas, el documento policial que avalaba su persecución y encarcelamiento, no había conseguido evitar servir de alimento al mito. Era la espectacularización del terror promovida por las autoridades y los medios de comunicación, a través de la explotación reiterada de la imagen terrorista junto a la prohibición de dar cobertura a su discurso, aquello que dotaba de entidad a una imagen icónica, que asumía la capacidad de narrarse a sí misma. La paradoja resultante deriva de haber sobreexpuesto a los espectadores a una imagen del terror que, despojada de su contenido, deviene estetizante, ficcional por sí

²⁶⁶ EDEL, ULI (dir.) *Der Baader Meinhof Komplex*. Alemania, Constantin Film (prod.), 2008, 150 min. Basada en el libro homónimo de Stefan Aust, 1985.

misma. El establecimiento de la imagen icónica desplazaba la realidad y la complejidad de un conflicto, que no podía ser estudiado ni debatido, reducía a los terroristas a rebeldes sin causa de película que acababan resultando atractivos a gran parte del público. Además, la representación sin paliativos de la derrota de los terroristas subrayaba su condición de mártires, apremiando el romanticismo tras su muerte en extrañas circunstancias.

También en la serie de ficción que relata la captura del conocido terrorista Unabomber, *Manhunt: Unabomber* - Greg Yaitanes, 2017-,²⁶⁷ resulta sumamente complicado no simpatizar con el personaje de Ted Kaczynski -interpretado por Paul Bettany-, representado a la manera de un anarquista ilustrado de aspecto descuidado, cuya inteligencia y sensibilidad a menudo resultan conmovedoras. Aunque su historia vuelve a estar narrada desde la órbita policial, el argumento se construye por medio del tradicional pulso librado entre policía y fugitivo; una fórmula que permite repartir el protagonismo entre ambos personajes. Quizás sea precisamente el peso que la serie otorga a la investigación del analista James Fitzgerald –interpretado por Sam Worthington-, junto al ahondamiento en la personalidad del terrorista, lo que ha permitido asimilar esta historia como la clásica serie policial en la cual el espectador se debate en su adscripción a uno de los dos bandos enfrentados. El hecho de que en *Manhunt: Unabomber* se recree un supuesto encuentro entre Fitzgerald y Kaczynski, que en realidad nunca tuvo lugar, introduce una pista para el reconocimiento de este conocido formato. La indisoluble pareja establecida entre criminal y policía surge de la misma situación que los opone, resultando ambos obligados a enfrentarse en una carrera de obstáculos destinada a acabar con el otro, a pesar de la mutua admiración y respeto que se profesan.

La novela de Ricardo Piglia que retomó la figura de Unabomber, *El camino de Ida*, publicada en 2013, también se aborda, en cierto sentido, desde la investigación policial, pero en este caso para intentar desentrañar las extrañas circunstancias que rodeaban la muerte de Ida, una profesora universitaria experta en Joseph Conrad que mantenía una relación afectiva con el narrador. Las indagaciones del protagonista conducen al personaje de Thomas Munk, un antiguo profesor que había abandonado su carrera para vivir en el bosque, tal y como en la vida real hizo Ted Kaczynski, en cuya figura se basa. La incierta relación establecida entre Ida y Munk alimentada el suspense de la novela. El ejemplar que Ida guardaba de *El agente secreto* de Conrad, tenía ciertos pasajes subrayados que Piglia reproduce y que parecen vincular tanto al novelista polaco como a Ida con el bombardero anarquista:

“El profesor carecía de la virtud social de la resignación: no se sometía al imperativo de *lo dado* -subrayado por mí-, era un rebelde, estaba al servicio de la Idea y de la Causa. Vivía en la subversión de los valores, como el eremita que vive en sus visiones místicas, y había hecho de su aislamiento la condición de la eficacia política. <<Tengo el coraje de trabajar solo, muy solo, absolutamente solo. He trabajado solo durante años>>. Esas palabras estaban subrayadas con una línea ondulada -como si ella se hubiera sobresaltado al leerlas o hubiera estado subrayando en un inquieto vagón de un tren de la New Jersey Transit-.”²⁶⁸

Unas páginas más adelante, el narrador reflexionaba sobre la fascinación suscitada por el terrorista:

“¿A qué se debía la fascinación que producía Munk? A la cualidad pura de su rebelión; era malvada, era demoníaca, y era un gran acontecimiento en la lucha contra la injusticia y la manipulación. Era un héroe norteamericano en sentido pleno: un individuo muy educado, un

²⁶⁷ YAITANES, GREG (dir.) *Manhunt: Unabomber*, Estados Unidos, Trigger Street Productions (prod.), 2017. 1 temporada, 8 episodios, aprox. 43 min./episodio.

²⁶⁸ Alusión a *El agente secreto* de JOSEPH CONRAD, en PIGLIA, RICARDO. Op. cit., p. 188.

intelectual de gran relieve académico, que toma la decisión de abandonar todos sus bienes y se retira a vivir en un bosque, con la elegancia y la sencillez de un monje y que, a consecuencia de sus reflexiones y de su experiencia, decide mostrar que la rebelión es posible, que un hombre solo puede poder en jaque al FBI.”²⁶⁹

Tal como reflejan *Mahunt: Unabomber o El camino de Ida*, el terrorista se había convertido en leyenda. La figura mítica de Unabomber resultaba de la exaltación de una filosofía vital basada en la búsqueda de la simplicidad y la aventura, expresada en la naturaleza salvaje y en la vida al margen de la ley, junto a la oposición armada contra el dictado del progreso tecno-capitalista. Había escrito Ted Kaczynski en su famoso manifiesto:

“El ideal positivo que proponemos es la Naturaleza. Esto es, naturaleza SALVAJE: aquellos aspectos del funcionamiento de la Tierra y sus cosas vivientes que son independientes de la administración humana y libres de su interferencia y control. Y con la naturaleza salvaje incluimos la naturaleza humana, con lo que queremos decir aquellos aspectos del funcionamiento del individuo humano que no están sujetos a regulación por la sociedad organizada (...) La naturaleza hace de *contra-ideal* perfecto a la tecnología por diferentes razones. La naturaleza -aquella que está fuera del poder del sistema- es lo opuesto a la tecnología -que busca expandir infinitamente el poder de este-.”²⁷⁰

La idea de pérdida como forma de rebelión representada en *Fight Club* o, incluso, la crítica a la objetivación del mundo profesada por Bataille,²⁷¹ que destapan la deshonra de la vida moderna, eran conjugadas a la perfección en la figura de Unabomber: Él “era un *self-made man*, expresaba los valores de su cultura, era un norteamericano puro, pero su vida personal no expresaba el éxito sino el fracaso del sistema.”²⁷² Aquel terrorista que había mantenido en vilo a la población y sorteado durante años las garras del F.B.I. no era más que un ermitaño que vivía sin luz ni agua corriente en medio del bosque; abandonado de sí mismo, a la vez que redescubierto, gracias a su desvinculación con los excesos de la vida capitalista que alienan al individuo. Unabomber representaba la concreción del conocido mito del buen salvaje y el reencuentro con la naturaleza

²⁶⁹ Ibid., p. 216-217.

²⁷⁰ Estas líneas pertenecen al popular *Manifiesto Unabomber*, publicado en 1995 bajo el título de *Industrial Society and its future*. Se trata de un texto de unas treinta y cinco mil palabras firmado bajo el pseudónimo de Freedom Club, que fue divulgado por los periódicos *New York Times* y *Washington Post* después de que, en septiembre de 1995, éstos recibiesen una carta solicitando la publicación del texto a cambio de que los ataques terroristas cesasen. Traducción propia de: “The positive ideal that we propose is Nature. That is, WILD nature: those aspects of the functioning of the Earth and its living things that are independent of human management and free of human interference and control. And with wild nature we include human nature, by which we mean those aspects of the functioning of the human individual that are not subject to regulation by organized society (...) Nature makes a perfect counter-ideal to technology for several reasons. Nature -that which is outside the power of the system- is the opposite of technology -which seeks to expand indefinitely the power of the system-.” En “The Unabomber trial: The Manifesto.” *The Washington Post*, 22 de septiembre de 1995. Consultado a 14/11/2019, 12:08 h, en: <https://www.washingtonpost.com/wp-srv/national/longterm/unabomber/manifesto.text.htm>

²⁷¹ Véase: BATAILLE, GEORGES. *Teoría de la religión*. Madrid, Taurus, 1998, p. 44-45. Escribe Bataille: “De forma general, el mundo de las cosas es sentido como una decadencia. Arrastra la alienación de quien lo ha creado. Es un principio fundamental: subordinar no es solamente modificar el elemento subordinado, sino ser uno mismo modificado. La herramienta cambia juntamente a la naturaleza y al hombre: somete la naturaleza al hombre que la fabrica y la utiliza, pero une al hombre a la naturaleza avasallada. La naturaleza se convierte en propiedad del hombre, pero deja de serle inmanente. Es suya a condición de estarle cerrada. Si él pone al mundo en su poder, es en la medida en que olvida que él mismo es el mundo: niega al mundo, pero es él mismo quien resulta negado. Todo lo que está en mi poder anuncia que he reducido lo que me es semejante a no existir por su propio fin, sino por un fin que le es extraño.”

²⁷² PIGLIA, RICARDO. Op. cit., p. 177.

liberada, muy arraigado en los Estados Unidos, que tanta lírica y romanticismo han suscitado a lo largo del tiempo, desde Henry David Thoreau²⁷³ hasta Jack Kerouac,²⁷⁴ en literatura, o, en el cine, desde *Las aventuras de Jeremiah Johnson* - Sydney Pollack, *Jeremiah Johnson*, 1972-²⁷⁵ a *Hacia rutas salvajes* - Sean Penn, *Into the wild*, 2007-²⁷⁶ [véanse [Panel 49](#) y [Panel 50](#)] De hecho, uno de los temas que componen la banda sonora de esta última película, *Hacia rutas salvajes* en castellano, expresaba así un pensamiento que bien podría haber sido el de Munk o Kaczynski: “Piensas que tienes que querer más de lo que necesitas/ Hasta que lo tengas todo no serás libre/ Sociedad, eres una raza loca/ Espero que no te sientas sola sin mí/ Cuando quieres más de lo que tienes, piensas que lo necesitas/ Y cuando piensas más de lo que quieres tus pensamientos empiezan a sangrar.”²⁷⁷

En contraste con lo expuesto hasta ahora, en 2013 el número 1188 de la revista *Rolling Stone* desató la polémica [véase [Panel 51](#)]. En portada, un *selfie* realizado por Dzhokhar Tsarnaev [[Figura 234](#)], uno de los jóvenes que había atentado contra la maratón de Boston en abril, extraído de una de las cuentas en redes sociales del terrorista. Esta misma imagen también había sido publicada en la primera página del periódico *New York Times* [[Figura 227](#)] sin haber suscitado mayor rechazo por parte de la opinión pública. Sin embargo, se consideraba que el autorretrato del ejecutor del primer atentado en suelo estadounidense tras la caída de las Torres Gemelas, situado en la portada de la conocida revista, le proporcionaba a Tsarnaev un tratamiento de estrella. El *Boston bomber* aparecía “luciendo una camiseta de Armani Exchange y un aire de Bob Dylan sesentero con pelo revuelto” que le otorgaba un aspecto de “alma artística en busca de inspiración.”²⁷⁸ Las redes sociales ardían y la portada se convirtió en *trending topic* en Twitter en la región de Nueva Inglaterra. Rápidamente se iniciaron campañas de boicot contra la revista, promoviendo que ciertos establecimientos y cadenas empresariales se negasen a venderla.

Podría argumentarse que la buena acogida que en general habían cosechado *Der Baader Meinhof* o *Manhunt: Unabomber* no puede ser comparada con el escándalo surgido a raíz de la publicación del número 1188 de la revista *Rolling Stone* con Dzhokhar Tsarnaev en su portada, debido a que se trataban de productos culturales diferentes, realizados en momentos cuyo contexto de amenaza terrorista también divergía. Cuando *Der Baader Meinhof* estuvo nominada en 2009 al premio de la academia de los Oscar, así como al *Golden Globe* en la categoría de mejor película en idioma extranjero, habían transcurrido más de treinta años desde la muerte de los terroristas alemanes y la preocupación en materia de terrorismo de los estadounidenses, en tránsito de la presidencia de George W. Bush a la de Barak Obama, había decaído. Sin embargo, el número de *Rolling Stone* con el *Boston bomber* en portada fue publicado sólo cuatro meses después de la perpetración del atentado. Pero si bien esta circunstancia permite que nos hagamos una idea de los tiempos que el público demanda para el reposado de los acontecimientos derivados del terror, también acusa la sospecha de que la imagen pública del

²⁷³ Véase: THOREAU, HENRY DAVID. *Walden*. Madrid, Errata Naturae, 2017.

²⁷⁴ Véase: KEROUAK, JACK. *En el camino*. Barcelona, Anagrama, 2006.

²⁷⁵ POLLACK, SYDNEY (dir.) *Jeremiah Johnson*. Estados Unidos, Warner Bros (prod.), 1972, 116 min.

²⁷⁶ PENN, SEAN (dir.) *Into the wild*. EE.UU. Paramount Vantage (prod.), 2007, 148 min. Basada en el libro homónimo de Jon Krakauer, 1996.

²⁷⁷ VEDDER, EDDIE. Colaboración con Jerry Hannan. “Society.” *Into the wild*. Estados Unidos, J Records, 2007, 3:56 min. Traducción propia de: “You think you have to want more than you need/ Until you have it all you won't be free/ Society, you're a crazy breed/ I hope you're not lonely without me/ When you want more than you have, you think you need/ And when you think more than you want your thoughts begin to bleed.”

²⁷⁸ MONGE, YOLANDA. “Un <<monstruo>> con aire de Bob Dylan.” *El País*, 18 de Julio de 2013. Consultado a 18/10/19, 12:58 h, en: https://elpais.com/elpais/2013/07/18/gente/1374163468_921511.html

terrorismo había cambiado desde el 11-S. Por ejemplo, aunque no fue hasta 2017 cuando se estrenó la aclamada serie *Manhunt: Unabomber*, entre 2016 y 2017 al menos cien personas habían muerto en los Estados Unidos a causa de tiroteos perpetrados por lobos solitarios, habiendo sido el que tuvo lugar en Las Vegas, ese mismo año, el ataque con más víctimas mortales desde los atentados de Nueva York.²⁷⁹ Si bien estos actos de violencia no enturbiaron el estreno de la serie de ficción sobre uno de los lobos solitarios más famosos de Occidente, quizás fuese debido no sólo a los más de veinte años de prisión que acumulaba Ted Kaczynski, sino también a la distancia perceptiva que separaba a los agentes del terror del pasado de los terroristas del siglo XXI.

El tratamiento que desde el 11-S se había dado a los terroristas, caracterizados a través del discurso de oposición ontológica impuesto por la administración Bush, divergía de la fascinación personalista que en los años previos habían provocado los miembros de la R.A.F. o figuras como la de Unabomber. La representación del terrorista islamista, tanto en los medios informativos como en los diferentes productos de ficción, había asumido un carácter específico mediante el cual el individuo subjetivo resultaba anulado bajo la imagen preconcebida de su grupo, bajo la maldad y alteridad absolutas que se le atribuían. El imaginario público sobre el terrorismo, profundamente condicionado por la impronta del relato oficial y el tabú endémico, entraba en conflicto con la nueva imagen que se le ofrecía. La revista *Rolling Stone* había contrariado las expectativas de los lectores al mostrar a un terrorista que, lejos de resultar físicamente desagradable o aterrador, se aparecía ante ellos como un joven normal e incluso atractivo. Por ello, este retrato del terrorista no sólo atacaba la sensibilidad de un público que no había tenido el tiempo suficiente para digerir la tragedia, sino que también contrariaba las premisas de representación dictadas durante la *war on terror*. Se estaba obligando a una ciudadanía, cuya noción de realidad se encontraba profundamente condicionada por el relato impuesto tras el 11-S, a reconocer la parcialidad de sus presupuestos. Si el rostro era el espejo del alma, la aparente juventud bohemia de Tsarnaev cuestionaba la imagen del terrorista como ese otro diabólico.

Decidido a frenar el mensaje perjudicial que la revista *Rolling Stone* estaba enviando a los jóvenes, el sargento Sean Murphy de la policía de Massachusetts consintió en hacer públicas las imágenes inéditas de la detención de Dzhokhar Tsarnaev [Figura 232 y Figura 233], filtrándolas a la prensa sin autorización de sus superiores. El retrato de Tsarnaev que el sargento respaldaba era el de un terrorista demacrado segundos antes de su detención. Las fotografías difundidas mostraban al terrorista saliendo de su escondite en el patio de un vecino de Boston, con aspecto derrotado, la cara ensangrentada y un punto rojo en la frente, proveniente de la luz del rifle de un francotirador que le apuntaba. Según la opinión de Murphy, esa era “la verdadera cara del terror, no la de un joven atractivo y seguro que sale en la portada de una revista.”²⁸⁰

El documento policial que el sargento había divulgado sirvió tres años después para ilustrar el relato de *Patriots Day* -2016-, una película que narra la persecución de los terroristas que habían perpetrado el atentado de la maratón de Boston. Las pretensiones de esta película de ficción son claramente documentales, ya que mezcla la recreación de los hechos desde la perspectiva de un policía interpretado por Mark Wahlberg con imágenes de archivo provenientes de los

²⁷⁹ Véase: “Las peores matanzas en Estados Unidos.” *El País*, 2 de octubre de 2017. Consultado a 30/01/2020, 17:40 h, en:

https://elpais.com/internacional/2017/10/02/actualidad/1506937358_087607.html

²⁸⁰ WOLFSON, JOHN. “The Real Face of Terror: Behind the Scenes Photos of the Dzhokhar Tsarnaev Manhunt.” *Boston Magazine*, 18 de Julio de 2013. Consultado a 18/10/2019, 14:40 h, en: <https://www.bostonmagazine.com/news/2013/07/18/tsarnaev/>

medios de comunicación. Al final de la película, entre imágenes documentales que esclarecen el destino que había deparado a Dzhokhar Tsarnaev, el único terrorista superviviente, se incluyen unas breves entrevistas a algunas de las personas reales afectadas por el atentado, cuyas figuras habían sido recreadas en la película. Las declaraciones incluidas vienen dadas por parte de las víctimas, agentes de policía y otros funcionarios públicos, ya que había sido su testimonio personal el que había servido de base documental para la ficción, corroborando así dicha participación. Como había ocurrido en *United 93 -2006-* o en *World Trade Center -2006-*, Dzhokhar Tsarnaev no había sido entrevistado para contribuir a la caracterización de su personaje. En este caso, para retratarlo se había recurrido al archivo de imágenes generado por las autoridades, reafirmando la tendencia al empleo del archivo policial como medio de justificación de lo relatado.

El hecho de que *Patriots Day* fuese considerada una película veraz y libre de estetización frente a la banalización del terrorismo que se le había reprochado a los redactores de *Rolling Stone* evidenciaba que la guerra contra el terrorismo se había desplazado de nuevo al lugar que le era más propio: el terreno de la representación y el relato. El conflicto parecía situarse en una esfera donde sólo la imagen institucional y el relato hegemónico se antojaban legítimos; un lugar donde la visión idealizada de la sociedad democrática se transmutaba en prueba objetiva, eludiendo la propia estetización, y donde todo indicio de contrarrelato era fáctica o moralmente censurado. La imagen publicada en la portada de la revista no había sido una fría fotografía policial realizada en comisaría, sino un *selfie* donde era el propio Tsarnaev quien se presentaba a sí mismo ante el público. Dicha fotografía, situada en un contexto vetado para los nuevos terroristas, incidía con gravedad en la falta cometida. A pesar de que debajo de la imagen se matizase: “Cómo un popular y prometedor estudiante fue rechazado por su familia, calló en el islamismo radical y se convirtió en un monstruo,”²⁸¹ la asociación refleja entre terror y celebridad parecía invalidar las explicaciones aclaratorias. Los redactores de *Rolling Stone* alegaron que la historia publicada respondía al interés periodístico sostenido por la revista en dar cobertura a hechos políticos y culturales relevantes.²⁸² De hecho, el artículo al que el *selfie* de Tsarnaev se vinculaba, firmado por la periodista Janet Reitman, investigaba las circunstancias por las cuales un joven estadounidense común podía haberse visto arrastrado a cometer un atentado como el sucedido en Boston.²⁸³ Lo que es más, en el archivo de portadas de *Rolling Stone*, personalidades como Jim Morrison, Brad Pitt o Britney Spears convivían con Steve Jobs, Barak Obama o Donald Trump, pero también con Ernesto Che Guevara, O. J. Simpson e, incluso, con Charles Manson, demostrando la amplia gama de sectores cubiertos tradicionalmente por la revista [véase [Panel 52](#)].

¿Era entonces posible que el público considerase que la costumbre no servía como argumento de validación y que, a pesar de la tendencia, un espacio dedicado al entretenimiento ya no era el lugar idóneo para tratar temas de actualidad política o fenómenos tan preocupantes como el terrorismo? ¿La situación de alarma social provocada a raíz de la publicación de esta portada suponía una protesta generalizada contra la costumbre asumida por la industria del ocio de estetizar el terrorismo o sólo contra la banalización del terrorismo posterior al 11-S? ¿Era necesario promover una mayor compartimentación de los contenidos, una delimitación de

²⁸¹ Portada de la revista *Rolling Stone*, nº 1188, 2013. Traducción propia de: “How a popular, promising student was failed by his family, fell into radical Islam and became a monster.”

²⁸² BRYANT, NICK. “Rolling Stone defends Boston bomb suspect cover.” *BBC News*, Nueva York, 17 de julio de 2013. Consultado a 05/02/2020, 12:56 h, en: <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-23351317>

²⁸³ REITMAN, JANET. “Jahar’s world.” *Rolling Stone*. 17 de julio de 2013. Consultado a 04/09/2020, 19:08 h, en: <https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/jahars-world-83856/>

funciones, una diferenciación de registros para poder abordar la realidad con el respeto que cierto tipo de manifestaciones de violencia merecían? ¿Funcionaba el propio batiburrillo de actuaciones musicales, estrenos de cine, programas de televisión y tendencias de moda junto al tratamiento de acontecimientos políticos y atentados terroristas por sí mismo como un acto de equiparación de los niveles de relevancia factual de todas las noticias o, incluso, como igualación genérica de todos los temas abordados?

Si consideramos que la industria del entretenimiento dispone del poder de convertir en producto de ocio todo lo que toca, quizás convendría aprender a identificar su esfera de actuación; tarea bastante compleja si tenemos en cuenta que es la misma premisa del entretenimiento la que domina en la producción de la propia información. En primera instancia, tal como sucedía en la revista *Rolling Stone*, también los noticiarios se organizan a través de una jerarquización de noticias y su ordenación en categorías sucesivas que, a pesar de su separación, son leídas como continuidad. También aquí los atentados terroristas acompañan a otras noticias de diferentes géneros, emplazados entre la actualidad política o los índices de la bolsa, pero también mezclados con predicciones meteorológicas, partidos de fútbol, conciertos o chismes diversos. La misma idea de noticia, entendida como “información sobre algo que se considera interesante divulgar,”²⁸⁴ está marcada por la determinación previa del grado de interés de los hechos potencialmente noticiables; un interés cuya medida es tomada no tanto en función de su relevancia informativa, cuya definición es siempre relativa, sino de su capacidad para mantener la atención del público. En este sentido, todo el trabajo de los medios de comunicación destinado a la producción de noticias tiende a regularse según una máxima de primacía del espectáculo, que traza vínculos entre la transmisión informativa y el tiempo de ocio. La noción misma de *acontecimiento* se sostiene sobre la gradación del hecho espectacular; un criterio que no sólo juzga el hecho bruto sino especialmente su comunicabilidad; es decir, sus posibilidades narrativas y la previsión de su recepción por parte del público. Manuel Castells ya lo había señalado hacía tiempo: “El denominador común es que lo que resulta atractivo para el público aumenta la audiencia, la influencia, los ingresos y los logros profesionales de los periodistas y presentadores.” Esto significa que “la información de más éxito es aquella que maximiza los efectos de entretenimiento que corresponden a la cultura de consumismo de marca que se ha hecho predominante en nuestras sociedades.”²⁸⁵

Los hechos son tratados atendiendo a este principio del *info-entretenimiento* mediante la generalización de un sistema de extensión publicitaria que principalmente busca seducir y captar a los espectadores. Es decir, que en la lucha por los índices de audiencia las empresas de la comunicación han acabado por enfrentar al espectador con ansia de sentirse informado del mismo modo en que se insta al consumidor a que adquiera determinado producto. El horizonte de aspiración de los *mass media* ha abandonado definitivamente la apelación al ciudadano intelectualmente activo y capaz de formarse una opinión propia a través de la simple presentación de los hechos, para dejar paso al intento de seducción de una ciudadanía del consumo que debe ser fidelizada. En este sentido, los actos terroristas fueron objeto de fetiche preferente de un sistema de producción mediático tendiente a la mercantilización del conflicto y a la explotación del miedo público, a través de una lógica reduccionista basada en el dictado de la imagen y la exclusiva. Los medios de comunicación se descubren como los principales agentes productores del *shock*, en tanto que generadores de imágenes de impacto masivo y transmisores por antonomasia del pánico colectivo. La oportunidad que en este contexto brinda

²⁸⁴ Definición dada por el Diccionario de la de la Lengua Española de la Real Academia Española. Consultado en la web de la R.A.E. a 05/02/2019.

²⁸⁵ CASTELLS, MANUEL. Op. cit., p. 270.

el atentado es la de ofrecer una serie de televisión en tono de *thriller* cuya primicia puede ser mantenida por entregas. La gestión de las emociones, de los sentimientos o de las expectativas futuras de los espectadores por parte de los medios de comunicación será sólo uno de los resultados derivados del manejo de la narración espectacular y del espectáculo de la expectación. La mitificación de la historia será otra de las consecuencias; con todo lo que esto implica en cuanto a la conversión de los procesos políticos y las luchas sociales en episodios aislados de una serie de ficción sin final o su total absorción por la propia industria del entretenimiento.

Se ha asistido a tal proceso de *ficcionalización* de la información que se nos obliga a asumir que las esferas de la información y del entretenimiento tienden a converger. La fórmula narrativa de la película basada en hechos reales no difiere tanto de la *ficcionalización* de los hechos reales en los programas informativos. De hecho, sabemos que en muchas ocasiones ambos ámbitos se alimentan mutuamente. El filme de ficción se *documenta* por medio del registro previo del acontecimiento en prensa, mientras que el documento informativo se *ficcionaliza* por la aplicación de recursos narrativos tomados de la industria del ocio. Se trata de dos productos similares envasados de un modo muy diferente: ficción comercializada como entretenimiento o cultura, frente a ficción presentada como información objetiva o, en otras palabras, una ficción declarada contra otra *ficción informativa*, cada vez más próxima a convertirse de lleno en *información ficcional*.

Debord ya había aventurado que el tiempo de consumo de imágenes es siempre un tiempo de consumo de ficciones.²⁸⁶ Para el francés la sociedad mediada por las relaciones de producción capitalistas se presentaba como una “inmensa acumulación de espectáculos” donde todo lo directamente experimentado se había convertido en una representación.²⁸⁷ De ahí que la *sociedad del espectáculo* se definiera como un sistema autorreferencial y eminentemente tautológico, donde tanto sus medios como sus fines convergían en la perpetua tarea de reproducirse incansablemente a través de un ciclo continuo de autorrepresentación. La descripción que, a finales de los años sesenta, Debord ofrecía de la sociedad bebía de la observación de una serie de procesos, a partir de los cuales el imperio de la imagen como motor de apropiación y conformación de la realidad se veía acusado a través de la generalización de los medios de comunicación. La alienación del individuo provocada por el dictado de un sistema de representación totalitario, que Debord denunciaba, era producida como resultado de la trascendencia de la imagen desde el terreno de lo puramente visual hasta su conversión en herramienta de control disciplinar que abarcaba todo el espectro de lo real. Si las ideas de información y ocio tienden a confluir, al mismo tiempo que realidad y apariencia se confunden, será debido a que el sistema *semicapitalista*,²⁸⁸ al cual se refirió Franco Berardi -alias Bifo-, habría convertido el asunto contemporáneo de la acumulación de riqueza en un proceso de acumulación de signos. Las tecnologías de la representación capitalista no solamente se encargan de producir y comerciar con deseos y necesidades abstractas, sino también con patrones de conducta, estilos de vida o pautas morales, que son instituidas a través de la imagen. En este sentido, Marco Scotini se pregunta:

“¿Resulta todavía posible aislar un campo iconográfico específico de la transmisión de poder, un modelo visual propio, independiente del resto de todos los demás eventos visuales que nos asedian cada día? ¿Existe cualquier tipo de conexión, desde el punto de vista de la dominación

²⁸⁶ DEBORD, GUY. *La sociedad del espectáculo*. Op. cit., p. 136.

²⁸⁷ Ibid., p. 37.

²⁸⁸ Véase: BERARDI, FRANCO. *La sublevación*. Barcelona, Artefaktes, 2013.

y del sometimiento, entre la producción y la circulación de imágenes de desastres y las de un partido de fútbol?”²⁸⁹

El imaginario creado alrededor de la figura del terrorista tras el 11-S impuesto por los medios de comunicación y por Hollywood, en su tácita colaboración con la administración Bush, servía como instrumento de dominio en la misma medida en que también lo había sido su asimilación como producto cultural estetizado. En ambos casos lo que operaba era la sustitución del agente insurrecto por una narrativa imaginada por la industria de la representación. La censura que emanaba del retrato de aquel yihadista al que sólo se le permitía hablar para amenazar a Occidente era la misma que había consentido que textos como el *Manifiesto* de Unabomber o *El moderno estado capitalista y la estrategia de la lucha armada*,²⁹⁰ escrito en los años setenta por los miembros de la R.A.F., fuesen absorbidos por la sociedad de consumo contra la cual se postulaban. Las palabras de aquellos terroristas que en su momento no habían tenido cabida en el espacio público de discusión eran ahora traducidas a diferentes idiomas y publicadas en un formato libro, que podía ser adquirido *online* a través de importantes empresas multinacionales, al tiempo que su imagen era comercializada como producto de entretenimiento. Si nos remitimos a los estudios de la teoría situacionista encontraremos en la estrategia sistémica de la *recuperación*, formulada como una forma sofisticada y encubierta de censura, una de las claves para comprender la convivencia entre el instituido rechazo tanto a la práctica como al discurso terroristas, frente a su explotación comercial en el seno de una sociedad capitalista autodefinida como antiterrorista.

La censura es el establecimiento de aquello que debe permanecer como innombrable, de la demarcación del tabú, pero también una cuestión de control de significados y de sus asociaciones, de la *creación e imposición de realidades*. La prohibición siempre constituye su recurso más obvio, pero aquello que explícitamente niega la posibilidad de discusión puede servir también para alimentar un estado de ánimo donde la duda brote de nuevo. Por esta razón, la censura no sólo opera prohibiendo libros o escondiendo discursos, sino que, fundamentalmente, trabaja en el manejo de una situación donde la crítica se antoje imposible. La victoria de la censura es conseguir eliminar la sensación de que se está librando una guerra. La censura recorta, modela y crea, pero rara vez se deja ver de cara; actúa entre el bullicio de la información, serpenteando entre ella. Como los mercados, también parece regularse por sí sola, como si se tratase de un ente autónomo o una gran mano invisible. Quizás, esto tenga que ver con que el control de la opinión guarda una estrecha relación con el manejo de la mercancía. De hecho, podríamos afirmar que la censura es la herramienta de demarcado y acotación de nuestro mundo interpretado como objeto consumible. Una práctica que se extiende desde las instancias de poder hasta devenir, en la discusión socializada, en lo que Juan Soto Ivars denominó *poscensura*; es decir, una censura autoimpuesta por los propios individuos para sortear la confrontación con el discurso defendido hegemonícamente y evitar la condena pública.²⁹¹ Un fenómeno que también guarda estrecha relación con lo que ya en 1977 la politóloga Elisabeth Noelle-Neumen había denominado como *espiral del silencio*,²⁹² por la cual las personas se

²⁸⁹ SCOTINI, MARCO. Op. cit., p. 70.

²⁹⁰ BAADER-MEINHOF, GRUPO. FACCIÓN DEL EJÉRCITO ROJO. *El moderno estado capitalista y la estrategia de la lucha armada*, Barcelona, Icaria, 1977.

²⁹¹ Véase: SOTO IVARS, JUAN. *Arden las redes. Las poscensura y el nuevo mundo virtual*. Barcelona, Debate, 2017.

²⁹² Véase: NOELLE-NEUMEN, ELISABETH. *La espiral del silencio. Opinión pública: nuestra piel social*. Barcelona, Paidós, 2010.

sienten cohibidas de expresar sus posturas hacia determinados temas, cuando éstas entran en conflicto con el clima de opinión general alimentado por los medios de comunicación que limitan la percepción de los acontecimientos, dificultando la aparición y visibilización de juicios alternativos.

Según la lógica del modelo *espectacular*, la pluralidad que aparentemente caracteriza a las sociedades democrático-capitalistas, basadas en la promoción de una supuesta libertad para decidir, respondería más bien a la estipulación de una oferta preseleccionada de bienes y servicios, sólo dentro de la cual la elección es realizable. Esto se vincula con lo que, en referencia al funcionamiento de los medios de comunicación, Carlos Taibo describió como *pluralismo de circuito cerrado*,²⁹³ que a su vez se relaciona con la conocida teoría de la *agenda setting*.²⁹⁴ Si esta teoría sobre los efectos sociales de los medios de comunicación, hace hincapié en la jerarquización de la información y la demarcación impuesta sobre el campo de lo noticiable, influyendo tanto en la percepción pública de los acontecimientos como en la gradación de su relevancia, Taibo pone el énfasis explícitamente en el acallamiento premeditado de opiniones que dicha jerarquización provoca. Según este fenómeno acuñado por Taibo, el aparente estado de sana disensión alentada en los medios no haría otra cosa que enmascarar el dominio de las cuotas e índices de mercado, por un lado, y el predominio del dogma y el tabú por otro. Un estilo de ordenación específica, encargado de reproducir la propia jerarquización de la sociedad, que a través del fraccionado y la selección, presume, necesariamente, un proceso de exclusión. La realidad visible es conformada a través del cotejo de grupos de opinión, cuya presencia es reconocida sólo mientras puedan ser tratados como grupos de consumo de opiniones permitidas. Por lo tanto, conforme a este mecanismo se genera la ilusión de estar alentando una discusión abierta, mientras que lo que subyace detrás es una sensible limitación de las opciones que pueden ser analizadas,²⁹⁵ de las posturas que pueden ser defendidas o de las porciones de realidad que pueden visibilizarse. De esta forma, la doctrina que genera, separa y categoriza los perfiles identitarios es la misma que automáticamente está decidiendo sobre el catálogo de la opinión, es decir, la que estipula el ámbito de lo opinable.

De entre las verdades incuestionables que sirven como estandarte de nuestro sistema de realidad, la condena visceral de todo fenómeno englobado bajo el apelativo de terrorismo constituye una marca de época. El publicitado antagonismo entre las ideas de democracia y terror, traído a colación reiteradamente, muy a pesar del escorzo en la perspectiva histórica, acabó por imponerse y asimilarse. Que toda violencia insurreccional dentro de los regímenes democráticos debe de ser perseguida es una opinión compartida masivamente. De esta forma, la atracción e incluso empatía hacia los terroristas que su representación en ciertas películas o series comerciales ha despertado en el espectador puede parecer incongruente con la actitud general mantenida por las grandes empresas de la comunicación, unilateralmente críticas con toda manifestación de terrorismo insurreccional. Los gigantes empresariales que marcan la línea editorial de los principales canales o programas de noticias son los mismos magnates que, a su vez, colaboran en la financiación y difusión de muchas de estas producciones televisivas que

²⁹³ TAIBO, CARLOS. "Pluralismo de circuito cerrado y propaganda por el hecho." *Cultura libertaria*, La Malatesta, 26 de febrero de 2015. Consultado a 29/10/2019, 18:57 h, en: <http://www.carlostaiibo.com/articulos/index.php?tema=13#>

²⁹⁴ Véase: McCOMBS, MAXWELL; SHAW, DONALD: "The agenda setting function of the media," *Public Opinion Quarterly*, vol. XXXVI, 1972, pp. 176-187.

²⁹⁵ TAIBO, CARLOS. "Diez tesis para entender qué es lo que los medios de comunicación nos cuentan sobre los conflictos." En VV.AA, *Iconoclastia – Iconolatría*. Op. cit., p. 84.

flirtean con la erótica del terrorismo. Pero la estetización del terrorismo no supone una justificación del terrorismo. No se trata de un acto de apología del terror, sino de la transmutación de un fenómeno complejo en producto simplificado para el consumo. El terror puede ser sublime y, como tantas otras expresiones de violencia, a la distancia precisa, actuar como objeto de deleite. La violencia fascina y la épica que hallamos en la violencia alienta su comercialización controlada en forma de imagen. Así, el terrorismo tenderá a ser rechazado en la esfera de lo moral, acallado en el ámbito de la reflexión crítica, pero sublimado en los productos destinados al consumo visual sin que nada de esto resulte contradictorio con la lógica sistémica.

El término *recuperación* nace en el contexto teórico de la sociedad del espectáculo para nombrar este proceso de asimilación de la contracultura, la subversión o la insurgencia por el propio sistema espectacular, dentro del cual surgen y contra el cual se formalizan, para reconvertirlas en una representación inofensiva y asimilable a la lógica mercantil. La *recuperación* es el proceso censor mediante el cual es posible conjugar la prohibición del análisis riguroso sobre el terrorismo como fenómeno sociopolítico o cultural, pero publicitarlo como experiencia virtual inmersiva o prenda de ropa *made in China*. Así la narrativa sobre el terrorismo o la insurgencia no se comercializará con motivo de una afinidad ideológica, sino como expresión de la tendencia a querer comercializarlo todo. Debord lo expresó claramente:

“El espectáculo no canta a los hombres y a sus armas, sino a la mercancía y a sus pasiones. En esta lucha ciega, cada mercancía, siguiendo sus inclinaciones, realiza inconscientemente algo en efecto más grande: la conversión de la mercancía en mundo, que es también la conversión del mundo en mercancía.”²⁹⁶

En este sentido, la asimilación de los terroristas en la industria del entretenimiento, lejos de contradecir su condena, la completaría; se trata del último estadio de un proceso censor ideado para desplazar de la esfera pública todo criterio racional que pueda servir al estudio de sus acciones, y rellenar el hueco con el influjo de la imagen comercializable. Si el producto de *merchandising* del terror resulta estetizante, no es porque ensalce el fenómeno del terrorismo, sino porque fomenta el acto vacío del consumo acrítico, la reducción del gesto subversivo a objeto coleccionable o a fetiche de vitrina. El artista Kendel Geers ha expresado así la tendencia:

“El capitalismo responde a cada potencial amenaza contracultural a través de su asimilación en la moda. Desde la década de los sesenta cada reto subcultural -desde el Punk a la comuna, desde el gemido borracho de Charles Bukowski a la técnica bromista de William Burroughs, de la bala de Valerie Solanas a los fluidos corporales de COUM Transmissions, o la llamada a las armas de Malcom X- ha sido asimilado y traducido a los rituales de seguridad catártica de la moda. No siendo peligrosa por más tiempo, la transgresión se convierte en parte de la historia burguesa y el corte de tela en una moda anti-moda de Prada -no menos de moda-. Che Guevara es reducido a una camiseta y sus diarios a un guion de Hollywood.”²⁹⁷

²⁹⁶ DEBORD, GUY. *La sociedad del espectáculo*. Op. cit., p. 69.

²⁹⁷ GEERS, KENDEL. “I, TerroRealist” en COULTER-SMITH, GRAHAM & OWEN, MAURICE (ed.) Op. cit., p. 125. Traducción propia de: “Capitalism responds to every potential counter-cultural threat by assimilating it into fashion. Since 1960s every subcultural challenge -from Punk to the commune, from the drunken wail of Charles Bukowski to the cut-up technique of William Burroughs, from the bullet of Valery Solanis to the body fluids of COUM Transmissions, or the call to arms by Malcolm X- has been assimilated and translated into the safe cathartic rituals of fashion. No longer dangerous, transgression becomes recorded as bourgeois history and the fabric cut into Prada’s anti-fashion -no less fashionable- fashion. Che Guevara is reduced to a T-Shirt and his diaries a Hollywood script.”

Como Diken y Laustsen habían observado en su artículo sobre la película *Fight Club*, un híbrido entre la crítica anticapitalista y el *blockbuster* de Hollywood, “el desarrollo de la sociedad contemporánea confirma que la crítica no es una actividad periférica; sino que contribuye a las innovaciones capitalistas que asimilan la crítica.”²⁹⁸ Hace tiempo que la industria de la publicidad y del ocio han dejado de aludir al consumismo conformista, para proceder a vender diferencia, rebeldía y autenticidad en una nueva estrategia comercial demandada por el desencanto producido por la sociedad de masas.²⁹⁹ En una sociedad unificada por el consumo y la globalización, la necesidad de distinción, el individualismo, la definición del propio estilo o la creación de la marca personal fueron utilizados como recurso publicitario en la misma proporción en que crecía el interés narrativo por la extravagancia, lo salvaje, lo marginal, lo disidente o incluso por lo criminal. Andy Warhol ya había percibido que los criminales más buscados podían ser transformados en icono pop [véase [Panel 53](#) y [Panel 54](#)]; que su imagen podía ser asimilada en el imaginario cultural del mismo modo en que lo era el diseño de una lata de sopa Campbell. La imagen del criminal podía ser repetidamente reproducida en diferentes medios y formatos, convertida en póster y situada al mismo nivel que una estrella de cine, dada la capacidad de la sociedad de consumo para introducir en la industria de la cultura popular todo aquello con posibilidades de ser reducido y explotado por medio de la imagen. Si el *statement* de Andy Warhol –“Amo Los Ángeles. Amo Hollywood. Ellos son hermosos. Todo el mundo es de plástico, pero a mí me encanta el plástico. Quiero ser de plástico”-³⁰⁰ en algún momento había querido expresar otra cosa, ahora parecía aludir al ánimo de una realidad constantemente *recuperada* por la industria del entretenimiento, cuya extrema confirmación había convertido a Bin Laden y al Che Guevara en juguetes de acción y a los miembros de la R.A.F. en ídolos cinematográficos.

El paso del tiempo no sólo determina la necesaria digestión ciudadana de los acontecimientos terroristas por parte de la ciudadanía, sino también un requerimiento sistémico en el proceso de absorción de su componente crítico, que consigue anular su inherente incitación al desorden para reelaborarla y etiquetarla como producto de consumo permitido. El matrimonio de conveniencia efectuado entre la afirmación de la representación y la negación del discurso sólo puede dar lugar al nacimiento de la imagen autónoma, una forma que afirma la ordenación de la realidad en calidad de mera apariencia. Ya se trate del terrorista retratado como villano o como glamouroso rebelde, desde Marat a Bin Laden, toda la imagería terrorista traída aquí a colación comparte una misma caracterización mítica con fuerza suficiente para impactar en la psique colectiva, provocando asociaciones, afectos y rechazos. La mitificación del terrorismo no solamente acarrea la posibilidad de su estetización y su transmutación como mercancía cultural, sino que también produce otro tipo de pop del terror, de cuya representación la polémica generada a raíz de la portada del *Boston bomber* se deriva. Si Marat había sido convertido en un plano fijo, el Che en el estampado de una camiseta, la Baader-Meinhof en una versión actualizada de Bonnie y Clyde y Unabomber en la fusión resultante entre el mito del buen salvaje y la trama de un *thriller* policial, Bin Laden, fue reducido a su caracterización como antihéroe

²⁹⁸ DIKEN, BÜLENT; LAUSTSEN, CARSTEN BAGGE. Op. cit. Traducción propia de: “The development of the contemporary society confirms that critique is not a peripheral activity; rather, it contributes to capitalist innovations that assimilate critique.”

²⁹⁹ FRANK, THOMAS. *La conquista de lo cool: el negocio de la cultura y la contracultura*. Barcelona, Alpha Decay, 2011, p.32.

³⁰⁰ Frase atribuida a Andy Warhol. Citado en NG, DAVID. “Warhol and his polaroid.” *Los Angeles Times*, 29 de marzo de 2009. Traducción propia de: “I love L. A. I love Hollywood. They're beautiful. Everybody's plastic, but I love plastic. I want to be plastic.” Consultado a 05/09/2020, 19:42 h, en: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2009-mar-29-ca-polaroids29-story.html>

contemporáneo [véase [Panel 55](#)]. Con él, todos los terroristas que le acompañaron y siguieron, hasta la irrupción de la nueva amenaza representada por el Dáesh a partir de 2014, han sido narrados, a su imagen y semejanza, como fanáticos religiosos producto de un afuera irreconciliable con los valores más estimados en Occidente. En este contexto la aparición de la imagen de un *Boston bomber* joven, estadounidense y portada de una revista de tendencias provocó en el seno del imaginario colectivo un estallido similar al de una bomba que, imprevisiblemente, detona en el espacio público.

Por medio de la exclusión del debate en torno al terrorismo del espacio público junto a la explotación de las imágenes espectaculares del terror en los medios – ya sea en programas informativos o en la ficción cinematográfica- se fomenta la aparición y repetición incansable de una imagen icónica que se independiza de su contexto, facilitando su posterior conversión en producto comercializable. Pero, cuando el acontecimiento es convertido en imagen, el proceso de mitificación de la historia gana terreno al hecho objetivo. Se impone un hilo argumental basado en la sucesión de imagen sobre imagen, que hace de la imagen el único mensaje posible. Una vez que la representación ya ha perdido del todo su referente, sólo puede volver a representarse a sí misma, citarse a sí misma, a reutilizarse como propia prueba de su anhelada veracidad. Atrás quedaron los días en los que la función de la imagen consistía en ilustrar el relato. El tiempo demostró que esta antigua relación de poder también podía ser invertida. En la era de la visualidad es la imagen quien toma las riendas de la historia, quien la vehicula hasta lograr adueñarse de ella. En este discurrir de las cosas, el terrorista, que resulta finalmente congelado como Marat, no puede diferenciarse de su propia representación; se confunde con ella sin que ni nadie pueda distinguir cuál de los dos es más real. Profetizaba otro situacionista, Raoul Vaneigem, en 1967, que “la imagen, el estereotipo de la *vedette*, del pobre, del comunista, del asesino por amor, del honesto ciudadano, del rebelde, del burgués, sustituirá al hombre por un sistema de categorías mecanográficamente ordenadas.”³⁰¹ Así también la imagen del terrorista reemplazará al individuo que alguna vez se sirvió del terrorismo. La representación y *re-presentación* interminable de su imagen acabarán por sustituir al referente que sepulta y que ya sólo puede referir a su propio retrato.

La explotación de la figura del terrorista como encarnación del mal o la reiteración sin tapujos de la imagen de la masacre son gestos estetizantes en la misma medida que lo puede ser hablar del atentado como *obra de arte*, complacerse en la cualidad sublime del terror o *recuperar* parte de la fenomenología terrorista para convertirla en un producto de ocio. El retrato atractivo del terrorista no es más estético ni se encuentra mayormente fetichizado que su representación criminal. La censura y la *recuperación* son procesos de representación que, en tanto que parten de un manipulado consciente de la realidad, generalizan un estilo de visión acrítico y acomodado en la calidez estética proporcionada por la reafirmación de las categorías visuales convencionales. Con el paso del tiempo también los terroristas aprenderían a utilizar los mismos recursos que servían al borrado de su discurso, para reactivarlo e introducirlo entre las rendijas huecas del sistema. A las imágenes y relatos orientados a criminalizar el hecho terrorista, junto a aquellas que lo recuperan como mercancía para la cultura de masas, hemos de sumar la estrategia de estetización publicitaria llevada a cabo por los propios terroristas para presentarse ante el público.

³⁰¹ VANEIGEM, RAOUL. *Tratado del saber vivir para uso de las nuevas generaciones*. Barcelona, Anagrama, 2008, p. 83.

[Panel 47](#)



Figura 199. Fotografía de Jürgen Henschel del asesinato de Benno Ohnesorg a manos de la policía mientras asistía a una manifestación contra la visita del Shah de Irán, Mohammad Reza Pahlavi, a Berlín, a 2 de junio de 1967. La muerte del joven levantó una ola de protestas por toda Alemania Occidental, convirtiéndose en estandarte del movimiento estudiantil. La fecha de su asesinato dio nombre al grupo terrorista anarquista alemán Movimiento 2 de junio.

Figura 200. Escena de la película *Der Baader-Meinhof Komplex* -Uli Edel,2008-.



Figura 201. Fotografía del lugar donde Andreas Baader, Jan-Carl Raspe y Holger Meins fueron arrestados, a 1 de junio de 1972.

Figura 202. Gerhard Richter, *Arresto 1 (Festnahme 1)*, 1988. Óleo sobre lienzo, 92 x 126 cm c/u.

Figura 203. Escena de la película *Der Baader-Meinhof Komplex* -Uli Edel, 2008-. Arresto de Andreas Baader, Jan-Carl Raspe y Holger Meins.

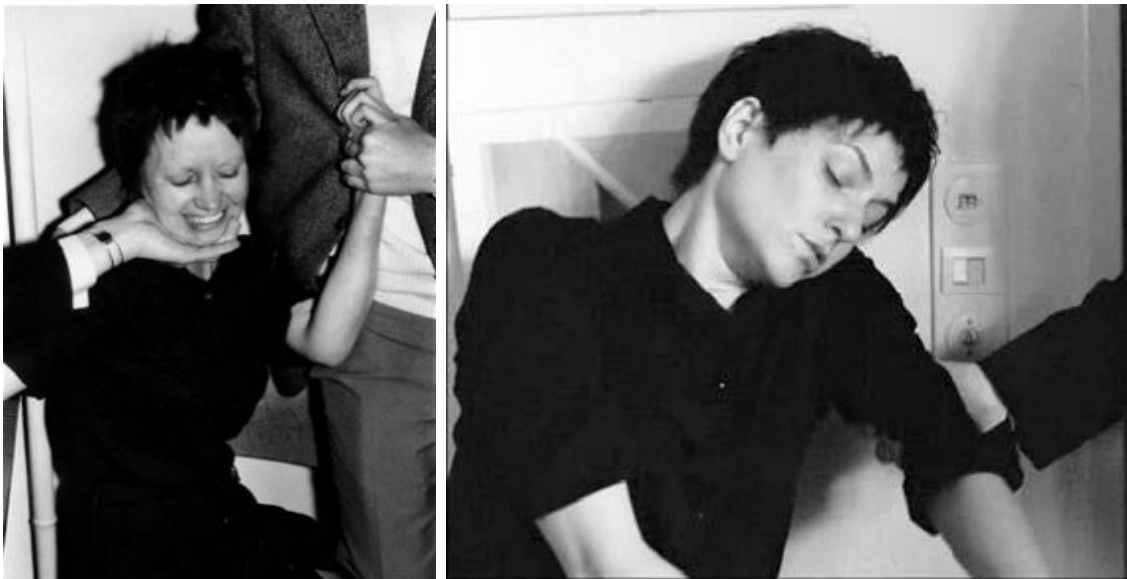


Figura 204. Fotografía del arresto de Ulrike Meinhof realizada por la policía en Hannover-Langenhagen, a 18 de junio de 1972.

Figura 205. Escena de la película *Der Baader-Meinhof Komplex* -Uli Edel,2008-.

Panel 48



Figura 206. Andreas Baader y Gudrun Ensslin en 1968, durante un juicio por el incendio provocado en los grandes almacenes M. Schneider y Frankfurt am Main.

Figura 207. Escena de la película *Der Baader Meinhof Komplex*, 2008. Baader y Ensslin en el juicio.



Figura 208. Gudrun Ensslin en el corto experimental *Das Abonnement* -Ali Limonadi, 1967-.

Figura 209. Escena de la película *Der Baader Meinhof Komplex*, 2008.

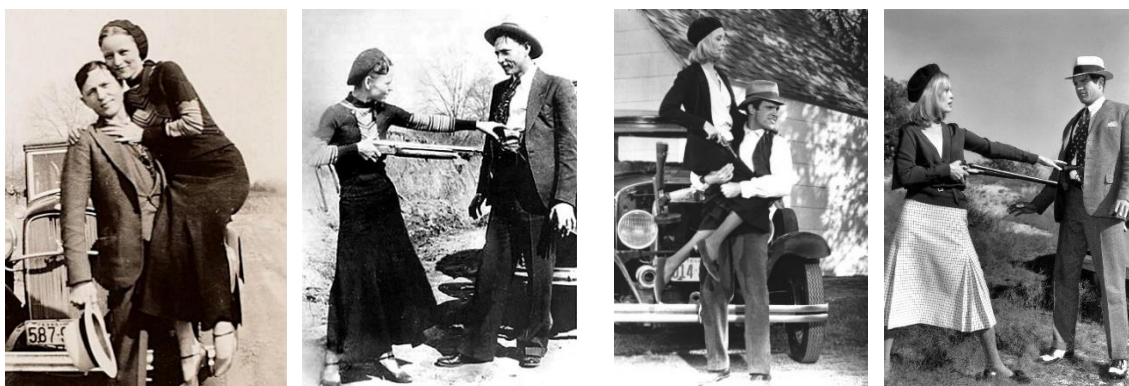


Figura 210 y Figura 211. Bonnie Parker y Clyde Barrow en 1933.

Figura 212 y Figura 213. Escenas de la película *Bonnie and Clyde* -Arthur Penn, 1967-.

En *Der Baader Meinhof Komplex* la estetización de la actividad militante de los terroristas continuaba la estela narrativa del *terrorismo chic* iniciada por los medios de comunicación en la década de los setenta. Los miembros de la R.A.F. eran jóvenes, guapos y rebeldes. Gudrun Ensslin y Andreas Baader estaban además envueltos en lo que se percibía como una desenfrenada historia de amor, cargada de complicidad y erotismo al más puro estilo de *Bonnie and Clyde*. El tráiler de la película sobre Bonnie y Clyde de 1967 se había promocionado así: “Esta es Bonnie. Este es Clyde. Son jóvenes. Están enamorados. Matan gente ;”³⁰² una fórmula que parecía conectar sus figuras con el tratamiento recibido por la pareja formada por Ensslin y Baader.

³⁰² Traducción propia de: “This is Bonnie. This is Clyde. They’re young. They’re in love. They kill people.”

[Panel 49](#)



Figura 214. Retrato robot de Unabomber. Realizado por Jeanne Boylan en 1987.

Figura 215. Escena del segundo episodio de la serie de *Manhunt: Unabomber*, 2017.



Figura 216. Fotografía policial de Theodore John Kaczynski, Unabomber, realizada en 1996.

Figura 217. Robert Redford en la película *Las aventuras de Jeremiah Johnson* -Sydney Pollack, 1972-.

Figura 218. Emile Hirsch en la película *Into the wild* -Sean Penn, 2007- caracterizado como Chris McCandless.



Figura 219. Escena del sexto episodio de la serie *Manhunt: Unabomber*, 2017. Ted Kaczynski en su cabaña en el bosque.

En el sexto episodio de la serie *Manhunt: Unabomber* hay una escena especialmente evocadora. Kaczynski se encuentra en la pequeña cabaña en la que vive en medio del bosque, cuando decide poner un LP de música clásica en un viejo tocadiscos. Fuera llueve con fuerza. Cuando la melodía empieza a sonar, el terrorista sale descalzo y con los brazos extendidos a bailar sobre la tierra mojada. Aquella danza arropada por la intimidad que proporcionan los árboles ilustra un momento de libertad y de comunión con la naturaleza. Esta escena nos habla de la humanidad del terrorista; de una humanidad primaria y esencial que logra calar en la audiencia. Con un gesto de su mano, incluso parece invitar al espectador a acompañarle. Dejándose llevar por aquel momento, el Unabomber acaba tumbado sobre el suelo, fundido con la tierra.

Panel 50

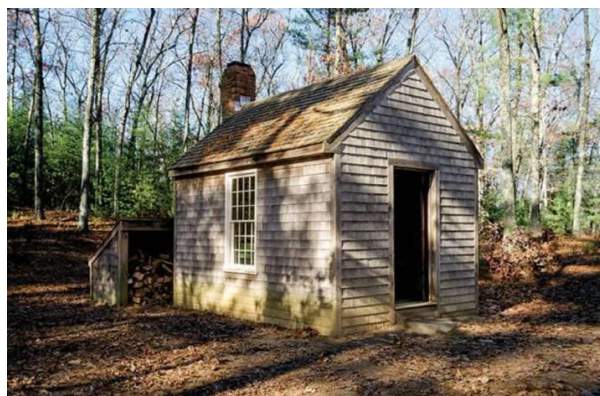
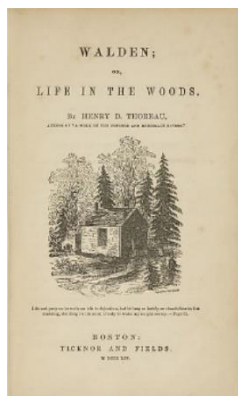


Figura 220. Primera edición de *Walden or life in the woods*, de Henry David Thoreau -Ticknor and Fields, 1854-.
Figura 221. Reconstrucción de la cabaña de Thoreau en Concord, Massachusetts, cerca del pantano Walden.

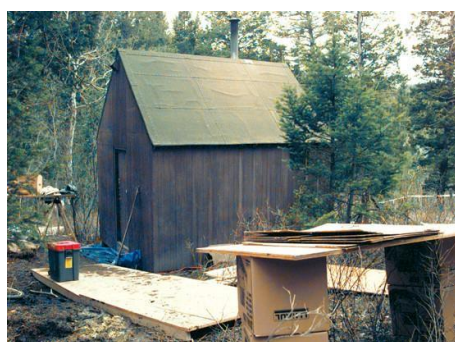


Figura 222. Cabaña de Unabomber en Lincoln, Montana, Estados Unidos, a la que había vivido desde 1971.
Figura 223. Cabaña de Unabomber en la exposición *G-Men and Journalists. Top news stories of the FBI's first century*, Newseum de Washington, 2008.



Figura 224. Robert Kusmirowski, *Unacabine*, 2008. Exposición *Chasing Napoleon* de 2009 en el Palais de Tokyo, París.
Figura 225. Dora Winter, *The Unabomber Book Collection*, 2008 – 2009. Reconstrucción de la librería de Unabomber.

Tras la detención de Ted Kaczynski, la cabaña donde vivía fue convertida en una pieza de museo. A pesar de la expresa oposición de su propietario, la cabaña fue trasladada entera desde un paraje natural de Lincoln, Montana, para integrarse en la exposición *G-Men and Journalists. Top news stories of the FBI's first century* del Newseum de Washington. Dicha muestra se componía de material auténtico perteneciente a las investigaciones en torno a Patty Hearst, John Dillinger, Charles Manson o Unabomber. Esta exposición se fue ampliando a lo largo del tiempo, incorporando en 2011 un apartado dedicado a la *war on terror*, donde se exponía uno de los motores del avión que colisionó con la Torre Norte del World Trade Center. Más adelante se incluyeron elementos relativos al atentado de la maratón de Boston de 2013, como las esposas que inmovilizaron Dzhokhar Tsarnaev, y, en 2015, se inauguró una sección dedicada al Dáesh.

Panel 51



Figura 226. Publicación de la portada del nº 1188 de *Rolling Stone* en la página de Facebook de la revista, recibiendo numerosos comentarios críticos.

Figura 227. Portada de *The New York Times*, 5 de mayo de 2013.



Figura 228. Charles Manson en la portada de la revista *Life*, diciembre 1969.

Figura 229. Ted Kaczynski, “Unabomber,” en la portada de la revista *Time*, abril 1996.

Figura 230. Perpetradores del tiroteo de Columbine en la portada de la revista *Time*, mayo 1999

Figura 231. Osama Bin Laden en la portada de la revista *Time*, octubre 2001.



Figura 232 y Figura 233. Fotografías de Sean Murphy de Dzhokhar Tsarnaev, de 19 años, a 19 de abril de 2013. Estas mismas imágenes fueron utilizadas en la película *Patriots Day* -Peter Berg, 2016-

La portada del número 1188 de *Rolling Stone* recibió una oleada de críticas. Los usuarios de Facebook apuntaban que deberían ser las víctimas del terrorismo y no sus ejecutores las que ocupasen las portadas de las revistas. En uno de los comentarios publicados en la red social se leía: “¿Por qué darle la portada de *Rolling Stone*? *Time* se la dio a Charles Manson y todas las revistas llevaron fotos de los asesinos de Columbine. No hagamos mártires a estas personas.” Esta fotografía en la portada de una revista parecía convertir al joven en objeto de culto. Por ello, el sargento Sean Murphy decidió hacer públicas las imágenes de su detención, en las cuales el terrorista aparecía retratado de un modo diametralmente diferente.

Panel 52



Figura 234. Dzhokhar Tsarnaev, el Boston bomber, en la portada de *Rolling Stone*, nº 1188, agosto 2013.

Figura 235. Bob Dylan en la portada de *Rolling Stone*, nº 4, abril 2015. Edición alemana.

Figura 236. Jim Morrison en la portada de *Rolling Stone*, nº 352, agosto 1981.



Figura 237. Charles Manson en la portada de *Rolling Stone*, nº 61, julio 1970.

Figura 238. Ernesto Che Guevara en la portada de *Rolling Stone*, Anuario 2008, diciembre 2008. Edición argentina.

Figura 239. Jim Morrison en la portada de *Rolling Stone*, Hors Série collector nº10, julio-agosto 2011.



Figura 240. O. J. Simpson en la portada de *Rolling Stone*, nº 247, septiembre 1977.

Figura 241. Lenny Kravitz en la portada de *Rolling Stone*, nº 722, noviembre 1995.

Figura 242. Tupac Shakur en la portada de *Rolling Stone*, nº 746, octubre 1996.

Panel 53

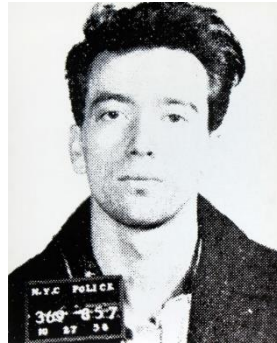


Figura 243. Andy Warhol, *13 most wanted men*, 1964. Realizada para la World's Fair en Flushing Meadows, Nueva York.

Figura 244. Andy Warhol, *13 most wanted men*, nº 11, John Joseph H., 1964. Serigrafía, 20.3 X 19.6 cm.

Figura 245. George Metesky, apodado *Mad bomber*, en su celda en 1957. Metesky fue un célebre criminal que atentó en Nueva York contra todo tipo de establecimientos entre los años 40 y 50. Siempre posaba sonriente para las fotos.

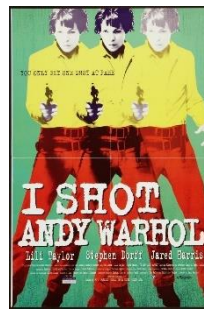


Figura 246. Arresto de Valerie Solanas tras haber disparado a Andy Warhol, 4 de junio de 1968. En la mano lleva un ejemplar del *Daily News*, donde su fotografía salía en portada.

Figura 247. Cartel de la película *I shot Andy Warhol* - Mary Harron, 1996-, protagonizada por Lili Taylor.

Figura 248. Escena de la séptima temporada de la serie *American horror story* -Ryan Murphy, 2011-2019-. Lena Dunham en el papel de Valerie Solanas.

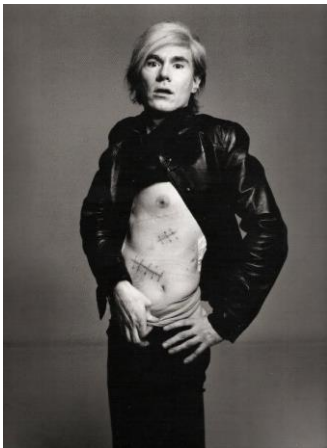


Figura 249 y Figura 250. Retratos de Andy Warhol realizados por Richard Avedon en 1969, mostrando sus cicatrices.

Figura 251. Rogelio López Cuenca, *Corpus*, 2004. Serigrafía sobre papel. 76 x 28 cm. Montaje fotográfico que consta de la cabeza del Che muerto, el cuerpo de Andy Warhol tras haber sido herido por Valerie Solanas y la imagen de la famosa huella en la luna atribuida al astronauta Neil Armstrong. Los tres son iconos de los años sesenta.

En 1964, Andy Warhol descubrió que incluso los criminales más buscados podían convertirse en iconos pop. Paradójicamente, el propio Warhol fue víctima de un intento de asesinato a manos de Valerie Solanas con el que ella se hizo célebre. Lou Reed le dedicó una canción, su historia fue narrada en diferentes formatos y su *Manifiesto SCUM* -1967- se popularizó como una obra relevante de la historia del feminismo.

Panel 54



Figura 252. Gavin Turk, *Che*, 1999. Figura a tamaño real de Che Guevara en la pose del Elvis de Warhol. Figura de cera en vitrina. 115 x 279 x 115 cm.

Figura 253. Andy Warhol, *Double Elvis*, 1963. Serie que consta de 22 obras.

Figura 254. Elvis Presley en *Flaming Star* -Don Siegel, 1960-.

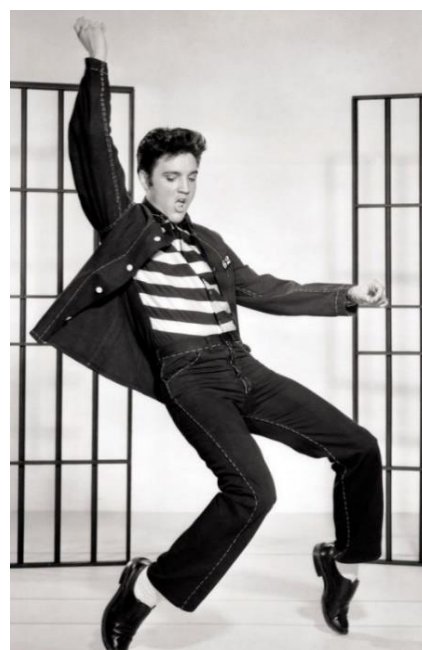


Figura 255. Ozbilici Burhan, *An assassination in Turkey*, 2016. Fotografía del terrorista Mevlüt Mert Altıntaş tras asesinar al Embajador ruso, Andrei Karlov, en Ankara, Turquía. Fotografía ganadora del World Press Photo de 2017.

Figura 256. Póster de la película *Jailhouse Rock* - Richard Thorpe, 1957-, protagonizada por Elvis Presley.

En 2016, el Embajador de Rusia en Turquía, Andrei Karlov, fue asesinado por el policía Mevlüt Mert Altıntaş en una galería de arte, a la que había sido invitado para pronunciar un discurso sobre la exposición que se inauguraba. Si dado el contexto, el atentado podía ser confundido con una performance artística extrema, una de las imágenes que lo registraron, captada por el fotoperiodista Ozbilici Burhan, se hizo con el premio del World Press Photo en 2017, transportando el acto de terror a la esfera de un arte que se popularizaba en los medios de comunicación. El potencial icónófilo del trato de Mevlüt Mert Altıntaş conectaba su figura con la de otros representantes de la acción armada ya transformados en iconos pop.

Panel 55



Figura 257. Alberto Korda, *Guerrillero heroico*, 1960. La famosa fotografía del Che que sería convertida en un motivo de camiseta.



Figura 258. Cartel de la película *Che: Guerrilla* -Steven Soderbergh, 2008-, protagonizada por Benicio del Toro.



Figura 259 y Figura 260. Escenas del videojuego *Counter strike: Global Offensive* -2012-, que incluye una facción "separatista," inspirada en la banda terrorista ETA.



Figura 261. Brenda Oelbaum, *Osama's bin degraded*, 2004. Fotografía de performance.



Figura 262. Noveno capítulo de la quinta temporada de la serie *South Park* "Osama Bin Laden Has Farty Pants," dirigido por Trey Parker, 2001.

La industria del info-entretenimiento acabó por convertir a los terroristas en personajes de ficción u objetos de consumo. Brenda Oelbaum reflexiona sobre esto en su obra *Osama's bin degraded*, inspirada en los kits para hacer alfombras *amateurs* que pueden comprarse en los Estados Unidos y que suelen tratar temas pictóricos de imaginería bíblica o infantil. Aquí el hombre más odiado del país se convierte en un elemento *kitsch* doméstico, en un objeto consumible cuya función pública había estribado en permitir que las cuestiones verdaderamente urgentes fuesen, precisamente, barridas bajo la alfombra. En la *performace*, la artista invita al público a caminar sobre la alfombra de Bin Laden, haciendo que, debido a la mala calidad del producto, el icono del mal se degrade.

3. 3. El icono *pop* como documento. La estética terrorista del Dáesh en la sociedad mediatizada

El sistema proporciona el escenario autoinmune preciso para su propia destrucción; no sólo brinda las condiciones necesarias para el surgimiento del terrorismo, sino que además también juega a alimentarlo. La estrategia terrorista contra el orden global consiste en aprovechar los recursos que el mismo orden global dispone sin haberle pedido permiso. Los avances tecnológicos y armamentísticos, las redes de transporte público e internacional, los medios de comunicación en todas sus manifestaciones, pero también los estilos de vida en los cuales los mismos terroristas se inscriben o las costumbres predecibles de los ciudadanos son y han sido siempre susceptibles de ser reconvertidos en herramienta de alcance terrorista. Los enemigos pueden infiltrarse y camuflarse en el medio ajeno a la espera de actuar, pero muchas veces ya se encuentran ahí, formando parte inseparable del sistema que los produce y contribuyendo a regular sus flujos.

Theodore Kaczynski, el Unabomber, apodado así debido al tipo de objetivos que seleccionaba - *university and airlines bomber*- puede ser descrito como un científico que, como el personaje del profesor de *El agente secreto* de Joseph Conrad, atentaba contra la ciencia valiéndose de sus conocimientos de química y matemáticas. Kaczynski era un investigador destacado, un brillante doctor en matemáticas que se había permitido el lujo de abandonar su puesto de *assistant profesor* en la Universidad de California con tan solo veintiséis años. Su actividad terrorista posterior estuvo dirigida contra colegas de profesión y demás perpetuadores de lo que él consideraba un sistema global pernicioso. Por su parte los miembros de la R.A.F. también eran licenciados universitarios, estudiantes o profesionales de clase media que pretendían acabar con la sociedad burguesa en la que habían crecido y sólo gracias a la cual habían tenido la oportunidad de formarse y también de rebelarse contra ella. Por ejemplo, Ulrike Meinhof era una conocida periodista en la revista de izquierda política *Konkret*, fundada por el que se convertiría en su marido, el editor Klaus Rainer Röhl. Se trataba de una generación criada en una época de bullicio y dinamismo cultural que, tras el trauma del nazismo, había identificado la sociedad capitalista como otra de sus posibles mutaciones.³⁰³ También la mayoría de los terroristas del 11-S provenía de familias acomodadas, muchos de ellos contaban con estudios superiores y, en algunos casos, con títulos académicos emitidos por universidades occidentales. El mismo Bin Laden se había criado en el entorno de una rica familia saudí, que mantenía una estrecha relación de negocios con la familia Bush. Bin Laden había estudiado ingeniería en la universidad, disfrutado de vacaciones periódicas en la costa de Marbella y heredado una gran fortuna tras la muerte de su padre, un magnate de la construcción.

Todos ellos, enemigos número uno en su momento y respectivo contexto, se habían alimentado de la sociedad capitalista y del orden mundial contra el cual se posicionaban. Habían surgido de las incoherencias sistémicas, de la confrontación incesante de poderes que configura la estabilidad inestable del organismo como totalidad. Se habían valido de sus recursos, fallas y potencialidades; habían aprendido a leerlo, a interpretarlo y a jugar a su favor unas cartas desfavorables a su causa para finalmente a sacar ventaja de las propias vicisitudes internas. Ellos habían sido creados por un sistema que los incluía excluyéndolos de él; un sistema que no sólo

³⁰³ Hans Martin Schleyer, presidente de la Asociación de Empresarios Alemanes y antiguo oficial de las S.S., funcionó para la R.A.F. como símbolo de esta vinculación entre el Tercer Reich y el sistema capitalista implantado con el inicio de la Guerra Fría. Su secuestro y asesinato en 1977 iniciaron lo que se conocería como *otoño alemán*, meses durante los cuales la actividad armada de la organización terrorista se vería incrementada en el intento de liberación de los líderes encarcelados.

los había gestado en su útero revuelto, sino que también los había inventado y compartido narrativamente.

La imagen del terrorismo generada según la paradoja de la información espectacular era uno de los cabos sueltos que los propios terroristas tendrían posibilidad de aprovechar. La estética del terror no solamente podía ser explotada por los medios de comunicación partidarios del mantenimiento del *status quo* y de la campaña propagandística contraterrorista. La imagen autónoma, desligada de todo discurso racional, alejada de todo intento de comprensión, podía ser ilustrada con el *slogan* del *otro*. La R.A.F. explotó el atractivo de su imagen divulgada por la prensa en una medida similar a como lo habían hecho los propios medios de comunicación y si Unabomber había logrado diseminar su teoría filosófico-política fue también gracias a la relevancia mediática que había adquirido previamente. Sin embargo, no fue hasta la irrupción del 11-S en el panorama mediático internacional, convertido ya el mundo en un completo panóptico, cuando se extremó la evidencia de que los mismos medios que trabajaban en la construcción de una imagen distorsionada del terrorismo, podían ser embaucados para comandar su contrarrelato. La irrupción del terrorismo en directo había dotado de un carácter específico a la narratividad demandada por el atentado. Al Qaeda había desvelado el truco y sentando un precedente que la insurgencia terrorista posterior aprendería a rentabilizar. La construcción del terrorismo como fenómeno mediático -entendido en un sentido amplio que englobaría desde las emisiones televisadas de atentados hasta las ficciones fílmicas- dejaría de ser monopolio de una industria de la comunicación institucionalizada durante el segundo decenio del siglo XXI. El tradicional peso de la imagen documental, de la representación y de la *re-presentación* del fenómeno terrorista se mezclaría ahora con las innumerables posibilidades ofrecidas por las nuevas tecnologías de la comunicación instantánea.

Ya ha sido señalada la caracterización de los atentados terroristas como actos de comunicación simbólica. El *leitmotiv* del atentado nunca es puramente ofensivo, sino que se diseña como fenómeno de comunicación pública, como un modo de publicitarse y *propagarse por medio de los hechos*. Habíamos dicho que la característica principal de la estrategia terrorista estribaba en el uso de una violencia explícita pensada para ser exhibida y comunicada. De ahí que todo conflicto que involucrase este tipo de acción política tendiese a derivar en una guerra de imágenes, manifestando la caracterización de toda pugna de poder como una pugna por el control del relato. La desventaja con la que tradicionalmente habían participado las facciones terroristas en esta lucha radicaba en su dependencia de los medios de comunicación tradicionales, en general poco proclives a la divulgación de una imagen positiva de los insurgentes. Los medios retransmitían los atentados y reforzaban la atención sobre los terroristas, pero al mismo tiempo imposibilitaban su caracterización como interlocutores, abortando cualquier posibilidad de que una audiencia mayoritaria pudiese acceder, mucho menos simpatizar, con su mensaje. El gran reto para la facción terrorista consistía en acabar con el monopolio que los grandes medios de comunicación ejercían sobre su imagen, y esto es lo que conseguiría el Dáesh.

El artista Krzysztof Pruszkowski reflexionaba en su serie *La Lectura -The Reading*, 2006- [Figura 263] sobre la imagen con la que los terroristas se presentan en sus comunicados públicos. Más concretamente, se centraba en aquellos comunicados llegados desde Oriente Medio donde secuestradores encapuchados se dedicaban a leer sentencias de muerte para sus rehenes. Lo que interesaba a Pruszkowski era la imagen construida premeditadamente por los propios terroristas, su preocupación por presentarse ante la cámara de la forma correcta con el propósito de presentar el asesinato en la esfera global de la comunicación. Pruszkowski se preguntaba quiénes eran estas personas que vestían pasamontañas y escondían la totalidad de

su cuerpo, sólo dejando al descubierto ojos y boca, únicas partes que son necesarias para leer. Según la visión del artista, la forma en que se presentaban a sí mismos junto a sus prisioneros otorgaba a los secuestradores la apariencia de tratarse de maniqués o títeres virtuales,³⁰⁴ tan igualados entre sí y completamente deshumanizados que pudieran ser intercambiables. El alto grado de iconicidad de la imagen autogenerada por los terroristas también fue señalada por el artista Adam Helms, quien los describía como un tipo de personaje público espectral o de identidad amorfa.³⁰⁵ Con independencia de las causas que persiguiesen, de su ideología política o del credo religioso al cual perteneciesen, todos ellos se enmascaraban y militarizaban para mostrarse ante el público, cultivando una estética del anonimato dura y beligerante que los diluía como individuos bajo el estandarte de la imagen tipificada [véanse [Panel 56](#) y [Panel 57](#)].

Esto cambiaría radicalmente tras la aparición del Dáesh, cuya estrategia mediática abandonaría por completo la sobriedad y el recogimiento que habían caracterizado a los comunicados terroristas tradicionales para realizar una radical transformación del género y del papel desempeñado por sus personajes. Durante el verano de 2014 el Dáesh lanzó un vídeo de unos cuatro minutos, realizado por Al-Furqan -una productora audiovisual vinculada a la organización terrorista-, titulado *A message to America*. Este vídeo no sólo serviría como modo de presentación pública del Dáesh en Occidente, sino que también inauguraría un nuevo estilo narrativo destinado a recuperar las estrategias comunicativas occidentales para readaptarlas a la propaganda terrorista. Uniformado con un mono naranja que remitía a la prisión de Guantánamo, el periodista estadounidense James Foley, desaparecido en Siria hacía dos años, iba a ser degollado ante las cámaras por un individuo encapuchado presentado bajo el pseudónimo de *Jihadi John*:

“*Jihadi John*] Hablaba en inglés británico con la cadencia de un cantante de hip-hop (...) La calidad del sonido, la imagen y la edición eran propias de una serie de HBO o de Netflix. El guion, digno de la escena final de un macabro *thriller* de Hollywood. No faltaba ningún elemento: unos personajes sorprendentes que atrapaban al público desde el primer momento, una trama bien argumentada, un decorado natural y exótico, y un desenlace inesperado que cortaba la respiración, de manera literal. El ninja degollaba con el machete al individuo vestido de naranja. Parecía el final alternativo de *Seven*, la magnética película de David Fincher.”³⁰⁶

Antes de la ejecución del periodista, los terroristas habían exigido el cobro de una elevada suma a cambio de su liberación, pero el gobierno estadounidense había rechazado la propuesta. Sin embargo, “la cuestión es si la publicidad que obtuvieron al matarlo -ya que, según las encuestas, éste ha sido el acontecimiento más sonado entre la opinión pública de Estados Unidos desde el 11-S- acabó siendo más valiosa que los cien millones de dólares que pedían.”³⁰⁷ Los movimientos del Dáesh hacían pensar que nunca había existido una verdadera voluntad de negociar la liberación del rehén, sino que todo formaba parte de una maniobra publicitaria, organizada para

³⁰⁴ Véase: PRUSZKOWSKI, KRZYSZTOF. *La Lecture / Reading*. Texto con motivo de la inauguración en la Yours Gallery de Varsovia, 2006. Consultado a 08/05/2019, 17:49 h, en:

<https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/3892-krzysztof-pruszkowski-la-lecture-czytanie>

³⁰⁵ Véase: Entrevista a ADAM HELMS en MANTRI, RESHAM. “On being truly obsessed with your work,” *The Creative Independent*, 23 de agosto de 2019. Consultado a 20/11/2019, 13:55 h, en:

<https://thecreativeindependent.com/people/artist-adam-helms-on-being-truly-obsessed-with-your-work/>

³⁰⁶ LESACA, JAVIER. *Armas de seducción masiva. La factoría audiovisual de Estado Islámico para fascinar a la generación millennial*. Barcelona, Península, 2017, p. 19.

³⁰⁷ BEN TAUB, periodista, en MATTHIES, ERIC; TODD, TRICIA (dir.) *El fin de la verdad*, Best & Brightest LLC (prod.), 2017, 58:02 min. Cita en min. 28:41 de la versión doblada al castellano, emitida por TVE en *La noche temática* el 28 de agosto de 2019.

mantener en vilo a la población y demostrar la falta de iniciativas gubernamentales destinadas a rescatar a los ciudadanos capturados. Los terroristas habían afirmado que la ejecución de Foley sucedía como represalia a los ataques aéreos dirigidos recientemente por las fuerzas estadounidenses contra Estado Islámico en Irak, pero la calidad visual de aquel vídeo evidenciaba que, más que el intercambio de muertes, lo que pretendían era la generación de una historia de impacto mundial. Aquel vídeo era fundamentalmente una puesta en escena dirigida al público global. Las demandas de los terroristas, sus amenazas y el propio asesinato formaban parte de un elaborado plan propagandístico de gran calado donde la muerte se teatralizaba para ser remitida a una audiencia expectante y aterrorizada: “era la primera vez que un rehén muerto valía más que un rehén vivo.”³⁰⁸ Lo que la orquestación de aquella muerte preparaba era la instalación de una nueva caracterización del ideal de lo sublime terrorífico en el imaginario colectivo. Aquella *performance* estaba diseñada para convertirse en imagen de marca [véase [Panel 58](#)].

Al asesinato de Foley, le siguió todo un ciclo performativo de ejecuciones que reproducían el mismo escenario en naranja y negro. La infame saga de degollamientos que siguió a aquel primer *Message to America* se prolongó desde el 19 de agosto de 2014 hasta el 30 de enero de 2015, acabando con la vida de siete personas a manos de un asesino exhibicionista en busca de reconocimiento. La campaña de terror había sido concebida como una serie de ficción grabada en alta resolución y minuciosamente diseñada para un auditorio global interconectado. Nada tendrían ya que ver estos vídeos de factura sumamente profesional con las rudimentarias grabaciones de decapitaciones difundidas previamente por el cabeza de Al Qaeda en Irak, Abu Musab al Zarqawi, donde la terrible crudeza de las imágenes había merecido el expreso rechazo de otros líderes de la organización. Los mensajes remitidos por el Dáesh se apartaban de los de sus antecesores, muy a pesar de que la práctica *horrorista* -aquella que no se contenta sólo con matar, sino que además persigue la destrucción de la unicidad del cuerpo-³⁰⁹ fuese exactamente la misma. Contra la repugnancia provocada por la imagen amateur y de aspecto espontáneo de los asesinatos difundidos por el líder iraquí, el estilo audiovisual del Dáesh, más que a un horror bruto, nos transportaba a una dimensión de irrealidad profundamente vinculada a la seriación cinematográfica. La sucesión de mensajes filmados en forma de asesinato se desarrolló en medio de una trama de premeditado suspense que se iba desvelando por entregas minuciosamente programadas. Cada vídeo dejaba el destino incierto de un nuevo rehén a la espera de ser revelado en el siguiente episodio y cada nuevo estreno era anunciado en redes sociales por medio de cientos de cuentas creadas *exprofeso*, compartiendo enlaces en un registro coloquial plagado de *hashtags* y emoticonos. La sangre derramada en el desierto se entremezclaba con el estallido de una cultura pop del terror que se expresaba *online*.

La intuición de los terroristas del siglo XXI había sido expresada con agudeza profética en 2005 por Ayman al Zawahiri: “Estamos en una batalla, y más de la mitad de esta batalla está teniendo

³⁰⁸ LORETTA NAPOLEONI, analista político, en *Ibid.*, min. 29:37.

³⁰⁹ CAVARERO, ADRIANA. *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona, Anthropos, 2009, p. 26. Adriana Cavarero acuña el término *horrorismo* para referir un tipo de violencia contemporánea que se aleja de la tradicional óptica del guerrero para ser conceptualizada desde el punto de vista de la víctima inerme. Etimológicamente el horror, a diferencia del terror, alude a un estado de parálisis o congelación -a poner los pelos de punta- y, más que con el miedo, se relaciona con la repugnancia. En el pasaje al que hace referencia esta nota, Cavarero se sirve del mito de Medusa para explicar el acto de la decapitación como un tipo específico de acción *horrorista* donde “el ser humano, en cuanto ser encarnado, es aquí ofendido en la dignidad ontológica de su ser cuerpo y, más precisamente, ser singular.” Lo horripilante del caso resulta de hallar en la cabeza cortada de Medusa la “identificación del sí mismo con la muerte del otro.” En *Ibid.*, p. 24.

lugar en el terreno de los medios de comunicación.”³¹⁰ Aquella batalla iniciada por Al Qaeda era la misma que ahora perfeccionaría el Dáesh; una batalla mediática por la conquista de las audiencias, una guerra que se libraba en el terreno de las percepciones y los sentimientos. Por esta razón, la batalla global, también debía ser virtual, enfatizando como nunca aquella tarea bélica por emprender en el terreno de la comunicación y la construcción del relato. La certeza de que la labor comunicativa equiparaba, si no superaba en relevancia a la carrera militar, condujo a la nueva organización terrorista a desenvolver ambas estrategias de forma conjunta y coordinada.³¹¹

Si tenemos ocasión de visionar *Flames of war -2014-*, una de las primeras grandes producciones audiovisuales del Dáesh, percibiremos la metáfora de simultaneidad de las ofensivas militar y mediática en el montaje y edición de escenas de combate reales registradas por los propios terroristas inmersos en fuego enemigo. Las imágenes que forman parte de la película fueron grabadas en el mismo campo de batalla por combatientes equipados con cámaras colocadas sobre su cuerpo o sobre los cañones de sus armas, así como por cámaras profesionales contratados exclusivamente para desempeñar la función de *cámara-soldado*.³¹² El gran despliegue que supuso esta combinación de recursos no sólo evidencia la pretensión de conducir la actividad armada y comunicativa de forma paralela, sino especialmente la concepción de las propias operaciones militares como un factor de orden potencialmente propagandístico. Para el montaje final, las grabaciones tomadas *in situ* fueron posteriormente editadas con efectos especiales, consiguiendo un ambiente que abandonaba lo documental para oscilar entre el filme de acción de Hollywood y el videojuego bélico. La imagen bruta y aterradora de la guerra, a pesar de ser tomada como documento de realidad, se transmutaba en una pieza publicitaria ficcional, convertida en uno de los primeros vídeos dirigidos a la captación explícita de grandes audiencias por parte de un grupo terrorista.

El plan operativo de uno de los atentados más tristemente célebres perpetrados por el Dáesh, los ataques simultáneos cometidos el 13 de noviembre de 2015 en el Estadio de Francia, en la Rue de Charonne y en la Sala Bataclan de París, demostraba su interés y capacidad para combinar la acción armada callejera con un estilo de terrorismo mediático que dominaba a la perfección el nuevo contexto comunicativo. Los terroristas no sólo estaban preparados para atacar a los diferentes conjuntos de multitudes, en el momento preciso, sino además coordinados para obtener imágenes del atentado del origen más diverso: desde la transmisión

³¹⁰ Ayman al Zawahiri, sucesor de Bin Laden, reprochaba a Abu Musab al Zarqawi, líder de Al Qaeda en Irak, la publicación de vídeos de decapitaciones de rehenes, en una carta hecha pública en 2005. Extracto y traducción propia de: “I tell you: that we are in a battle, and more than half of it is taking place in the battlefield of the media. We are in a media battle in a race for the hearts and minds of our Umma.” Véase: “Al-Qa’ida turns jihad into war by media.” *Independent*, 24 de octubre de 2005. Consultado a 16/11/2019, 17:04 h, en:

<https://www.independent.co.uk/news/media/al-qaida-turns-jihad-into-war-by-media-321848.html>

³¹¹ Los datos sugieren que las operaciones de expansión militar fueron diseñadas al mismo tiempo que se ponía en marcha su estrategia comunicativa. Las fechas en que Estado Islámico comenzó su campaña de comunicación pública coinciden con el avance de sus tropas por el nordeste de Siria y el oeste de Irak durante los últimos seis meses de 2014. Asimismo, el declive de la producción audiovisual de la organización terrorista a partir de 2016, hasta entonces muy prolífica, se produjo tras las ejecuciones de Abu Muhammad al Adnani y Abu Mohamed al Furqan, responsables de comunicación, durante aquel verano.

³¹² La figura del *cámara-soldado* es un militante cuya función es dar cobertura mediática a la actividad militar del Dáesh. El hecho de que se les denomine de esta forma y de que sean igualados al soldado convencional tanto en prestigio como en sueldo denota la equiparación que el Dáesh hacía entre la lucha armada y la batalla mediática.

en directo de las televisiones que cubrían el partido disputado en el abarrotado estadio, pasando por los vídeos de cámaras de seguridad ubicadas en la Rue de Charonne, hasta las grabaciones espontáneas de cientos de personas que asistían a los eventos programados aquella noche [véase [Panel 59](#)]. El terrorismo en directo reaparecía, pero esta vez, contaba además con un escenario comunicativo que permitía el establecimiento de un diálogo multiplataforma entre las imágenes producidas por las víctimas, los diferentes agentes externos y la propia industria comunicativa del Dáesh. El material visual autoproducido se mezclaría en el vasto campo de internet con toda suerte de imágenes ajenas, que posteriormente la maquinaria propagandística del Dáesh recuperaría y reelaboraría, convirtiendo a las víctimas en tácitos cómplices de los propios terroristas. El plan de *marketing* de la operación terrorista incluía también una campaña en redes sociales, artículos ilustrados con fotografías publicados en diferentes revistas y en distintos idiomas, diecisiete vídeos en los que un total de cuarenta y cinco terroristas ofrecían sus testimonios y hasta un videoclip musical.

Circundando el concepto de *posverdad* y en referencia a los trabajos artísticos de Joan Fontcuberta, Raúl Rodríguez Ferrándiz reflexiona en torno a la función original de las tecnologías de la comunicación:

“Dichas tecnologías, en grados y con resultados diversos, han estado marcadas desde su nacimiento por una oscilación muy particular entre la vocación de documento y la de arte, entre la crónica y la imaginación creadora, entre reflejar la realidad y construir ficciones. Entre dejar que la vida pase por delante de la cámara -una vida que habría acontecido igualmente de no haber estado la cámara presente- y hacer que la vida cambie su curso para pasar por delante de la cámara -de manera que la cámara se convierte en *agente provocador* de lo sucedido, en distintos grados de <<agencia>>-.”³¹³

Esto no sólo quiere decir que los hechos pueden ser manipulados mediante las herramientas de la representación – ya sea *in situ* o en fases posteriores de realización o postproducción-, sino que la sola presencia o posibilidad de las herramientas de representación puede condicionar el devenir de los hechos mismos. El *reality show*, como escenario para la vida real acotada y filmada que es convertida en programa de entretenimiento, es un ejemplo idiosincrásico de esto, pero si tenemos en cuenta la presencia masiva de cámaras en las calles y edificios o la generalización de los *smartphones*, siempre susceptibles de estar grabando el devenir diario, la vida entera tiende a confundirse con la telerealidad. Los terroristas del Dáesh comprendieron esto y dejaron que la cámara se convirtiese en un *agente provocador* de la acción terrorista. Pero no sólo en el sentido de condicionar su despliegue teatral y coreografiado ante la cámara del compañero *cámara-soldado*, sino también sabiendo que, como complemento a sus imágenes en alta resolución, habría cientos de dispositivos móviles y cámaras de seguridad registrando y difundiendo el horror del que el propio sistema participaba.

El estilo terrorista evolucionaba al mismo ritmo que lo hacían las tecnologías de la comunicación y los procesos de conformación de la opinión pública. Aquí, Estado Islámico se erigía como el último eslabón de la tradicional y paradójica relación entre terror y medios de comunicación, así como el primer grupo terrorista de la historia en condicionar toda su estrategia operativa al nuevo contexto de los flujos de información. Los atentados y vídeos promocionales del Dáesh no solo supusieron un salto cualitativo en la historia de la estetización del terror, sino también en el grado de sofisticación de la propia comunicación terrorista. La tarea de invasión del terreno mediático por parte de la nueva generación de yihadistas fue ejecutada con maestría

³¹³ RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, RAÚL. *Máscaras de la mentira. El nuevo desorden de la posverdad*. Valencia, Pre-Textos, 2018, p. 117.

gracias a la construcción de la mayor maquinaria propagandística desde el surgimiento del nazismo y la Guerra Fría. Los terroristas consiguieron erigir todo un imperio independiente de la comunicación al estilo de una empresa multinacional de élite, contando con imponentes recursos tecnológicos y con profesionales procedentes del mundo de la comunicación y el cine occidental.³¹⁴ En definitiva, el Dáesh estaba en disposición de abordar la imagen del propio terrorismo como si se tratase de un producto de mercado global con elevadas posibilidades para su generalización.

Los nuevos terroristas no sólo están familiarizados con el voyerismo occidental, con sus estrategias de representación informativas o con su gusto por la cobertura desmedida y prolongada de los acontecimientos espectaculares, sino también con las técnicas que la industria mediática había desarrollado para censurarlos y con el ingente abanico de posibilidades ofrecido por los nuevos sistemas de comunicación virtual. En este contexto los terroristas de la era digital aprovechan la crisis de legitimidad de los medios de comunicación tradicionales y la proliferación de los dispositivos de *autocomunicación de masas* para irrumpir en el espacio mediático y sumergirse de lleno en su tejido plagado de oquedades. El Dáesh transformaría el terrorismo yihadista en un sofisticado espectáculo *transmedia*, donde cada ataque, cada mensaje y cada acción estarían diseñados como una *performance* guionizada, pensada para su registro y posterior distribución multiplataforma.³¹⁵ El terror y por lo tanto el terrorismo, como movimiento para la extensión del terror, se evidencian específicamente como un acto comunicativo profundamente teatralizado. El acto terrorista se ponía a disposición de sus posibilidades comunicativas y la propia comunicación de aquel acto se convertía en el atentado mismo.

El gran acierto publicitario del Dáesh fue la aspiración no solamente a marcar la agenda mediática de Occidente, sino a conseguir filtrar un relato propio que renovase la percepción sobre el terrorismo yihadista para convertirlo en un producto cultural atractivo para la óptica occidental. Han sido señalados en más de una ocasión los paralelismos que la mencionada cinta bélica *Flames of war* guarda con la película *En tierra hostil* - Kathryn Bigelow, *The hurt locker*, 2008-³¹⁶ o el videojuego *Call of Duty*.³¹⁷ Pero también, entre el prolífico material audiovisual producido por el Dáesh podemos identificar la influencia de elementos específicos de escenas

³¹⁴ La industria mediática del Dáesh contaba con todo un conglomerado descentralizado de medios tradicionales como emisoras de radio -como *Al Bayan*-, un buen número de revistas -como *Islamic State News*, *Islamic State Reporter* o *Dabiq*, la última y con mayor número de ediciones-, una agencia de noticias - *Al Amaaq*-, varias productoras audiovisuales internacionales - Al Furqan, creada por Al Qaeda en Iraq en 2004, Al Hayat Media Center, asociada a otras 37 productoras audiovisuales, 34 de ellas regionales o Al Ittissam-, una elevadísima variedad de productoras regionales y también una productora musical -*Ajnabá*-; toda una red de medios inspirada en las sinergias de las grandes empresas de comunicación occidentales, que les permitía controlar los contenidos y el enfoque de los mismos, segmentar las audiencias potenciales y los temas que se les dirigían. Asimismo, una parte fundamental de la actividad mediática de los terroristas se desarrollaba en el entramado dispuesto por las nuevas tecnologías de la comunicación, con presencia constante de la organización en redes sociales, sitios web de intercambio de archivos y aplicaciones móviles. La multiplicidad de plataformas y canales a su alcance permitía el establecimiento de un diálogo entre medios que se citaban mutuamente, constituyendo un verdadero universo narrativo de inmersión terrorista.

³¹⁵ Javier Lesaca acuña el término *terrorismo transmedia* para referir la estrategia comunicativa desarrollada por el Dáesh. En LESACA, JAVIER. Op. cit., p. 41.

³¹⁶ BIGELOW, KATHRYN (dir.) *The hurt locker*. Estados Unidos, Summit Entertainment (prod.), 2008, 125 min.

³¹⁷ CHICHOSKI, BENJAMIN (cread.) *Call of duty* -serie de videojuegos-. Estados Unidos, Treyarch (des.), Activision (dist.), 2003-2020.

de las diferentes entregas de la saga *Saw* - James Wan, 2003-,³¹⁸ encontrar referencias casi exactas a películas como *Los juegos del hambre* -Francis Lawrence, *The hunger games*, 2012-³¹⁹ o *En el reino de los cielos* -Ridley Scott, *Kingdom of Heaven*, 2005-³²⁰ e incluso planos extraídos al milímetro de *Hostel II* -Eli Roth, 2007-.³²¹ Además, dos vídeos realizados para conmemorar los atentados de París, publicitados como parte de una operación titulada *Kill them wherever you find them*, se utilizaron imágenes y efectos sumamente similares a las introducciones de la misión “No Russian” del videojuego *Call of Duty: Modern Warfare 2* -2009-y de la misión “Iron Lady” de *Call of Duty: Modern Warfare 3* -2011-. En uno de ellos, el Dáesh incluso se apropió de una escena íntegra de la película *G.I. Joe: The rise of Cobra* -Stephen Sommers, 2009-,³²² donde la Torre Eiffel era derribada -escena también emulada en *Call of Duty: Modern Warfare 3*- [Figura 286]. Una exitosa aplicación de lo que el académico Robert Entman denominó como *framing* – el encuadre o enfoque- y que se comportaba como un concepto clave de su teoría de la comunicación.³²³ Según señala Entman, el éxito de un enfoque – entendido como aquel proceso de construcción de significado por medio de la selección de ciertos aspectos de la realidad- depende en buena medida de su nivel de *resonancia cultural*, es decir, de su capacidad para provocar asociaciones en los espectadores y suscitar apoyos. Lo que el equipo mediático del Dáesh supo ver es que la generación de un enfoque narrativo eficaz pasaba por atestar un golpe apropiacionista al estilo narrativo occidental, capturando los códigos de la cultura popular globalizada y adaptándolos al discurso de la yihad. El empleo de recursos tomados de la industria del entretenimiento, con claras remisiones a Hollywood y a los videojuegos más populares, así como el dominio de las nuevas formas de *autocomunicación de masas*, cargaba el enfoque terrorista de resonancias culturales que introducía a los espectadores de todo el mundo en un universo narrativo familiar y emocionante [véanse Panel 60 y Panel 61].

La recreación de imágenes de películas para desarrollar la labor propagandística del Dáesh o para llevar a cabo sus ejecuciones de prisioneros nos habla de la intención comunicativa de estas acciones, pero también delata el universo perceptivo al que pertenecen sus perpetradores y las audiencias a las que buscaban aludir. Los nuevos aspirantes a terroristas eran aquellos jóvenes que, como Dzhokhar Tsarnaev, el *Boston bomber*, participaban de los sistemas de significado de la cultura globalizada. Ellos serían, de hecho, los nuevos protagonistas de un estilo de propaganda completamente inédito que había abandonado la figura de sus ancianos líderes para sustituirlos en el plano mediático por un sinfín de jóvenes dinámicos herederos de los héroes de ficción y del formato *YouTube* [véase Panel 62]. Ahora, serían los jóvenes militantes provenientes de todas partes del mundo quienes harían de portavoces de la organización terrorista. Aquellos ciudadanos comunes, que resultaban creíbles y familiares para sus audiencias potenciales, se convertirían en los nuevos elegidos, ya no tanto para predicar sobre religión, sino en la tarea de popularización del califato como un estilo de vida auténtico al cual

³¹⁸ WAN, JAMES; WHANNELL, LEIGH (cread.) *Saw* -saga-. Estados Unidos, Lions Gate Entertainment (prod.) 2003-2021.

³¹⁹ LAWRENCE, FRANCIS; ROSS, GARY (dir.) *The hunger games* -saga-. Estados Unidos, Lionsgate (prod.), 2012-2015. Basada en la tetralogía de novelas homónimas de Suzanne Collins.

³²⁰ SCOTT, RIDLEY (dir.) *Kingdom of Heaven*. Reino Unido, Estados Unidos, Scott Free Productions (prod.), 2005, 144 min.

³²¹ ROTH, ELI (dir.) *Hostel II*. Estados Unidos, Next Entertainment (prod.), 2007, 94 min.

³²² SOMMERS, STEPHEN (dir.) *G.I. Joe: The rise of Cobra*. Estados Unidos, Hasbro (prod.), 2009, 118 min.

³²³ El *framing* es la acción de encuadre o enmarcado de los contenidos -el diseño de un enfoque- a partir de la cual la realidad es interpretada narrativamente con la finalidad de incidir en la percepción de las audiencias y obtener de ellas resultados evaluativos concretos. Véase: ENTMAN, ROBERT M. *Projections of power. Framing news, public opinion and U.S. foreign policy*. Chicago, The University of Chicago Press, 2004.

aspirar.³²⁴ Serían ellos quienes, convertidos en héroes de acción, en figurantes de videoclips de rap o en *youtubers* que enseñan a fabricar bombas y a asesinar a transeúntes, conseguirían aludir a los deseos y aspiraciones irrealizadas de otros jóvenes como ellos:

“Todavía no hemos comprendido que el Dáesh nos conoce mejor de lo que nosotros conocemos al Dáesh. Todos esos fabricantes de horror son los niños de nuestra sociedad que han nacido aquí, que se han empapado de nuestra cultura y que son nativos digitales que han nacido con internet. La propaganda del Dáesh no es más que el efecto espejo de nuestras peores producciones de películas de terror de Hollywood, películas de suspense de Hollywood, videojuegos, vídeos musicales de rap, ... Por lo tanto, hay que cuestionarse ciertas cosas.”³²⁵

El estilo narrativo operado por el Dáesh, como acto de estetización de la actividad armada, invertía el sentido de las estrategias empleadas habitualmente en Occidente destinadas a la transmisión del terrorismo. El Dáesh partía de su originaria caracterización como imagen de marca, prevenido del destino que había deparado a sus predecesores, que no habían sabido tomar el control del relato que se cernía sobre ellos. La base narrativa ya no se formaría a partir de la imagen documental creada por los medios o la policía, que, reiterada, acababa instituyéndose como icono, sino que sería el mismo icono ya instalado en el imaginario colectivo el elemento al cual la maquinaria mediática del Dáesh recurriría para autorretratarse. Los nuevos terroristas no serían criminales convertidos en personajes de ficción por la industria del espectáculo de Hollywood, sino que, habiendo subvertido las reglas de este proceso, serían ellos quienes directamente se concebirían como tal. Después de reconocer y analizar las herramientas de formulación de la imagen como artificio narrativo, consiguieron volver a *recuperarla*, extremando la redundancia de *re-recuperar* su imagen, de recuperar su propia *recuperación*. El aparato mediático del Dáesh tomó la imagen que occidente había creado sobre el terrorismo yihadista, la domó y la hizo estallar. La idea de resistencia, tradicionalmente enraizada en el discurso islamista, dejó paso a la retórica en torno a la supremacía, y la imagen del árabe débil, tosco y conservador tipificado por Hollywood fue sustituida por una visión moderna, aventurera y cosmopolita de un terrorista con acento occidental que se titulaba en diferentes idiomas.

El terrorista se desvelaba, no como un *otro* alejado del mundo, sino como ciudadano de un sistema global que comparte códigos y significados en constante pugna. La industria del entretenimiento que había representado y condenado narrativamente a miles de villanos, había conseguido inspirar la acción criminal de los mismos jóvenes que ella misma se había ocupado de educar y entretener. Las películas comerciales habían establecido una estética sublimada de la violencia y el horror, pero también inventado toda una esfera de lo temible que podía ser implementada en la vida real. Ahora, lo verdaderamente terrorífico era descubrir que, más allá del 11-S y sin necesidad de orquestar ningún otro *acontecimiento absoluto* u *obra de arte total*, con unos requerimientos mucho más comunes y tecnologías al alcance de todos, los códigos culturales podían ser de nuevo subvertidos con un nivel de eficacia mucho mayor. El terrorismo podía ahora triunfar y socializarse mediante el manejo de un relato convincente generado a

³²⁴ Según un informe de Alto Data Analytics: "La religión ya no es la fuerza impulsora detrás de su retórica; el objetivo es promover el califato como estilo de vida, lo que hace el reclutamiento sea más inclusivo que nunca." Citado en TERRASA, RODRIGO. "La cultura pop del Estado Islámico: así es su estrategia de reclutamiento." Madrid, *El Mundo*, 22 de diciembre de 2016. Consultado a 26/11/2019, 18:33 h, en: <https://www.elmundo.es/internacional/2016/12/22/585a7f8fe5fdeae1098b45f5.html>

³²⁵ ASIEM EL DIFRAONI, historiador de propaganda yihadista, en MARANT, ALEXIS. (dir.) *Terror studios*. Capa & Canal +(prod.), Francia, 2016, 85 min. Cita en el minuto 30:01.

partir de las mismas estrategias de las que Occidente se había servido previamente para condenarlo. En relación con la Guerra del Golfo, pero con una reflexión que también puede ser aquí aplicada, se expresaba Baudrillard:

“Pensamos que distorsionan inmoralmemente las imágenes, pero no: exclusivamente ellos abundan en el sentido de la profunda inmoralidad de la imagen, exactamente como los Bokassa y los Amín Dada ponen de manifiesto, a través de la utilización paródica y ubuesca que hacen de ella, la verdad obscena de las estructuras políticas y democráticas occidentales que nos han copiado. El secreto de los subdesarrollados consiste en parodiar su modelo, en ridiculizarlo desquiciándolo. Nosotros somos los únicos que conservamos la quimera de la información, y de un derecho a la información.”³²⁶

Según la óptica occidental, los enemigos, sin importar que sean dictadores centroafricanos o terroristas de Oriente Medio, todos *ellos* manipulan la verdad, porque la verdad solamente puede estar en *nuestra* mano, en la mano democrática de la garantía y el progreso. Consideramos que los terroristas se apropian de nuestros códigos sin entender que éstos son ya también los suyos desde el momento en que les fueron impuestos. Por esto, el acto percibido como un mancillamiento remite a la contingencia del código mismo; evidencia como el relato hegemónico, en tanto que proviene de información recolectada y procesada antes de ser ofrecida para el consumo, es siempre producto de la manipulación. A través del empleo de los mismos recursos que Occidente había explotado para criminalizar a los terroristas, los propios terroristas desvelaron cómo había sido precisamente en Occidente de donde primero se había originado el engaño propagandístico. La quimera de la información y del derecho a la información mencionados por Baudrillard, nos remite ahora a la dificultad para discernir entre información y narrativa, entre verdad y simulacro, en un momento donde la apariencia y el *marketing*, a los que últimamente llamamos *posverdad*, no sólo han conseguido dominar todas las relaciones de comunicación política, sino también gran parte de las interacciones sociales. Si resulta complicado identificar dónde acaba la información y empiezan el ocio o la publicidad es simplemente porque todos ellos forman parte del mismo cóctel mediático que, si alguna vez había tratado estas esferas como ingredientes separados, tras haber agitado incesantemente la coctelera, los ha diluido y mezclado por completo.

³²⁶ BAUDRILLARD, JEAN. *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona, Anagrama, 1991, p. 45-46.

[Panel 56](#)



[Figura 263](#). Krzysztof Pruszkowski, *La Lectura*, 2006.



[Figura 264](#). Adam Helms, *Untitled Portrait (North Plains)*, 2007. Serigrafía sobre plástico, 65.7 × 101.1 cm.

[Figura 265](#). Adam Helms, *Untitled Portrait (Black Hills)*, 2007. Serigrafía sobre plástico, 101.1 × 65.7 cm.

[Figura 266](#). Adam Helms, *Untitled Portrait (Wilson's Creek)*, 2008. Serigrafía sobre plástico, 101.1 × 65.9 cm.

Tanto Krzysztof Pruszkowski como Adam Helms se centran aquí en desmontar la figura del criminal encapuchado. Pruszkowski aborda la fotografía de familia terrorista separando y aislando a los individuos de su retrato conjunto para examinar los gestos y detalles de sus performances públicas gravadas en vídeo para presentarse ante la audiencia. Bajo las máscaras, las identidades de los terroristas se confunden y su individualidad resulta negada. De manera similar, Helms, conocido por su exploración de los fenómenos subculturales o los símbolos y arquetipos de la violencia, investiga los aspectos identitarios que rodean la figura del enmascarado. Su proceso artístico parte del archivo, la apropiación y el ensamblaje de material fotográfico extraído de los medios de comunicación tradicionales o de internet.

Panel 57



Figura 267. Adam Helms, *Untitled (48 Portraits)*, 2006. Tinta sobre plástico PET, aprox. 315 x 833 cm instalado.



Figura 268. Gerhard Richter, *48 portraits*, 1972. Óleo sobre lienzo, 70 x 55 cm c/u.

En *Untitled (48 Portraits)* Adam Helms retrata a insurgentes, milicianos, guerrilleros o terroristas, cuyas identidades resultan desconocidas y asimiladas bajo el elemento de la máscara que las esconde. Para esta pieza, Helms se inspiró en la obra *48 portraits* de Gerhard Richter, creada con motivo de la Bienal de Venecia de 1972, en la cual el artista representaba a Alemania. La motivación de la pieza de Richter era la reflexión en torno a las figuras que construyen aquello que entendemos por cultura. El artista seleccionó a cuarenta y ocho autores occidentales -filósofos, músicos, literatos, científicos, etc.- nacidos en los siglos XIX y XX y reprodujo sus retratos en blanco y negro. Su instalación en el pabellón alemán evocaba un pequeño mausoleo. Richter colocó en fila a los diferentes personajes, ordenados según la posición de sus cabezas, recurso que también repetiría Adam Helms en su obra. La citación de Helms a Richter traza un vínculo entre el conocimiento académico o la cultura institucional y la subcultura, entre la razón ilustrada y la violencia.

Panel 58



Figura 269. Mohamed Emwazim, *Jihadi John*, amenazando al periodista James Foley, asesinado a 19 de agosto de 2014. Imagen publicada en la revista *Dabiq*, nº 3, septiembre 2014, p. 4.

Figura 270. *Jihadi John* junto a los prisioneros Haruna Yukawa, al que señala con el cuchillo, y Kenji Goto, asesinados respectivamente a 25 y 30 de enero de 2015. Fotograma de vídeo.



Figura 271. Demostración de artes marciales. Imagen publicada en la revista *Dabiq*, nº 06, diciembre 2014, p. 27.

Figura 272. Escena de la película *Assasin's creed* -Justin Kurzel, 2016-.

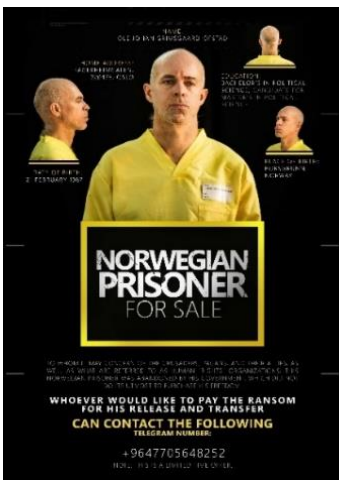


Figura 273. “Prisionero noruego a la venta.” Fotografía de Ole Johan Grimsgaard-Ofstad publicada en la revista *Dabiq*, nº 11, agosto 2015, p. 64.



Figura 274. “Prisionero chino a la venta.” Fotografía de Fan Jinghui publicada en la revista *Dabiq*, nº 11, agosto 2015, p. 65.

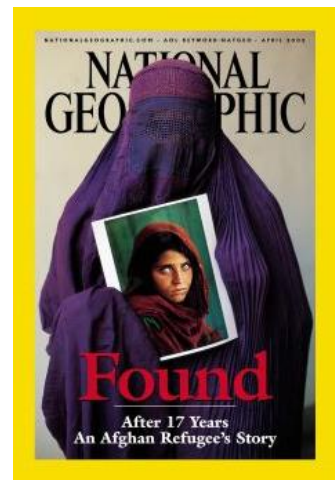


Figura 275. Portada de la revista *National Geographic*, abril 2002. La estética empleada por el Dáeh parecía emular el estilo de este tipo de publicaciones occidentales.

Panel 59



Figura 276. Vídeo grabado por Daniel Psenny, periodista de *Le Monde*, desde su casa, frente a la salida de emergencias de la sala Bataclan, durante los atentados de París en noviembre de 2015.



Figura 277 y Figura 278. Publicaciones en la red social Twitter promoviendo la iniciativa belga de sustituir las imágenes del atentado por fotografías de gatos, 17 de agosto de 2016.

Los vídeos emitidos por las cadenas de televisión o aquellos grabados desde los teléfonos móviles de los testigos servían también al plan de difusión terrorista. Entre otros, los terroristas utilizaron el vídeo que el periodista de *Le Monde*, Daniel Psenny, había grabado desde la ventana de su casa, frente a la salida de emergencias de la sala Bataclan. En el vídeo se veía a una mujer colgada de un alfeizar a punto de saltar, a dos personas en la calle arrastrando un cuerpo ensangrentado o a decenas de personas abandonando el edificio, algunas cojeando y otras desplomándose en el suelo. Aquel vídeo reflejaba el horror de aquella acción criminal, por lo que, paradójicamente, también era perfecto para encumbrarla. Del 16 de noviembre al 24 de enero el grupo terrorista publicó 16 grabaciones. De ellas, quince incluían imágenes emitidas en las principales cadenas de televisión francesas y estadounidenses y once se servían de las imágenes que el periodista Daniel Psenny había colgado en YouTube. Además, catorce de los vídeos contenían efectos digitales de alta calidad propios de la industria del entretenimiento. Debido a este potencial de conversión del documento *amateur* en imagen de colaboración terrorista, en 2015 los ciudadanos belgas habían promovido en Twitter una iniciativa consistente en llenar la red social de imágenes de gatos para evitar dar cobertura a los atentados, promover el respeto a las víctimas y no interferir en las labores policiales. Dicha iniciativa, que puede ser considerada una manifestación de *poscensura*, fue posteriormente repetida en Barcelona tras el atentado de las ramblas de 2017.

Panel 60



Figura 279. Cabecera del vídeo del Dáesh *Flames of war*, 2014.

Figura 280. Imagen del vídeo del Dáesh *Flames of war*, 2014.



Figura 281. Escena del vídeo del Dáesh *Flames of war*, 2014.

Figura 282. Escena de la película *The hurt locker* -Kathryn Bigelow, 2008-.

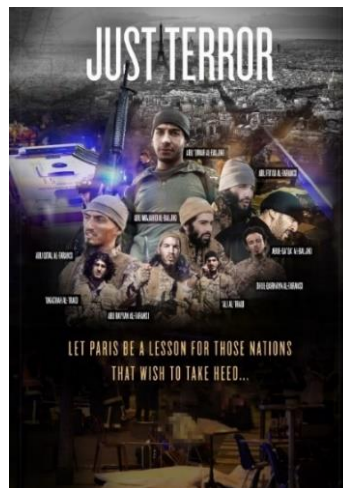


Figura 283. Portada de *Dabiq* nº 12, "Solamente terror," noviembre 2015.

Figura 284. Poster promocional de uno de los vídeos que conmemoraban los atentados de París en noviembre de 2015. Imagen publicada en la revista *Dabiq*, nº 13, enero 2016, p. 55.

Figura 285. Imagen para ilustrar la entrevista a Abu 'Umar Al-Baljiki publicada en la revista *Dabiq*, nº 7, febrero 2015, p. 72.

Los propios terroristas eran presentados como personajes de ficción en carteles y publicaciones. El cartel promocional del vídeo conmemorativo de los atentados de noviembre de 2015 en París estaba diseñado como el póster de una película de acción. En la parte central de la imagen se encontraba el joven belga Abu 'Umar Al-Baljiki, al que la revista yihadista *Dabiq* ya se había encargado de convertir en héroe, habiéndole dedicado una entrevista de cuatro páginas unos meses antes.

[Panel 61](#)



[Figura 286](#). Escena de la película *G.I. Joe: The rise of Cobra* -Stephen Sommers, 2009-.

[Figura 287](#). Imagen del vídeo promocional del Dáesh sobre los atentados de París, noviembre de 2015.



[Figura 288](#). Escena de la película *American sniper* -Clint Eastwood, 2014-.

[Figura 289](#). Escena del vídeo del Dáesh *Isis sniper*, 2014, aparecida en réplica de la cinta de Clint Eastwood.



[Figura 290](#). Imagen promocional del videojuego *Call of Duty*.

[Figura 291](#). Imagen promocional del Dáesh.



[Figura 292](#). Imagen promocional del videojuego *Call of Duty*.

[Figura 293](#). Imagen promocional del Dáesh.

Panel 62



Figura 294. Campaña promocional del Dáesh para la captación de militantes.



Figura 295. Bin Laden junto a otros líderes de Al Qaeda en 2001.

Figura 296. Anuncio de Benetton de la colección primavera-verano de 2009.

Al Qaeda había concentrado su narrativa alrededor de la figura de Bin Laden, quien, de cuando en cuando, surgía de las profundidades de alguna cueva remota para ser retratado con la baja calidad de un vídeo *amateur*. El Dáesh, por el contrario, alejaría de las cámaras a sus líderes, que serían reemplazados por diversos jóvenes filmados en alta resolución. Una de las campañas promocionales del Dáesh para la captación de nuevos combatientes resumía a la perfección su estilo comunicativo. Un grupo interracial de cuatro hombres atractivos, saludables y sonrientes, de barbas cuidadas y apariencia impecable, posaban entrelazando los brazos en señal de afecto y camaradería. Podría tratarse de un anuncio de Benetton si no fuese porque todos lucen uniformes militares. En un momento dado uno de ellos, mirando directamente a la cámara, señala con el dedo al espectador en un gesto con claras reminiscencias al conocido anuncio donde el Tío Sam exhortaba a los jóvenes estadounidenses a enrolarse en el ejército.

CONTRA-ESCENA 2



Contra-escena 2. Sabela Zamudio, *Géneros clásicos: Retrato*, 2021. Temple al huevo sobre loneta, 100 x 70 cm.

PARTE TERCERA: BODEGÓN

ESCENA 3



Escena 3. Escena de la película *Canino* -Yorgos Lanthimos, *Kynódontas*, 2009-.

La escena se abre con un plano fijo de una grabadora. Una mano introduce una cinta en ella y pulsa el botón de *play*. La cinta empieza a reproducir una voz femenina que recita una lección. La mujer está enseñando a sus hijos el significado de nuevas palabras hasta el momento desconocidas para ellos. La voz materna explica: “Las nuevas palabras del día son: mar, autopista, excursión, escopeta.” El plano se abre mostrando a un chico en el baño de una casa, con la mirada perdida y titubeante, pero prestando suma atención a la materia impartida por su madre, que explica: “*Mar* es el sillón de cuero con reposabrazos de madera, como el que está en el salón. Ejemplo: No te quedes de pie, siéntate en el *mar* para que conversemos. *Autopista* es un viento muy fuerte.” La imagen cambia mostrándonos a una joven apoyada en el espejo del baño, pareciendo repetir mentalmente las palabras grabadas por su madre para memorizar los contenidos. La narración continua: “*Excursión* es un material muy resistente con el cual se hacen suelos. Ejemplo: La lámpara de araña se estrelló contra el suelo, pero el suelo no se dañó porque está hecho de *excursión*.” La cámara se centra ahora en una tercera muchacha que observa a sus dos hermanos mientras atiende a la clase que acaba con una última explicación: “*Escopeta* es un hermoso pájaro blanco.” Pronto, en el mismo instante en el que finaliza la grabación, la que parece ser la mujer más joven propone un juego de resistencia a sus hermanos: abrir el grifo del agua caliente y competir para descubrir quién es el que aguanta más tiempo con el dedo sumergido bajo el líquido abrasador, venciendo quien sea el último en retirar su dedo.³²⁷

La película *Canino* - Yorgos Lanthimos, *Kynódontas*, 2009- nos presenta un mundo acotado a la vida familiar, un mundo en el que el exterior es presentado como peligroso. En la película el control de los significados era un componente imprescindible para el mantenimiento del mito familiar. Los conceptos a los cuales los padres habían determinado que sus hijos no debían tener acceso, por resultar peligrosos para la narrativa familiar, eran suprimidos de su sistema de realidad por medio de la atribución de nuevos significados permitidos a su significante original. Así, dado que el propósito paterno era que sus hijos nunca llegasen a abandonar el recinto

³²⁷ LANTHIMOS, YORGOS (dir.) *Kynódontas*. Grecia, Boo Productions (prod.), 2009. 97 min. Escena que abre la película. Versión en griego subtitulada al castellano.

familiar, el significado de palabras como *mar*, *excursión* o *autopista*, que aludían explícitamente al mundo exterior y a la posibilidad del viaje, era manipulado mediante la adjudicación de una nueva definición coherente con la limitada vida doméstica. También objetos como *escopeta* o incluso *teléfono* -que en la jerga familiar era sinónimo de *salero*- o conceptos como *coño* o *zombi* -definidos por la madre respectivamente como una *gran luz* y una pequeña *flor amarilla*-, eran eliminados de una fantasía que impedía toda comunicación que excediese el entorno de la propia casa o que pudiesen enturbiar la apacible vida en ella.

El término que da título a la película a la que esta escena pertenece, tanto *Kynodontas*, en la versión original griega, como *Canino*, en la traducción española, alude a la pieza dental que es característica al perro y, por lo tanto, también al perro como animal en sí. La voz griega *kion*, *kynos*, conservada en castellano en forma de la raíz *cino* -presente en palabras como *cinofobia* o *cínico*-, significa *perro*, que en su conjunción con *odon*, *odontos* -presente en la voz griega *kynodontas*- refiere literalmente al *diente del perro*, que es el colmillo o canino. *Dogtooth*, el título de la película en los países de habla inglesa, reproduce la misma lógica compuesta que tiene la palabra griega, describiendo el *colmillo* literalmente como el *diente del perro*. En el caso del vocablo *canino* en castellano, aunque no se formula en atención a la misma regla que da forma a términos como *kynodontas* o *dogtooth*, es una palabra polisémica que también incluye la alusión a ambas realidades. *Canino* es un término que, en un sentido general, se refiere a todo aquello relativo al perro y, en un sentido más concreto, es, asimismo, sinónimo de colmillo, el diente que caracteriza al perro. Esta doble alusión resulta fundamental en la película, dado que, según el mito familiar, un niño sólo puede abandonar la casa donde la familia reside “cuando se caiga su colmillo derecho,” dice la hija. “O el izquierdo, no tiene importancia,” precisa el padre.³²⁸ Este aleatorio requisito impuesto por la soberanía paterna, que en su manipulación de la realidad marcaría un momento clave en el proceso de maduración del individuo, no es en absoluto casual para el diseño del guion de la película. En ella se vincula, por medio de diferentes recursos y en distintas ocasiones, el estilo de educación que los padres han proporcionado a sus hijos con el tipo de adiestramiento que habitualmente se le da a un perro. Aunque la película se desarrolla en su práctica totalidad en el interior de la casa, existe una pequeña anécdota que tiene lugar en el mundo exterior que, si bien puede parecer irrelevante para la trama principal, aporta sentido a esta metáfora. El padre menciona en un par de ocasiones la existencia de un perro que pertenece a la familia, pero que se encuentra internado en un centro de educación canina. Cuando el padre se dispone a recogerlo, el adiestrador se niega a entregárselo argumentando que al animal aún no está listo: “Le explico. El perro es como la arcilla. Nuestro trabajo es darle forma (...) Como todos los perros, su perro está esperando que le enseñemos cómo comportarse.”³²⁹ En el plano familiar, esta es la función del padre, quien no sólo modela el carácter de sus hijos, volviéndolos tan dependientes de él como sumisos a sus órdenes, sino también todo un mundo imaginario creado específicamente para ellos.

³²⁸ Ibid., minuto 55:00.

³²⁹ Ibid., minuto 26:08.

CAPÍTULO 4. VIOLENCIA E INMUNIZACIÓN. LA INCLUSIÓN DE LO EXTERNO COMO RECURSO DE PROTECCIÓN MODERNO

4. 1. La inmunización comunitaria. Del miedo y la violencia naturales asumidos por el Estado

El miedo no sólo genera la *comunidad*, sino que también la mantiene unida. El miedo es el origen de toda institución. En el mitologema de Thomas Hobbes era el miedo mutuo lo que habría impulsado a los individuos a organizarse bajo la estructura del Estado.³³⁰ Según éste, en el estado de naturaleza original los seres humanos, aunque libres, vivían constantemente amenazados por sus iguales sin el amparo de ley o norma alguna que regulase sus interacciones. Era la inseguridad imperante producida por la libertad extrema del *otro* lo que hacía del estado de naturaleza un hábitat insostenible. Los hombres por sí solos tendían a fomentar la confrontación debido a su innato e insaciable deseo de poder. La guerra permanente de todos contra todos era el necesario resultado de las inclinaciones naturales de los hombres, marcados por el egoísmo y la desconfianza. Por el simple hecho de existir el *otro* era considerado como un peligro, como una amenaza a la propia integridad física en la lucha continua por la supervivencia. Todo competidor, en tanto que enemigo, era convertido en un obstáculo que eliminar, exponiendo a todos y a cada uno al riesgo inminente de sufrir una muerte violenta. La disconformidad general ante esta situación de inestabilidad e incertidumbre, que sólo podía traer consigo un sentido de la existencia precario e infeliz, serviría de desencadenante para el surgimiento del Estado como motor de ordenación del caos y finalización del conflicto continuo entre los individuos. En aras de la defensa de uno mismo y en la procura de una convivencia pacífica se requería del establecimiento de un poder externo, superior a la potencia innata de cada uno, capaz de frenar sus tendencias destructivas. La cooperación simbiótica no podía desarrollarse en el marco de lo humanamente natural para Hobbes, quien negaba la existencia de una capacidad innata de autoorganización en atención a un bien general determinado conjuntamente. Solamente a través del pacto y de la institución de la figura del soberano, cada individuo habría reconocido la necesidad de renunciar a parte de su libertad natural en la conformación de un órgano de gobierno que, legislando a su favor, pudiese garantizar la protección del sujeto civilizado. Sólo mediante el establecimiento de una fuerza artificial con poder coercitivo suficiente podía inaugurarse el reinado de la seguridad y el orden; sólo por medio del temor a un castigo mayor al beneficio otorgado por la libertad ilimitada, podía obligarse al cumplimiento del pacto. La paz sólo podía llegar como resultado del terror inspirado por el Leviatán³³¹ [véanse [Panel 63](#), [Panel 64](#) y [Panel 65](#)].

³³⁰ HOBBS, THOMAS. *Leviatán*. Madrid. Editora Nacional, 1983.

³³¹ El Leviatán es una criatura marina mitológica que, de acuerdo con el Antiguo Testamento, habría sido creada por Dios en la génesis del mundo. En el cristianismo, el Leviatán se asocia con la figura de Satanás. Sin embargo, Hobbes, hace referencia a este monstruo omnipotente para ilustrar el poder del Estado, ese mal necesario que, con la inspiración de un gran temor, evitará el caos imponiendo el orden y la paz interna. Escribe Hobbes: “Hecho esto, la multitud así unida en una persona se llama REPÚBLICA, en latín CIVITAS. Ésta es la generación de ese gran LEVIATÁN o más bien -por hablar con mayor reverencia- de ese *Dios Mortal* a quien debemos, bajo el *Dios Inmortal*, nuestra paz y defensa. Pues mediante esta autoridad, concedida por cada individuo particular en la república, administra tanto poder y fuerza que por terror a ello resulta capacitado para formar las voluntades de todos en el propósito de la paz en casa y la mutua ayuda contra los enemigos del exterior.” En *Ibid.*, p. 267.

Como explicaría Roberto Esposito a propósito de Hobbes, los integrantes de la *comunidad* natural, temerosos de la llegada de una muerte repentina, instituirían la figura del soberano como medio de *inmunización* contra el peligro que les acechaba. Será la oposición entre estos dos términos, *comunidad* e *inmunización*, la que estructure la investigación de Esposito,³³² en el ámbito de la cual la reflexión sobre Hobbes se concentra en un capítulo destinado al miedo. El término *inmunitas* se opone al de *communitas* en el tratamiento que se otorga al *munus*, el deber o el don obligatorio en un contexto de intercambio.³³³ Según la definición dada por Esposito, la comunidad malentendida es aquella que se ha concebido como un agregado a la naturaleza esencial de los sujetos, como una entidad mayor a la que además éstos pertenecen y que, por lo tanto, serviría como complemento a su simple identidad individual. Pero, en atención a su perspectiva, la comunidad sería lo contrario a su mera reducción a un pueblo demarcado, una tierra concreta o una identidad nacional específica. El Estado, las formas políticas o el derecho, remiten siempre a la parte, son del orden de lo *propio* -de lo no común-, pertenecen a un colectivo que a través de ellas se identifica como tal. La comunidad no puede hallarse en una *voluntad general* definida ni tampoco en el efecto de un pacto que marque un proceso de tránsito social. La comunidad es aquella que se define por su necesaria condición de *ser-en-el-mundo*, conformada por todos los individuos que no pueden sino existir dentro de este *ser-en-común*. La *communitas* es el conjunto de personas que comparten un deber que ha sido contraído para con todos los demás. Lo que los acomuna no es una propiedad, sino, por el contrario, una deuda mutua. Es aquí donde lo común se opone a la noción erróneamente transmitida de comunidad, en tanto que implica una desapropiación, un vaciamiento o una disolución que fuerza a los individuos a salir de sí mismos en un sentido similar al descrito por Bataille y al que ya hemos aludido en el primer capítulo de esta investigación.³³⁴ Lo propio es lo *immune*; es el resultado de haber sido exonerado de todo deber y, por lo tanto, de ya no estar en deuda con nadie. Inmune es el *in-dividuo* que ha sido liberado de toda carga, aquel que ya no participa de la división común. La *inmunitas* es así formulada por oposición a la *communitas* como condición de particularidad; se refiere a un privilegio estimado en un sentido esencialmente comparativo. La inmunidad es siempre propia y, por lo tanto, no-común: define a alguien que ha sido eximido de participar en el ciclo de la donación de recíproca. La inmunidad responde a la excepción a una regla que, sin embargo, siguen todos los demás. Es el instrumento de protección preventiva contra la deuda vinculante que amenaza la integridad individual.

La certeza de la muerte, junto a la terrible incertidumbre sobre su momento de llegada, es concebida como el peor mal del que el mundo debe de ser inmunizado. El miedo que provoca la comunidad es que precisamente incide en la definición del individuo en su condición de ser *vivo* y, por lo tanto, también de ser *mortal*. Lo común amenaza con el recordatorio de que el viviente es en sí mismo un *ser-para-la-muerte*.³³⁵ La situación del *homo homini lupus* descrita por Hobbes, en la que todo hombre era tanto potencial víctima como asesino, se expresaba en relación con un supuesto sentido de enemistad mutua como característica definitoria de la

³³² ESPOSITO, ROBERTO. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires, Amorrortu editores, 2012 y ESPOSITO, ROBERTO. *Inmunitas. Protección y negación de la vida*. Op. cit.

³³³ El *munus* es un tipo de don obligatorio, que se da porque no se puede no dar. Implica sólo el acto transitivo del dar. Como ocurría con el *potlatch*, una vez aceptado el *munus*, se tiene el deber de retribuirlo, pero sin la implicación ascientente de los dones que implicaba el *potlatch*. El *munus* describe una obligación que se ha adquirido con respecto al otro, haciendo énfasis en una reciprocidad del dar que establece un compromiso mutuo.

³³⁴ Véase: Capítulo 1. 3. del presente texto. Para más información, véase: ESPOSITO, ROBERTO. "La experiencia." *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Op. cit, pp. 183-214. ESPOSITO, ROBERTO. "La comunidad de la muerte." *Categorías de lo impolítico*. Buenos Aires, Katz, 2006, pp. 255-320.

³³⁵ Véase: HEIDEGGER, MARTIN. *Ser y tiempo*. Madrid, Trotta, 2012.

comunidad humana o, en otras palabras, como único vínculo social posible. En referencia a esto, Esposito ha expresado que si la única comunidad experimentable es la del delito, la protección contra el mismo requerirá necesariamente del delito contra la comunidad,³³⁶ es decir, la *des-sociabilización* de sus integrantes. En este sentido, el Estado no se generará tanto como una unión de los individuos, sino como una unión de individuos disociados -como *reunión de lo separado en tanto que separado*, como diría Debord,³³⁷ o como acción de destrucción de su vínculo comunitario. El individuo moderno resultante será un *in-dividuo* absoluto, aislado de lo común y precintado dentro de sí en la tentativa de facilitar su conservación. El Estado inmuniza a la comunidad alterando en ella su especificidad; sólo consigue proteger la vida de los individuos reprimiendo el lazo que todos tienen en común, insertando en su interior la dosis justa de una sustancia que la contradice. Conforme a esto, la garantía de conservación de la vida se traduce en el sacrificio de la comunidad, en un paradójico sacrificio de los individuos a su propio deseo de supervivencia.

Así, para Hobbes el miedo no sólo *estaba* en la génesis del Estado, sino que *era* el origen de la política, el derecho, la justicia y la moral, en tanto que el miedo era el ánimo que conseguía movilizar a la humanidad para la construcción de su propio proyecto civilizatorio. Todos se vinculan al poder soberano en un giro inmunitario que les permite desvincularse entre sí. El paradigma de la inmunización se convierte entonces en el proceso a partir del cual se erige y desarrolla la civilización en Occidente. Como escribía Borges, “no nos une el amor sino el espanto.”³³⁸ El miedo daba origen a la historia humana, porque era la pasión esencial de su *ser-en-común*. Pero una vez constituido el Estado, el miedo no remitía ni podía ser olvidado. El miedo nunca desaparece; como la materia, sólo se transforma. Constituye el presupuesto esencial del pacto, no sólo porque lo origina, sino también porque se encarga de mantenerlo. El miedo abandonaba su estado de reciprocidad e indistinción, para pasar de ser un miedo difuso, que flota en el ambiente, a un miedo preciso e institucionalizado; deja de ser un miedo mutuo, comúnmente compartido por todos y hacia todos, a un miedo dirigido, proyectado por el soberano y tipificado en el seno del Estado. Es decir, el miedo consigue ser dominado a través de su racionalización como una nueva forma de normalidad, legitimado por un pacto con el cual se le otorga al Estado su regulación y monopolio. El sentido fundacional del Estado será entonces la administración y control del miedo a través de la determinación de un estándar de normalidad, acordado entre súbditos y soberano acerca del objetivo y los niveles de aceptabilidad del miedo:

“Así se inicia y se resuelve la dialéctica infinita del miedo; para huir de un miedo inicial e indeterminado, los hombres aceptan de buen grado -e incluso lo instituyen con el pacto- un miedo segundo y determinado. Organizan las condiciones de estabilización racional del miedo a través de su definición como estado normal, es decir, poder legítimo. Lo que distingue a un Estado despótico de uno legítimo no es, por lo tanto, la presencia o ausencia de miedo, sino la incertidumbre o la certidumbre de su objeto y de sus límites. (...) El Estado no tiene el deber de eliminar el miedo, sino de hacerlo <<seguro>> (...) El Estado moderno no sólo no elimina el miedo a partir del cual originariamente se genera, sino que se funda precisamente en él, haciéndolo motor y garantía de su propio funcionamiento. Esto significa que una época -la

³³⁶ ESPOSITO, ROBERTO. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Op. cit., p. 42.

³³⁷ DEBORD, GUY. *La sociedad del espectáculo*. Op. cit., p. 49.

³³⁸ BORGE, JORGE LUIS. Poema “Buenos Aires,” *El otro, el mismo* en FRÍAS, CARLOS V. (ed.) *Jorge Luis Borges. Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 947.

modernidad- que se define a sí misma sobre la base de la ruptura con el origen, lleva por eso dentro de sí una impronta indeleble de conflicto y de violencia.”³³⁹

El miedo subsiste en la sociedad civil como también lo hace el estado de naturaleza. Si aquello que caracterizaba a todos los individuos naturales no atados a fuerza soberana alguna, aquello que por encima de cualquier otra cosa los hacía semejantes, era su compartida capacidad para dar o recibir la muerte, es decir, su condición de *nuda vida para la nuda vida*,³⁴⁰ la cohesión comunitaria se formulará, precisamente, en términos del don de muerte. Tanto Roberto Esposito como Giorgio Agamben han señalado el equívoco en la interpretación habitual sobre la teoría de Hobbes que describe el paso del estado de naturaleza al político-civil como una ruptura, en lugar de como una asimilación: como una aceptación invertida o como una forma de *inclusión exclusiva* del estado de naturaleza dentro del propio aparato del Estado. Si bien el ordenamiento del Estado habría supuesto el fin de la violencia natural, el cambio de paradigma habría ocurrido como una forma de readaptación de su presupuesto, más que de renuncia. La lectura más habitual sobre el texto de Hobbes incide en la libre cesión de los derechos naturales por parte de los súbditos, en especial del derecho de muerte, en favor de la figura erigida del soberano: aquello que todos los individuos de la sociedad pre-civil compartían era la capacidad para matar y, por la tanto, también la posibilidad de que se les diese muerte, posibilidad a la que todos renunciaban como salvaguarda del nuevo orden establecido. No obstante, Agamben señala que el fundamento del poder soberano no debe buscarse en el acto de *ceder*, sino, por el contrario, más bien en el de *conservar*, ya que es la exclusiva conservación del derecho natural por parte del soberano la facultad que lo constituye como tal.³⁴¹ También Esposito define al soberano como “aquel que ha conservado su derecho natural en un contexto donde todos los demás han renunciado a él.”³⁴² El propio Hobbes ya lo había remarcado:

“Los súbditos no concedieron ese derecho [el de castigar] al soberano; sencillamente, al renunciar a los suyos, le fortalecieron para que usase el propio como considerara conveniente para la preservación de todos ellos. Con lo cual no se le concedió, sino que se le abandonó [se le mantuvo] a él ese derecho, y sólo a él.”³⁴³

De esta forma el estado de naturaleza sobrevive en la sociedad estatal a través de su encarnación en la figura del soberano. Él funciona como punto de unión o lugar de convergencia entre los estados natural y civil, entre naturaleza y política, siendo precisamente este umbral de indistinción lo que caracteriza la propia esencia de la soberanía. El soberano está *dentro* y a la vez *fuera* del ordenamiento jurídico; su institución señala el momento de inmunización de la comunidad, de la introducción de la naturaleza en el Estado, de la conversión del miedo original en miedo institucionalizado, así como de la transformación de la violencia original en derecho. El soberano es la figura de excepción que permite la inclusión de todos estos elementos dentro de un sistema diseñado para contradecirlos; un sistema que le concede el privilegio de la inviolabilidad al tiempo que lo convierte en violador supremo [véase [Panel 66](#)].

³³⁹ ESPOSITO, ROBERTO. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Op. cit., p. 60-61.

³⁴⁰ El término *nuda vida* fue acuñado por Giorgio Agamben para referir a “la vida a quien cualquiera puede dar muerte pero que es a la vez insacristicable;” a la vida desnuda o vida biológica que, en su inscripción en la *polis* y en los cálculos del Estado, resultó politizada. En AGAMBEN, GIORGIO. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia, Pre-textos, 2013, p. 18.

³⁴¹ AGAMBEN, GIORGIO. Op. cit., p. 138.

³⁴² ESPOSITO, ROBERTO. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Op. cit., p. 70.

³⁴³ HOBBS, THOMAS. Op. cit., p. 386-387.

A la luz de esto, el fundamento de la soberanía no será tanto el pacto, como la *inclusión exclusiva* de la nuda vida -aquella a la que puede darse muerte- en el seno del Estado.³⁴⁴ El derecho de vida y muerte es el primer derecho soberano. Es la decisión sobre la vida a la que puede darse muerte sin cometer homicidio, presentada ahora como conservación reglada del derecho a castigar, lo que caracteriza el privilegio del poder soberano. Es más, Agamben llega a definir la nuda vida como el elemento político originario; es decir, que “el fundamento primero del poder político es una vida a la que se puede dar muerte absolutamente, que se politiza por medio de su misma posibilidad de que se le dé muerte.”³⁴⁵ De ahí que ya los orígenes de la política moderna puedan ser definidos desde un planteamiento de base *biopolítica*,³⁴⁶ dado que en su raíz se halla tanto el instinto de protección de la vida, como la intención de su control por medio de la implantación de un miedo al castigo soberano. La política toma la vida como su objeto, la conserva y guarda al tiempo que niega su libre desarrollo. Así, la política se convirtió en biopolítica y, en el mismo proceso, una vida politizada, que tiende a despojarse de toda dimensión cualitativa, fue resumida a su forma más simple: como nuda vida, vida desnuda o solamente vida natural.

Agamben desarrolla esta hipótesis alrededor de la figura del *homo sacer*, aquel al que puede dársele muerte sin cometer homicidio, pero cuya vida es al mismo tiempo insacrificable. Aquí la *sacralidad* implicaría tanto la impunidad de matar como la negación del sacrificio, constituyendo la especificidad del *homo sacer* a partir de la doble exclusión de su vida tanto del derecho humano como del derecho divino, pero también como necesario resultado de la soberanía: “Soberana es la esfera en que se puede matar sin cometer homicidio y sin celebrar un sacrificio; y sagrada, es decir, expuesta a que se le dé muerte, pero insacrificable, es la vida que ha quedado prendida en esta esfera.”³⁴⁷ Si el poder soberano dispone de la prerrogativa de matar sin cometer homicidio, la nuda vida es, por lo tanto, la producción original de la soberanía, el elemento político originario. Si, además, esta vida a la que puede dársele muerte es al mismo tiempo insacrificable, la *sacralidad* será la forma originaria de la implicación de la nuda vida en el orden político y el sintagma *homo sacer* pasaría a designar la relación política originaria.³⁴⁸ Por otro lado, apunta Esposito en un comentario sobre Benveniste, la doble acepción del término *sacrificar*, que al mismo tiempo que alude a una forma concreta de *dar muerte*, en sentido estricto también significa *hacer sacro*, nos llevaría a deducir que la figura del *homo sacer* se encuentra en un umbral de indistinción entre dos hechos aparentemente contradictorios, a saber: la conservación de la vida y la producción de la muerte.³⁴⁹

La violencia es finalmente incluida en el aparato destinado a eliminarla, porque “el mal debe enfrentarse, pero sin alejarlo de los propios confines. Al contrario, incluyéndolo dentro de estos.”³⁵⁰ De esta forma la figura dialéctica que introduce la violencia en el seno del Estado será la de una inclusión excluyente o de una exclusión inclusiva de base inmunitaria. El mal que

³⁴⁴ AGAMBEN, GIORGIO. Op. cit., p. 138.

³⁴⁵ Ibid., p. 115.

³⁴⁶ El término *biopolítica* fue popularizado por Michel Foucault para definir el paradigma político por el cual el antiguo Estado territorial pasa a convertirse en un Estado de población centrado en el cuidado y protección de la vida biológica de los individuos que lo componen. Véase: FOUCAULT, MICHEL. *Nacimiento de la biopolítica*. Curso en el Collège France (1978-1979) Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007. Sin embargo, por su parte Agamben considera que, en realidad, “la producción de un cuerpo biopolítico es la aportación original del poder soberano,” dado que éste se funda a través del derecho a dar muerte a una vida politizada, que sólo él soberano ha conservado. En AGAMBEN, GIORGIO. Op. cit., p. 16.

³⁴⁷ AGAMBEN, GIORGIO. Op. cit., p. 109.

³⁴⁸ Ibid., p. 106 y ss.

³⁴⁹ ESPOSITO, ROBERTO. *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Op. cit., p. 84.

³⁵⁰ Ibid., p. 18.

amenaza es vencido por el organismo “no cuando es expulsado fuera de él, sino cuando de algún modo llega a formar parte de este (...) Lo negativo no sólo sobrevive a su cura, sino que constituye la condición de eficacia de esta.”³⁵¹ La protección contra el mal, el tránsito entre el estado de naturaleza y el civil, se construye en atención a una pura lógica inmunitaria, como principio de la cual el mal amenazante debe ser incluido en el seno del mismo organismo que le pretende ofrecer resistencia. El mecanismo inmunitario no sólo detecta la presencia del mal, sino que lo presupone; requiere de él para la constitución y activación de su sistema de alarma, pero también para su funcionamiento. Apacigua y domestica el peligro para poder seguir reproduciéndolo, para poder servirse de él de manera controlada. Esto es debido a que el mal nunca puede ser definido como un agente completamente extraño, sino que se sitúa en un lugar impreciso entre lo ajeno y lo propio, lo exterior y lo interior, lo individual y lo colectivo. También el Estado se construye fundamentalmente como un sistema de control inmunitario, como estrategia defensiva contra un mal, que sólo puede ser combatido a través de la vacuna. El mal es necesario para la construcción de la civilización, que surge como un mal necesario llamado Estado. El mal no sólo es incorporado en el nuevo cuerpo político, sino también asimilado como elemento esencial para su desarrollo, como ente impropio del que se apropia. Aquí el mal se ubica en la frontera entre lo natural y lo político, como una naturaleza susceptible de ser politizada o una política que tiende a su naturalización.

En el mismo proceso por el cual el estado de naturaleza lograba introducirse en la sociedad civil, conservado en la figura del soberano, la violencia es normativizada en forma de derecho. Como consecuencia, el temor que inspira la muerte, “el prototipo o el arquetipo de todos los miedos, el temor último del que todos los demás toman prestados sus significados respectivos,”³⁵² es transformado en un temor al castigo enmascarado como obediencia debida. El derecho es el resultado de la inmunización comunitaria contra la violencia en su normativización estatal. Por un lado, las declaraciones de derechos humanos surgidas de las revoluciones norteamericana y francesa funcionaron como figura jurídica original para la inscripción de la vida natural en el orden político del Estado-nación. Aquí el hecho mismo del nacimiento se convertía en el momento de adquisición del derecho ciudadano, asumiendo desde entonces a la nuda vida como fuente y portadora de derecho.³⁵³ La continuidad entre las nociones de *hombre* y de *ciudadano* -de *ser vivo* o ejemplar de la especie humana y de *sujeto con derechos* y libertades- era establecida a través de la separación conceptual de dos aspectos de la vida politizada que, no obstante, tendían a fusionarse en el cuerpo del individuo moderno. En el mismo momento en que el hombre dejaba de ser súbdito para ser ciudadano, es decir, sujeto de derechos por derecho de nacimiento, la vida natural resultaba simultáneamente incluida y excluida del ordenamiento político como principio de soberanía. El *ciudadano* sólo podía ser tal en tanto que *hombre*, pero, en su misma conversión en ciudadano, la vida natural se diluía en la *adquisición* de unos derechos que, no obstante, se presentaban como *conservados*.³⁵⁴ En el mismo proceso

³⁵¹ Ibid., p. 18.

³⁵² BAUMAN, ZYGMUNT. *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 73. En el mismo sentido se expresaba Esposito: “el miedo que nos atraviesa -e incluso nos constituye- es precisa y esencialmente miedo a la muerte. Miedo de no ser más lo que somos: vivos. O de ser demasiado pronto lo que *también* somos: precisamente <<mortales>> en tanto destinados, confiados, prometidos a la muerte.” En ESPOSITO, ROBERTO. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Op. cit., p. 54. Esta idea ya la había expresado Hobbes al entender que el miedo originario a la muerte era el que impulsaba el nacimiento del Estado.

³⁵³ AGAMBEN, GIORGIO. Op. cit., p. 161 y ss.

³⁵⁴ La incongruencia inherente a las declaraciones de los derechos del hombre puede verse en ARENDT, HANNAH. “La decadencia de la nación-Estado y el final de los derechos del hombre.” *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid, Taurus, 1998, pp. 343 y ss.

por el que la biopolítica ha pasado a integrar toda realidad política de nuestro tiempo, el poder soberano resulta engrosado gracias al control que le presta. La misma conquista de derechos destinados a garantizar las libertades ciudadanas, lejos de producir una erosión de las fuerzas estatales involucradas en el conflicto, impulsa su asiento gracias a la creciente adquisición de competencias para la normativización y regulación de la vida por parte del Estado.

Por otro lado, el derecho, como instrumento de prevención y normativización de la violencia, como vehículo de reformulación del miedo, se origina en sí mismo en atención a una lógica de asimilación anticipatoria puramente inmunitaria. No sólo porque su sentido sea el de proteger al conjunto social mediante la incorporación de su común violencia, sino porque además el derecho es enunciado como anticipación de tal violencia. La violencia del estado natural o la amenaza que acarrea la comunidad son conservados con la finalidad de conservar al individuo del mismo modo en que se conserva al individuo: regulando sus funciones y objetivos. La vacuna inmunizante que inocular la justa dosis del mal al cual persigue, tiene la característica de ser prescrita por anticipado. No es tanto cura, como prevención para la enfermedad. La paradoja de la ley es que aspira a formularse en *previsión*, y como pena, de todos los actos que puedan contradecirla. Se origina en sí misma como una sanción a su propio incumplimiento, como una racionalización de la venganza, que es tomada de antemano. La misma vida que el derecho busca conservar es irremediamente prejuzgada por él como culpable. La ley dictamina la culpa antes de que exista el crimen, habiendo comprendido que la vida siempre es, en sí misma, cometidora de delito. De ahí que la noción de inocencia parta de la definición previa de aquello que constituye delito y sólo pueda expresarse como revocamiento de la culpa presupuesta -en inglés, el que se cree inocente se declara como *not guilty*, es decir, *no culpable*-. Mucho antes de que el individuo pueda ser juzgado por sus actos, antes incluso del acometimiento de acto alguno, la vida debe cargar con el estigma del pecado.

En la religión cristiana, el bautizo contra el pecado original es una muestra concreta del proceso paralelo de culpabilización e inmunización de la vida; una vida que sólo puede ser salvaguardada mediante su definición como criminal o pecadora [véase [Panel 67](#)]. En un solo movimiento la marca de la cruz acusa y protege. Es la señal de una falta que cada ser humano lleva dentro, el recuerdo de una deuda con toda la *comunidad*. Pero sobre todo funciona como rito de purificación, como la única forma de expiar el pecado -la deuda- del neófito que, ahora sí, puede ser incluido en el seno de la comunidad inmunizada. La inmunización funciona aquí como rito de paso, es el requisito para la conversión y admisión del individuo por los demás. El Estado y el derecho funcionan del mismo modo, se construyen también como dedos acusadores en el trazado de un gesto salvífico. De esta forma, la aparente contradicción del derecho, como concreción de la norma que rige al Estado, es la misma que caracteriza el sentido de toda religión: "la condena preventiva de aquello que se quiere salvar."³⁵⁵ Estado y derecho presumen el mal y prescriben su antídoto en un modo inmunitario. Son las estructuras que sirven como forma de aglutinamiento y demarcado de los lindes de su propia congregación. El miedo a la deuda sirve como motor de su ordenación, pero también como combustible que alimenta su funcionamiento. La religión, el Estado y el derecho anticipan la ofensa para interiorizarla como propia estrategia de resguardo, para inocular dentro de sí, y de manera controlada, una parte de este mal que los constituye y amenaza. La contradicción moderna estriba en haber tomado la nuda vida, que es considerada peligrosa en sí misma, como objeto de protección, habiéndola obligado, asimismo, una vez liberada de su deuda comunitaria, a adquirir una nueva deuda con el propio proceso inmunizador que la guarda; una deuda que resulta imposible de saldar.

³⁵⁵ ESPOSITO, ROBERTO. *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Op. cit., p. 51.

Panel 63



Figura 297. Ilustración de Abraham Bosse para el libro de Thomas Hobbes, *Leviathan or the matter, forme and power of a common wealth ecclesiasticall and civil*, 1651.

Figura 298. Gustave Doré, *La destrucción del Leviatán*, 1865. Gravado en aguafuerte, 61 x 40,6 cm.

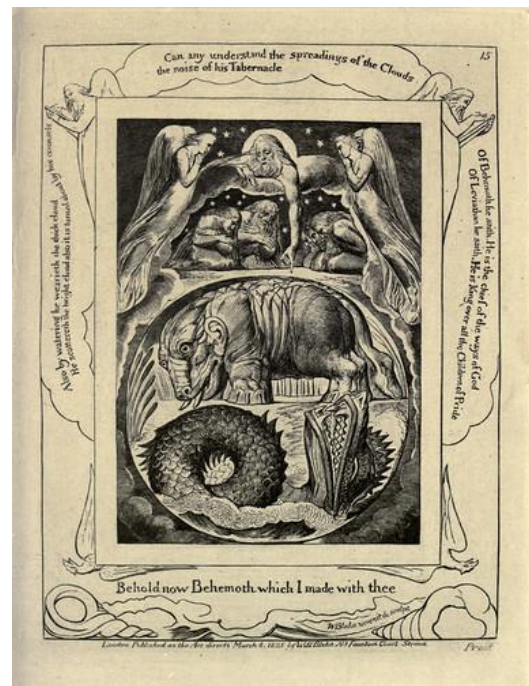
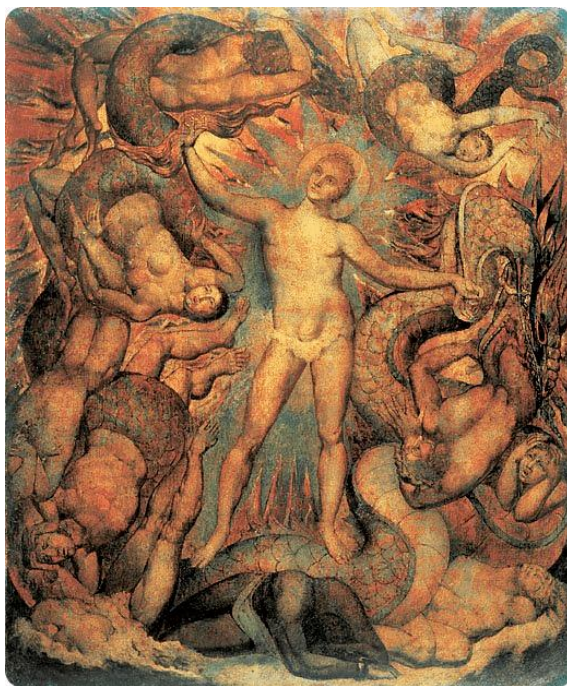


Figura 299. William Blake, *The spiritual form of Nelson guiding Leviathan*, in whose wrappings are infolded the Nations of the Earth, 1805-1809. Temple sobre lienzo, 76.2 x 62.5cm.

Figura 300. William Blake, *Behemoth and Leviathan*, 1825. Gravado sobre papel perteneciente a las *Ilustraciones sobre el Libro de Job*, 20 x 15,1 cm.

[Panel 64](#)



Figura 301. Chema López, *El susurro del Leviatán* -tríptico-, 1999. Óleo sobre lino, 97 x 519 cm.



Figura 302. Chema López, *El otro susurro* -de la serie *El susurro del Leviatán*-, 1999. Óleo sobre lino, 90 cm de diámetro.
Figura 303. Chema López, *Ese mal necesario* -de la serie *El susurro del Leviatán*-, 1999. Óleo sobre lino, 90 cm de diámetro.



Figura 304. Chema López, *... Y no mires a quién* -de la serie *El susurro del Leviatán*-, 1999. Óleo sobre lino, 73 x 195 cm.

Panel 65



Figura 305. Chema López, *El cura y la ballena* -de la serie *Los murmullos*-, 2005. Óleo sobre lino, 160 x 275 cm.



Figura 306. Chema López, *Los seducidos* -de la serie *Los murmullos*-, 2006. Acrílico blanco sobre tela negra, 115 x 170 cm.



Figura 307. Documentación vinculada al cuadro de Chema López *El cura y la ballena* -de la serie *Los murmullos*-, 2005.



Figura 308. Documentación expuesta en la exposición de Chema López, *Los murmullos*, en la Galería Tomas March, Valencia, 2006.

En la serie *El susurro del Leviatán* de 1999, Chema López reflexiona en torno al tradicional vínculo erigido entre la figura bíblica del monstruo marino y el poder estatal, el gran Leviatán de Hobbes. Este tema volvió a ser retomado por el artista en su pintura *El cura y la ballena*, incluida en la serie *Los murmullos* de 2006.

Panel 66



Figura 309. Ilustración de la portada del libro de Paul Auster, *Leviatán*, en Anagrama para las ediciones de 1993 y 1999.
Figura 310. Viñeta del cómic *V de Vendetta* de Alan Moore y David Lloyd, 1980-2000.



Figura 311. Escena de la película *Leviatán* -Andrey Zvyagintsev, 2014-.

Las reinterpretaciones de la figura bíblica del Leviatán, que desde Hobbes había adquirido una dimensión política, han estado presentes en toda la historia de la literatura y el cine, reflejando cómo las alusiones a aquel monstruo todopoderoso podían servir como modo de evocación de un poder político de apariencia infranqueable. La novela *Leviatán* de Paul Auster comienza con una explosión accidental que acaba con la vida de un hombre que portaba una bomba. Este hecho impulsaba al protagonista del relato, Peter Aaron, a comenzar un proceso de investigación y redacción de la biografía de Benjamin Sachs, un objeto de conciencia y antiguo amigo suyo que él identifica como el autor y víctima del suceso. La portada de este libro ha sido frecuentemente ilustrada con una imagen de la Estatua de la Libertad rodeada de llamas, una imagen que recuerda al atentado que el protagonista de *V de Vendetta* ejecutaba contra la estatua de la Dama de la Justicia de Londres, a la que el anónimo terrorista acusaba de infiel, haciendo del acto de su destrucción un nuevo monumento en honor a la anarquía. Una aproximación más reciente es la que hace la película *Leviatán* -Andrey Zvyagintsev, 2014-, una trama que incorpora referencias bíblicas y religiosas a través de la analogía trazada entre la vida del protagonista, Kolya, con la de Job, aludiendo al mismo tiempo a la excepcionalidad con que se expresa el poder soberano, representado por medio de la corrupción del gobierno, la hipocresía de la iglesia ortodoxa o la violencia social reinante. Esta ficción se inicia con la presentación de la disputa legal que Kolya mantiene con el alcalde de un remoto paraje ruso por la titularidad de las tierras en las que vive y que el político pretende apropiarse. Este es sólo el problema contextual del que brotarán el resto de las dificultades que Kolya se verá obligado a enfrentar, pareciendo condenado a perderlo todo, ante una sucesión de acontecimientos que escapan a su control. Aquí la figura del Leviatán se enuncia como metáfora de ese poder coercitivo, sistémico y despiadado que, habiéndose apoderado del manejo de las libertades y derechos individuales, debe ser respetado como un dios pero temido como un demonio.

[Panel 67](#)



Figura 312. Benjamin West, *La expulsión de Adán y Eva del paraíso*, 1791. Óleo sobre lienzo, 186,8 x 278,1 cm.



Figura 313. Thomas Cole, *Expulsión del jardín del Edén*, 1828. Óleo sobre lienzo, 100,96 x 138, 43 cm.

4. 2. La comunidad inmunizada. Del origen mítico de la civilización a la aldea de *The Village* y la casa de *Canino*

Existen multitud de relatos que nos presentan la idea de la *comunidad inmunizada*, de aquella comunidad acotada por medio del demarcado de lo *propio* que se refugia del exterior gracias, precisamente, al imperio de la propia narrativa autogenerada. Una parte importante de estas historias nos hablan de una sociedad primigenia caracterizada por el dictado del miedo y la violencia, así como del necesario intento de huir hacia un horizonte más esperanzador. La huida de lo *común* impone el establecimiento de lo *propio*, de aquello que trazará la historia de la nueva *sociedad des-socializada*. Para ello será preciso señalar vínculos que unan artificialmente a la nueva vida politizada en la creación de una cultura compartida, siempre *propia*, que los impulse en el cumplimiento de su nuevo destino colectivo. Pero este acto de definición también ha de regirse por un proceso de pérdida y renuncia, por una pérdida de la deuda *-una pérdida de la pérdida-* a la que estaba abocado el ser humano natural. La creación del humano civilizado requiere de la *apropiación de la renuncia* -de su definición a través de aquello que excluye- y de la *renuncia a lo impropio* -es decir, a lo ajeno, y, con mayor énfasis, también a lo *común*-. Este objetivo solamente puede alcanzarse por medio del relato. La *comunidad inmunizada* se protege de la violencia exterior a través del impulso del sentimiento identitario, que a su vez enfatiza la repulsa del afuera, junto a la promoción del miedo a esta violencia que pretende haber eludido.

El *miedo originario* promueve la construcción de la frontera que resguarda a los individuos, pero es el *miedo regulado*, normativizado y bajo el control estatal la pasión fundamental que garantiza la permanencia de éstos en el interior de su fortaleza. La frontera, entendida en un sentido físico como el muro que demarca el límite de la *comunidad apropiada*, pero también la frontera imaginaria o narrativa que rebasa su dimensión puramente geográfica para definir un compendio de relaciones que estipularán los confines de lo *propio* -en función a una cultura, una sociedad, un régimen político o cualquier otro tipo de contingencia definida como idiosincrásica-, es la figura que inaugura la separación del individuo de su contiguo no homologado. La frontera es el recordatorio del miedo originario, el elemento arquitectónico y psicológico que dota de sentido al relato. La frontera erigida como dispositivo de separación entre comunidades inmunizadas es un invento del Estado territorial que en su transformación en Estado de población biopolítico³⁵⁶ pasa también a delimitar a esa vida politizada por el presupuesto identitario.

Todos los relatos fundacionales suponen que en el origen no podía existir separación alguna entre los diferentes conjuntos poblacionales. La comunidad primigenia, el estado de naturaleza

³⁵⁶ Foucault había identificado el tránsito del planteamiento soberano, tradicionalmente ejercido a través del derecho a castigar, hacia una nueva forma de soberanía centrada en el cuidado y protección de la vida. Esto respondía a un cambio en la percepción acerca de la singularidad del Estado, no ya tan centrado en una cuestión puramente territorial, como en la progresiva aceptación de que el bien esencial, del cual el Estado extraía toda su legitimidad y riqueza, era la población que habita el territorio. Foucault entendía por biopolítica “la manera cómo se ha procurado, desde el siglo XVIII, racionalizar los problemas planteados a la práctica gubernamental por los fenómenos propios de un conjunto de seres vivos constituidos como población: salud, higiene, natalidad, longevidad, razas... Es sabido el lugar creciente que esos problemas ocuparon desde el siglo XIX, y se conoce también cuáles fueron las apuestas políticas y económicas que han representado hasta nuestros días.” En FOUCAULT, MICHEL. *Nacimiento de la biopolítica*. Op. cit., p. 359.

o el bosque oscuro de Dante,³⁵⁷ no se trataban de lugares determinados formados por individuos determinados [véase [Panel 68](#)]. Lo que caracterizaba a la comunidad natural, que en su rechazo daba pie al contrato social y a la inauguración de la sociedad civil, era su inherente ilimitación. La comunidad originaria se desarrollaba *en* la ilimitación, *era* esa ilimitación donde no existía principio ni final, interior ni exterior, como tampoco separación entre los seres vivos que, juntos e indiferenciados, se disolvían en lo inconmensurable. No se podía escapar del espacio comunitario dado que no había lugar externo al que huir ni espacio interno en el cual refugiarse, ya que no existía más espacio que el de la comunidad natural. La vida desnuda conformaba los flujos de un todo orgánico y múltiple basado en la conflictiva interacción de diversas existencias individuales. Así tampoco las subjetividades podían ser identificadas o separadas de la masa informe total, donde violentamente el uno se volcaba y se confundía con el otro. Este era el peligro que acechaba en la *communitas*, su tendencia a la indistinción matérica de la cual emanaba la imposición de pérdida y la promesa de la muerte. Sin importar la actitud con la que se haya abordado el estado de naturaleza, la filosofía moderna concluyó que aquel era un lugar donde la conservación de la vida resultaba inviable. Es el establecimiento de límites externos, pero también internos lo que constituye el precepto para la inmunización de la comunidad. Para salvaguardar la vida se requería la construcción de muros de diferenciación entre colectividades aglutinadas. La pareja de lo *propio* y lo *ajeno*, que en su apariencia de irreconciliable antonimia terminológica sólo contradice a lo *común*, se instituía como rechazo a aquella comunidad que los igualaba y mezclaba a todos. La institución de lo *propio* siempre presupone la decisión sobre lo *ajeno* y es en esta delimitación entre *el dentro* y *el afuera* donde finalmente se consigue inmunizar a la comunidad. La diferencia entre uno y otro no puede darse si no es a través de la frontera que protege al *in-dividuo* del contagio exterior, que lo cerca y asegura hacia dentro.

Lo que tienen en común la *communitas* de Esposito y el estado de naturaleza descrito por las teorías contractualistas -ya sea en atención a la negativa visión que caracterizaba el discurso de Hobbes o a la afirmativa exaltación ofrecida por Rousseau-, así como una parte nada desechable del relato mítico y literario tradicional, es la indisoluble relación, puramente constitutiva y repetidamente señalada, establecida entre las ideas de comunidad y violencia. Es la vida desnuda en su estado de amenazante reciprocidad la que genera la unicidad amorfa y violenta del origen como momento y lugar común. La conjunción de *sólo-nuda-vida* es lo que conforma a la *comunidad desnuda*, sin apropiación, regla ni forma que controle su innata violencia. Pero, como ya habíamos señalado, la inmunización comunitaria no conlleva, ni mucho menos, la eliminación de la violencia, dado que hace también de la nuda vida su más íntimo presupuesto. La violencia está en el origen de la sociedad porque es en sí misma la característica definitoria de la *communitas* o del estado natural, pero también porque la violencia es introducida en el funcionamiento de la ciudad a través de sus porosos muros. La violencia que rebosa del estado de naturaleza es la violencia que fundará el estado civil, resultando ésta tan constitutiva de la comunidad natural como de aquella otra que trabaja en su inmunización.

El *dentro* y el *afuera* siempre tienen algo en común y lo que ambos lugares comparten, antes que cualquier otra cosa y de manera más inmediata, es su frontera. La línea que los separa es al mismo tiempo el puente que los une. La frontera es un linde en su doble acepción de *término* y también de *aproximación*. No sólo *une lo separado en tanto que separado*, sino que también *separa lo unido en tanto que unido*. Es el punto justo para la efectiva representación de esa inclusión exclusiva, o exclusión inclusiva, que caracteriza la vida en sociedad. Marca el límite

³⁵⁷ El poema de la *Divina comedia* de Dante Alighieri, presumiblemente escrito entre 1304 y 1321, se divide en tres partes: "Infierno," "Purgatorio" y "Paraíso," a su vez compuestas por diferentes cantos. El bosque oscuro es el lugar donde se desarrolla el primer canto de la parte del Infierno.

entre dos realidades divergentes, pero al mismo tiempo les sirve como punto de unión, como umbral o espacio de tránsito e indiferenciación. La comunidad cerrada es construida como rechazo a la violencia que es su génesis, pero también como continuación de su legado. Desde el momento en que ésta la impulsa y origina, la comunidad no puede dejar de pertenecerle. La sociedad se construye a través de la asimilación de la violencia constitutiva de la comunidad natural. Así su frontera funciona como monumento de reafirmación de tal violencia.

Si nos remontamos a la literatura mitológica encargada de abordar el origen histórico de las sociedades humanas, encontraremos de manera recurrente la caracterización de la violencia fundadora como un tipo específico de violencia homicida. El don de muerte entre iguales que definía el entorno comunitario natural será asumido por la explicación mítica como momento fundador de la ciudad. Desde Caín y Abel o Rómulo y Remo, el mito nos ha enseñado que el asesinato del igual, del hermano, del gemelo, funciona como fuerza catalizadora a través de la cual se procede a la fundación de la ciudad. Según el Génesis, Caín, que era agricultor, mata a su hermano Abel, dedicado a labores de pastoreo, después de que Dios hubiese preferido la ofrenda de Abel, el sacrificio de las mejores de sus ovejas, y rechazado la de Caín, conformada por frutas y verduras. Tras el asesinato de Abel -el primer ser humano asesinado de acuerdo con la historia bíblica-, Caín es condenado a vagar por la tierra, donde funda la primera ciudad, marcando el paso de las sociedades nómadas al sedentarismo. Por su parte, Remo resultó muerto a causa de una pelea con su hermano Rómulo derivada de su desacuerdo sobre dónde construir la ciudad y quién debía ser su gobernante. En ambos casos los muros de la ciudad mítica se cimentan con la sangre familiar y la nueva sociedad resulta erigida sobre el crimen fratricida [véase [Panel 69](#)]. Según señala René Girard, es justamente la condición pareja de los hermanos, en especial de los hermanos gemelos, lo que parece alimentar la comisión del delito, tal y como era la indiferenciación comunitaria lo que desencadenaba la violencia natural [véase [Panel 70](#)]. Lo que subyacerá tras el conflicto cernido entre los hermanos enemigos no serán tanto sus diferencias, sino justamente lo contrario, su objetiva similitud y su identificación recíproca:

“Allí donde falta la diferencia, amenaza la violencia. Se establece una confusión entre los gemelos biológicos y los gemelos sociológicos que comienzan a pulular tan pronto como entra en crisis la diferencia. No hay que asombrarse de que los gemelos den miedo: evocan y parecen anunciar el peligro mayor de toda sociedad primitiva, la violencia indiferenciada.”³⁵⁸

Es la igualdad o la familiaridad el vínculo que constituye el núcleo de la violencia originaria y, por lo tanto, también el impulso que instituye la violencia fundadora. Tal como sucedía en el estado de naturaleza de Hobbes, donde *cada hombre era un lobo para el hombre* por el mero hecho de existir en una igualdad de condiciones que concedía a todos la misma libertad para matar, el nexos mimético establecido entre los individuos es el rasgo que facilita su enemistad y, por lo tanto, también el hecho que da lugar a su deseo de inmunización. La capacidad para dar muerte no sólo es interiorizada por la sociedad civil en la forma de potestad soberana, sino que además será el asesinato efectivo, en su más absoluta literalidad, lo que funde la sociedad civil para el relato mítico. En este sentido, también Freud, en el desarrollo de una hipótesis alrededor del surgimiento de la cultura, nos habla del asesinato del familiar próximo como acto de inauguración de la sociedad:

“Los hermanos expulsados se reunieron un día, mataron al padre y devoraron su cadáver, poniendo así un fin a la existencia de la horda paterna. Unidos, emprendieron y llevaron a cabo lo que individualmente les hubiera sido imposible (...) Además, el violento y tiránico padre

³⁵⁸ GIRARD, RENÉ. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, Anagrama, 1983, p. 64.

constituía seguramente el modelo envidiado y temido de cada uno de los miembros de la asociación fraternal, y al devorarlo, se identificaban con él y se apropiaban una parte de su fuerza. La comida totémica, quizá la primera fiesta de la humanidad, sería la reproducción conmemorativa de este acto criminal y memorable, que constituyó el punto de partida de las organizaciones sociales, de las restricciones morales y de la religión.”³⁵⁹

Aquí la horda del padre primitivo simboliza la violencia original con la cual sus hijos desean acabar. El padre tiene un carácter pre-jurídico y, sin embargo, su asesinato se convierte en el acontecimiento a partir del cual se da origen a la sociedad civil, a la cultura y al derecho. Pero, desde la perspectiva de Freud, el mismo hecho que otorga la victoria a los hermanos hace que a su vez la rebelión parricida fracase, ya que finalmente, en la identificación con el progenitor muerto, éstos hallan la culpa y de ella se forja uno de los pilares más sólidos de la nueva sociedad. Ésta se forma del mismo modo en que se crea un nuevo núcleo familiar en el proceso de emancipación desde el hogar paterno, como un intento de superación en el que, no obstante, resulta imposible desprenderse de todo el peso de lo aprendido. Los hijos se identifican con el padre, que si bien no es su igual comparte su sangre -su carga genética, que es al mismo tiempo exterior e interior a ellos-, y al devorarlo no sólo se apropian de su violencia, sino que la reconocen y asimilan como parte de sí. Habiendo devorado al padre, los hijos habían introducido literalmente parte del mal externo dentro de su propio organismo, del mismo modo en que asumieron el imperio de la violencia y el castigo al que se oponían como génesis y núcleo de la nueva comunidad inmunizada. El asesinato originario, que daba nacimiento a la propia historia, servía como medio de transmisión de la violencia externa al interior de la sociedad que fundaba, pero también del mandato del padre que, a través de la culpa, sobreviviría confirmado en forma de derecho. Finalmente será la adaptación de la violencia externa, canalizada por el acto mismo de la propia violencia fundadora, la que pase a regir la nueva sociedad, inmunizada pero corrompida.

También en alusión a Freud, Diken y Laustsen mencionan en su artículo sobre la película *Fight Club* que la interiorización de las normas en el sujeto se produce a través del *superego*, situado entre dos figuras de la ley que, al mismo tiempo, responden a las dos figuras de la autoridad paterna. Por un lado, el padre de la ley, representante del orden simbólico, que prohíbe e inhibe al individuo, y, por otro, el padre obscuro que comanda la transgresión y el disfrute, que motiva o incentiva, en lugar de reprimir. Según estos autores, “debido a que el transgresor necesita una ley que transgredir, y dado que la ley no resulta destruida sino más bien confirmada en el acto de la transgresión, cualquier intento de equilibrar estas dos funciones está condenado a la fragilidad.”³⁶⁰ Esto implica que el alzamiento contra la autoridad paterna, el acto de transgresión de la ley, tiende a desarrollarse en una deriva inmunitaria. En el *Club de la lucha* cuando Tyler peleaba, simbólicamente, decía estarlo haciendo contra su padre;³⁶¹ ese padre que funcionaba como su modelo de Dios³⁶² y con el cual finalmente el narrador se identificaría: “Para todo el mundo soy Tyler Durden, el grande, el poderoso. Dios y padre.”³⁶³ Como sucede con la rebelión parricida narrada por Freud, la transgresión de la norma producida en el *Club de la lucha*

³⁵⁹ FREUD, SIGMUND. *Tótem y tabú*. Madrid, Alianza Editorial, 2011, p. 184-185.

³⁶⁰ DIKEN, BÜLENT; LAUSTSEN, CARSTEN BAGGE. Op. cit. Traducción propia de: “Because the transgressor needs a law to transgress, and because the law is not destroyed but rather confirmed though the act of transgression, any attempt at balancing these two functions is doomed to be fragile.”

³⁶¹ PALAHNIUK, CHUCK. Op. cit., p. 65.

³⁶² Ibid., p. 151.

³⁶³ Ibid., p. 208.

convierte a sus agentes en portadores de la misma violencia que los había precedido, haciendo de Tyler, como indiscutible y totalitario líder, un nuevo padre represor.

Acompañando una mención sobre las figuras de Caín y Rómulo, en un pequeño artículo sobre la relación constitutiva entre comunidad y violencia, escribe Roberto Esposito: “la institución de la comunidad parece ligada a la sangre de un cadáver abandonado en el polvo. La comunidad se yergue sobre una tumba a cielo abierto, que nunca deja de amenazar con engullirla.”³⁶⁴ Esta imagen, que remite al espíritu específico de aquella violencia originaria de carácter mítico, podría utilizarse también para referir a alguna de las producciones contemporáneas que, con reminiscencias a la tradición, se han ocupado de reflexionar sobre la violencia intrínseca a toda agrupación humana -por muy propio o idealista que sea su proyecto-. Reteniendo en la mente la imagen de la comunidad levantada sobre *un cadáver olvidado en el polvo*, hay una escena en la película *Canino -Kynóntas*, 2009-, donde un cuarto hijo, ficticio e inventado por el padre para inculcar el miedo al exterior, es violentamente asesinado por una criatura que merodea los alrededores de la propiedad familiar. Este suceso añade un factor relevante a la relación establecida entre comunidad y violencia: el relato. Si el vínculo entre comunidad y violencia es verdaderamente constitutivo, si la comunidad inmunizada nunca puede llegar a desprenderse de la violencia externa que le ha dado cabida, entonces sin duda precisará del relato para apaciguarse. Sólo a través del relato la comunidad inmunizada, que ha dejado atrás la violencia primitiva, puede desplazar la violencia que le es inherente de nuevo al exterior de sus muros. La protección de la frontera, lo inexpugnable de ella, sólo puede construirse por medio de la narración que establece la marca de la diferencia.

En *Canino*, tras haber irrumpido un gato en el jardín, el hijo varón, confundiéndolo con una bestia peligrosa, lo mata con unas tijeras de podar. Este suceso es aprovechado por el padre que, al salir de trabajar, decide rasgar sus ropas y embadurnarlas con pintura roja para simular la sangre del hermano, cuya ficticia existencia se daba en el exterior de los muros, creando la farsa de que éste había sido asesinado por una criatura similar y acrecentar así el miedo inculcado en los hijos:

“Vuestro hermano está muerto. Una criatura como la del jardín lo destruyó. Por un lado, cometió un grave error al atreverse a salir sin estar preparado. Por otro lado, era mi hijo y siento pena por él. El animal que nos amenaza se llama *gato*. Es el animal más peligroso que existe. Se alimenta de carne, en especial de carne de niños. Después de destrozar a sus víctimas con sus garras, las devora con sus dientes filosos. La cabeza y el cuerpo entero. Si os quedáis dentro estaréis protegidos. Debemos estar preparados en caso de que [el gato] invada la casa o el jardín.”³⁶⁵

Lo que los hijos no sospechan es que su hermano muerto en realidad nunca ha existido y que tanto su invención como su muerte forman parte de una elaborada farsa familiar, cuyo objetivo es la abolición de todo posible contacto de la familia con el mundo exterior. La muerte del hermano inventado, que se hallaba *preso del exterior*, sirve a los padres para asegurar la cohesión de su relato. Los hijos ven en la suerte corrida por su hermano el destino que les espera a aquellos que osen desobedecer y adentrarse en el terreno de lo desconocido. Esta falsa muerte es utilizada como forma de proyectar la violencia que define el estado de normalidad para esa

³⁶⁴ ESPOSITO, ROBERTO. “Comunidad y violencia.” *Minerva*. Círculo de Bellas Artes, IV Época, nº 12, 2009, p. 72. Consultado a 12/12/2019, 17:33 h, en: http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Comunidad_y_violencia_%287392%29.pdf

³⁶⁵ LANTHIMOS, YORGOS. Op. cit. Escena comprendida entre el minuto 41:33 y el 43:48.

familia -presente en los restringidos códigos de conducta, en las competiciones regladas, en los castigos físicos o incluso en el mismo reinado de la mentira- hacia un exterior representado como amenazante y terrible. Por muy ridículo y falaz que resulte el relato paterno, por mucho que los hijos nunca hayan llegado a conocer al supuesto hermano que ha sido expulsado del paraíso, la historia sostenida por el padre, que es la única versión de la realidad que los hijos conocen, mantiene a la familia unida y a salvo en el interior. En un momento en el que los hijos le estaban prestando demasiada atención a aquel hermano del que nunca recibían respuesta al otro lado de los arbustos, su asesinato redefine la situación asentando el mito. La maquiavélica mente del padre que lo había creado es la misma que ahora lo ejecuta. El funeral del hermano, que se celebra en el jardín [Figura 334], sin embargo, mantiene su cuerpo imaginario más allá de la alta vegetación que cerca la propiedad familiar, donde debe permanecer invisible. Las flores destinadas a engalanar su velatorio son arrojadas entre llantos a través de la valla, como si desde un barco se estuviese homenajear a un marinero perdido en altamar. La muerte que funda la comunidad -en este caso, que la confirma- ha de expresarse en la forma de un cadáver que es abandonado en ese exterior que con el adentro se antoja irreconciliable.

Esta misma imagen cobra aún mayor literalidad en una no muy bien recibida película de Hollywood que, sin embargo, tiene bastante que ofrecer en la tarea de representación de la violencia comunitaria. La película a la cual nos referimos es *The village* - M. Night Shyamalan, 2004-³⁶⁶ titulada sin demasiada fortuna como *El bosque* en España y con más fidelidad como *La aldea* en Hispanoamérica, una película que comienza precisamente con un entierro y acaba con la intención de celebrar otro [véase Panel 71]. Si bien el primero, el entierro de un niño [Figura 335], es empleado poco más que como excusa para la introducción del universo narrativo, sirve como metáfora de todo aquello a lo que los habitantes de la aldea han renunciado por seguir permaneciendo ocultos y a salvo. Pero no será hasta el desenlace de la historia cuando nos encontremos ante ese motivo clásico de cadáver que, habiendo sido sacrificado en la oscuridad salvaje del afuera, sirve como revulsivo para la misma sociedad que lo ha dejado atrás. Dice René Girard que los mártires “son los testigos, no de una creencia determinada, como suele imaginarse, sino de la terrible propensión de la comunidad humana a derramar la sangre inocente, para rehacer su unidad.”³⁶⁷ Esta última muerte funciona, como pasaba en *Canino* con la eliminación del hermano inexistente, como reafirmación del relato que sostiene la sociedad idealizada en un momento de crisis inminente. La diferencia de planteamiento estriba en que, para la película estadounidense, la comisión del homicidio sucede en realidad, es decir, una persona de carne y hueso acaba muerta, y es en este preciso acto cuando el relato no sólo vuelve a ser validado, sino que además la sociedad utópica, que ya se daba por perdida, puede refundarse. La muerte de uno de los miembros de la comunidad a manos de su igual, como consecuencia de la farsa que todos ellos compartían, convierte el mito en realidad, al confirmar que, tal como se prometía, el ciudadano que sale corre el riesgo certero de acabar muriendo en el bosque.

A pesar de las enormes diferencias estilísticas, narrativas o estéticas que separan a *The village* de *Canino*, ambas películas comparten una perspectiva común a la hora de abordar el problema de la comunidad en su vinculación con la violencia que le resulta inherente. En los dos casos, la trama se erige alrededor de una comunidad generada como respuesta inmunitaria a un exterior que es considerado dañino. Los hacedores de la nueva sociedad idílica son los padres de familia que buscan proteger a sus hijos por medio del engaño y de la promoción del temor al exterior.

³⁶⁶ SHYAMALAN, M. NIGHT (dir.) *The Village*, Estados Unidos, Blinding Edge Pictures (prod.), 2004, 108 min.

³⁶⁷ GIRARD, RENÉ. *El chivo expiatorio*. Barcelona, Anagrama, 1986, p. 271-272.

Como ocurría en *Canino*, la situación que presenta *The village* es la de dos mundos antagónicos separados por la minuciosa construcción de una frontera, más simbólica que real, destinada a proteger a los habitantes del interior de todo contacto externo. Aquí el relato cobra una extrema relevancia dado que, en ambos casos, ninguna de las colectividades protegidas conoce el verdadero desarrollo del mundo que se extiende tras los muros. Este vacío es llenado con el temor al peligro que allí acecha; un miedo generado a través de un relato naïf sobre una suerte de estado de naturaleza que ha sobrevivido de forma paralela a la sociedad civil, representada por la casa familiar en *Canino* y la aldea en *The village*. Más allá de estos reductos se extiende el afuera salvaje, habitado por bestias que, en *The village*, de tan indeterminadas e *impropias*, son presentadas como innombrables. Estas criaturas, como el gato de *Canino*, poseen afiladas garras y se alimentan de la carne de personas inocentes, una descripción que incide en el carácter precivil de la amenaza. Por supuesto, este espacio indómito descrito por los patriarcas de una y otra comunidad no es más que una gran falacia que ocupa el lugar del mundo contemporáneo, de cuyas perniciosas dinámicas se quiere prescindir para el mantenimiento de la sociedad idílica.

En una remisión a las teorías contractualistas, en *The village*, muy pronto se nos presenta la figura jurídica del pacto. Durante los primeros minutos de la película, al haberse encontrado un cordero muerto en la aldea, el maestro de la escuela repite a los niños aquello que ya habían escuchado en diferentes ocasiones, pero que sirve como presentación de la situación alrededor de la cual la trama se va a desarrollar: “*Aquellos de los que no hablamos* no han traspasado nuestras fronteras desde hace años. Nosotros no entramos en su bosque, ellos no vienen a nuestro valle. Es un pacto”³⁶⁸ [Figura 337] La aldea es presentada como una fortaleza blindada por un acuerdo que impide a sus ciudadanos salir a cambio de que las criaturas del bosque tampoco traspasen los dominios de su estado salvaje. Así, aldea y bosque, civilización y naturaleza, conviven como una continuidad interrumpida y separada en su mutua inmunización. O esto al menos sería así si el relato sostenido por los patriarcas fuese cierto. Como más tarde se descubre, aunque verdaderamente existe un pacto, éste no involucra a nadie más que a los propios patriarcas, quienes, habiendo renunciado a su vida anterior, se comprometen a permanecer para siempre en aquel valle, defendiendo ante sus hijos la ficción de que la bucólica aldea se encuentra cercada por los peligros que acechan en el bosque.

El momento culmen para el descubrimiento de la farsa surge cuando Lucius Hunt -interpretado por Joaquin Fenix-, el prometido de Ivy Walker -Bryce Dallas Howard-, es gravemente herido por el celoso Noah -Adrien Brody- [Figura 343 y Figura 344] y ella decide emprender un viaje a la ciudad que se encuentra más allá del bosque para conseguir las medicinas que necesita. El padre de Ivy, fundador y máximo mandatario de la aldea, Edward Walker -William Hurt-, no pudiendo soportar el sufrimiento de su hija, decide confesarle la verdad, sólo a ella, para que pueda realizar su viaje sin peligro. Con la marcha de Ivy rumbo a la ciudad ubicada tras el bosque y la frontera que lo contenía, todo apuntaba a que la civilización ideal acabaría por sucumbir ante la evidencia del embuste, dando el experimento social por terminado. Sin embargo, una vez que Ivy se encuentra cruzando el bosque, desconfiando todavía de la honestidad de la confesión de su padre, una de las criaturas aparece nítidamente ante la atónita mirada del espectador y comienza a atormentar a la muchacha. Ella, a pesar de estar ciega, reconoce el sonido y los movimientos del monstruo, así como también había sido capaz de identificar un gran agujero en el suelo, en el cual, en un descuido, hace caer a la bestia. Lo que la joven ignora es que la criatura

³⁶⁸ SHYAMALAN, M. NIGHT (dir.). Op. cit., minuto 7:21. Traducción propia de: “Those we don’t speak of have not breached our borders for many years. We do not go into their woods. They do not come into our valley. It is a truce.”

que acaba de condenar a muerte no es otro que su amigo Noah disfrazado [Figura 346], quien se había hecho con uno de los trajes utilizados por los patriarcas para salir a atormentarla.

El hecho de que el personaje de Noah se caracterice por una deficiencia mental, que a menudo le provoca ataques violentos de ira, o la intuición de que desde el principio él era uno de los pocos que conocía la falsedad de las criaturas del bosque, no resulta tan relevante como el hecho de que tanto Noah como Ivy, a pesar de haber asistido al desmoronamiento del montaje paterno, continúen actuando como si el mito fuese cierto. Aunque Ivy no puede verlo, Noah siente la necesidad de disfrazarse de criatura para asustarla y ella, eludiendo las palabras de su padre, al regresar a la aldea, mantiene que fue atacada por uno de aquellos *seres innombrables* en el bosque. Si bien los muchachos conocían la verdad, la mentira en la que ambos habían sido educados resultaba para ellos mucho más real que la realidad misma, que les era ajena [véase Panel 72]. Anunciado el regreso de Ivy tras el ataque, los patriarcas, que esperaban junto al lecho de Lucius, inmediatamente adivinan lo ocurrido. Habiendo conocido la noticia sobre la muerte de Noah y aunque consternados por la tragedia, lejos de plantear la disolución de su sociedad soñada, ya convertida en pesadilla, hallan en su ánimo la fortaleza para identificar ese beneficio que siempre es extraíble de toda gran desgracia. Edward Walker, dirigiéndose a los padres del joven fallecido, pronuncia sus últimas palabras en la película, a las que todos responderán levantándose de sus sillas en señal de apoyo: “Lo encontraremos y le daremos un entierro apropiado. Les diremos a los otros que lo mataron las criaturas. Vuestro hijo ha hecho nuestras historias realidad. Noah nos ha brindado la oportunidad de seguir en este lugar.”³⁶⁹ Aquí se invoca la figura del chivo expiatorio descrita por Girard, y el cadáver de Noah “pasa a ser fundador; se convierte en positividad. Esta es la razón de que la comunidad sea simultáneamente anterior y posterior al crimen que castiga: nace de este crimen, no de su monstruosidad esencialmente temporal, sino de su humanidad bien diferenciada.”³⁷⁰

La violencia exterior es tomada como núcleo del funcionamiento social hasta el punto de que incluso el acto de subversión individual de los símbolos colectivos, representada por la iniciativa de Noah en atreverse a desafiar a Ivy, puede ser *recuperada* por el poder soberano e incorporada como alimento para su propia narrativa. La dialéctica fantasmagórica de la *sociedad del espectáculo* vuelve a reproducirse a sí misma a través de su capacidad de absorción de las acciones que la contradicen. Dice Horvat en una reflexión sobre la película:

“[los patriarcas] se dan cuenta de que ahora la amenaza se ha materializado realmente en el pueblo y que precisamente esa distorsión <<individual>> de sus símbolos -subversión- ha ayudado a que perdurase su <<significado>> colectivo, que atribuían a Aquellos de los que no se habla -semiología del Amo-. Así, al final los patriarcas logran incorporar la subversión -el hecho de que otra persona <<se sirviera de>> sus símbolos al sistema de significado dominante.”³⁷¹

La *semiología del amo* de la que habla Horvat es aquella facultad del soberano para manipular los significados a su antojo; facultad reflejada con maestría en la película *Canino*, donde a todo vocablo considerado peligroso para el poder paterno le era asociado un nuevo significado que no entrase en conflicto con el discurso del sistema. En el último acto de *Canino*, también la hija mayor, en una iniciativa de subversión individual, se apropia del relato sostenido por el padre para poder escapar de la casa, forzando con el golpe autoinfligido de una pesa el desprendimiento del diente que, según el mito familiar, marcaba el momento vital a partir del

³⁶⁹ SHYAMALAN, M. NIGHT (dir.). Op. cit. minuto 1:39:25.

³⁷⁰ GIRARD, RENÉ. *El chivo expiatorio*. Op. cit., p. 69.

³⁷¹ HORVAT, SRECKO. Op. cit., p. 140.

cual es seguro aventurarse al exterior [Figura 349 y Figura 350]. La violencia intrínseca a la comunidad humana volvía a golpear a la sociedad apropiada, pero esta vez desde dentro, demostrando como la sangre que sustenta los muros de la civilización *nunca deja de amenazar con engullirla* [véase Panel 73].

En *The Village*, el cuerpo de Noah, perdido en algún lugar del bosque, como lo era en *Canino* el hermano imaginario, funcionaría como ese crimen primigenio que mantendría unidos a los miembros de la comunidad. El agujero donde Ivy lo había arrojado funcionaba ahora literalmente como esa *tumba a cielo abierto sobre la que se yergue la comunidad* [Figura 336]. Noah es la víctima sacrificial que devuelve realidad a la farsa, que consigue convertir en verídico aquello que hasta entonces había permanecido en el terreno de la ilusión. La muerte de él, junto a la terrorífica experiencia de ella, confirman un relato que, al borde del colapso, finalmente devuelve el sentido a la sociedad inmunizada. La muerte ya no solamente es entendida como origen, sino también como la garantía de permanencia para un relato que finalmente logra cobrar vida. En este punto es donde radica el interés de la película, en esa persistencia del relato que vehicula la interdependencia entre comunidad y violencia, expresada según un estilo inmunitario reconducible desde el mito sobre el origen de la civilización o el *Leviatán* de Hobbes hasta la actualidad. A este respecto, en un capítulo que aborda la relación entre violencia y narrativa a través del cómic de *Watchmen*,³⁷² Castro Flórez apunta:

“Tenemos que repetir que la sangre derramada por tierra que *constituye* el mundo y también recordar que toda evolución de la cultura está gobernada por el deseo de borrar las huellas. Como en la estrategia homicida de Ozymandias, en *Watchmen*, lo fundamental es mantener *el secreto*, esto es, impedir que decrezca el miedo que <<funda>> lo que llamamos *Paz*. Hume ya advirtió que el poder político está fundado sobre una memoria que se desvanece, la legitimidad, valga la homofonía, no es habitualmente otra cosa que longevidad: inercia que hace olvidar los orígenes que no pueden calificarse más de otra forma que como criminales. La ley y el orden presuponen la amnesia de la violencia fundadora, aunque también requieren de un sueño dilatado, eso que Freud denominó <<síndrome de romance familiar>> en el que el niño sueña con unos padres mucho más aristocráticos que los que en realidad tiene.”³⁷³

El poder paterno, que en su conservadurismo reduce sustancialmente la libertad de sus hijos, en aras de un supuesto bien mayor que resulta del cumplimiento de su propio proyecto personal, tan ingenuo e idealista como peligroso, acaba por dejar entrever la delgada línea que separa la utopía de la distopía, una vez que el lugar idílico se descubre como una cárcel y la alegre fantasía se desmorona. En la procura de una vida sencilla y protectora, al margen de los excesos que caracterizan el mundo de afuera, las comunidades de *The Village* y *Canino* incurren en la paradoja de haber creado todo lo contrario, una sociedad circundada de peligros que sólo puede conservarse a través del miedo inculcado al afuera. La consecución de una *vida pura*, que estaba en el ánimo de construcción de la comunidad, acaba derivando en la producción sistémica de *pura vida*, es decir, de una vida desnuda, vulnerable y controlada a capricho del poder soberano encarnado en la figura del padre fundador. Lo que subyace a esta dinámica es que, más que la protección de la vida que se integra en un mundo creado a partir del relato, lo que se busca salvaguardar es precisamente el relato a través del control de la vida que lo sustenta. Los muros, más que proteger a los habitantes del peligro exterior, buscan conservar el relato a través de la negación de toda interacción que pueda amenazar su mantenimiento. El relato los protege del afuera, pero también de ellos mismos, de la violencia que intrínsecamente los atraviesa y constituye, de esos *orígenes criminales*, cuyo olvido perpetúa el sintomático

³⁷² MOORE, ALAN (guion); GIBBONS, DAVE (dibujante). *Watchmen*. Barcelona, ECC ediciones, 2018.

³⁷³ CASTRO FLÓREZ, FERNANDO. Op. cit., p. 141.

romance familiar. Es la fábula sobre su diferencia con respecto al resto lo que los patriarcas quieren proteger, una fábula que, de tanto haber sido repetida, ellos mismos acaban por creer, eludiendo que, en realidad, como expresó Girard:

“todas las diferencias desaparecen paulatinamente. En todas partes aparece el mismo deseo, el mismo odio, la misma estrategia, la misma ilusión de formidable diferencia en una uniformidad cada vez más total. A medida que la crisis se exaspera, todos los miembros de la comunidad se convierten en gemelos de la violencia. Llegaremos a decir que unos son los dobles de los otros.”³⁷⁴

Tras la marcha de Ivy, en *The Village*, descubrimos que había sido el asesinato de su abuelo el acontecimiento que había impulsado a su padre a fundar la aldea como una sociedad idílica. Edward Walker había construido la aldea en una recreación contemporánea de las épocas pasadas cuya materialización había adoptado la forma de un reducto decimonónico de estilo *amish* que, no obstante, se alojaba en el contexto de la sociedad actual. Gracias a la fortuna del padre difunto, el santuario utópico se erigía como una reserva amurallada, la *Walker wildlife preserve*, la cual estaba prohibido sobrevolar con cualquier tipo de transporte aéreo y que incluso contaba con su propio personal de seguridad y tecnología de vigilancia externa. Eran las tecnologías de vigilancia y control contemporáneas las que paradójicamente permitían la constitución de aquella aldea como un paraíso construido al margen del tiempo, pero era también esta pretensión última de aislamiento la que le otorgaba el carácter de un verdadero campo de concentración perfectamente sitiado, conformado por el bosque y la aldea. La alambrada era la única frontera física que circunscribía la civilización utópica, dado que la línea que separaba la aldea del bosque era más bien imaginaria. La única barrera real era aquella que cerraba la aldea al resto del mundo, que delimitaba el espacio de la farsa donde el bosque también está incluido. El bosque, el miedo que provoca, aunque *excluido* semióticamente de la aldea, estaba *incluido* dentro de los confines de la reserva. La verdadera amenaza nunca había sido el bosque, tan necesario para el mantenimiento de la ilusión como lo es el foso que tradicionalmente rodea el castillo; tampoco lo era aquel mundo exterior corrompido, sino que, el verdadero peligro, estribaba en la verdad misma, en la intuición de que, en realidad y por encima de todo mito, nadie estaba a salvo de la violencia común.

La violencia interna a la comunidad inmunizada se revela tan brutal como el peligro externo del cual se la quiere proteger. Pero es precisamente por este motivo que el miedo y la amenaza del exterior serán constantemente invocados como aclamado recurso de cohesión social. No es preciso remitirse a Hobbes para comprobar cuán necesario y útil resulta el miedo para que el poder soberano pueda seguir definiéndose como tal. Tampoco hace falta recurrir a la literatura ni al cine -aunque muy a menudo el arte contribuya a una mejor comprensión de la sociedad en la que vivimos- para poder llegar a percibir, en toda su amplitud, la violencia que nos atraviesa y que ninguna medida inmunitaria será nunca capaz de eliminar; no sólo porque dicha abolición no esté en el ánimo de la estrategia inmunitaria, sino, fundamentalmente, porque ésta, es requerida como fondo oculto de su propio sistema operativo. Así como para Hobbes el miedo a la muerte prematura, en su paso a la sociedad civil, era transformado en un terror racionalizado que emanaba de la figura del soberano, en nuestras sociedades, persuadidas por el triunfo de una política del miedo, el terror que en la población provocan las acciones terroristas será implementado como recurso de ordenamiento dentro del propio Estado, siendo su gobierno soberano el encargado de regularizarlo y dirigirlo. De una forma similar a lo que ocurría en *The village*, cuya fecha de lanzamiento se produjo en un contexto muy específico -un año después

³⁷⁴ GIRARD, RENÉ. *La violencia y lo sagrado*. Op. cit., p. 87.

de la invasión de Irak por parte de los Estados Unidos-, el abuso de la mentira descarada y el alimento del terror, muy a pesar de las evidencias que demostraban la falsedad del relato, habría servido también al proclamado empeño de salvaguardar nuestra particular versión de la panacea universal, representada en occidente a través de una idílica visión de la sociedad democrática. Una democracia entendida en un estilo tan paternalista como los modelos que se presentan en las películas citadas; un sistema donde el engaño y la desinformación son aderezados con la creación de un estado de amenaza permanente y donde los ciudadanos, despojados de sus libertades en medio de una oda retórica a la noción de seguridad, son imbuidos a elegir la complacencia del relato al desapacible rostro de la realidad. Finalmente, el cadáver que aparecerá tendido en el suelo será el de la propia democracia que, de tanto inmunizarse contra el terror, será descubierta, en un último giro de guion, funcionando en su exacta sintonía y en feliz colaboración con él.

Panel 68



Figura 314. Ilustración de Paul Gustave Doré para el primer canto del "Infierno" de la *Divina comedia* de Dante, edición de 1861. Al pie se lee: "En medio de esta nuestra vida mortal, me encontré en un bosque sombrío, descarriado."
Figura 315. Jean-Baptiste Camille Corot, *Dante y Virgilio*, 1859. Óleo sobre lienzo, 260,4 x 170,5 cm.



Figura 316. William-Adolphe Bouguereau, *Dante y Virgilio en el infierno*, 1850. Óleo, 281 x 225 cm. Habiendo entrado en el infierno, Dante y Virgilio presencian la lucha entre Capocchio, un alquimista hereje, y Gianni Schicchi, un personaje que suplanta identidades, quien muerde al primero en el cuello.
Figura 317. Gustave Doré, *Dante y Virgilio en el noveno círculo del Infierno*, 1861. Óleo sobre tela, 315 x 450 cm



Figura 318. Ilustración de Paul Gustave Doré para el octavo canto del "Infierno" de la *Divina comedia* de Dante. Dante y Virgilio cruzando el río Estigia en la barca de Caronte.
Figura 319. Eugène Delacroix, *La barca de Dante (Dante y Virgilio en el Infierno)*, 1822. Óleo sobre lienzo, 189 x 241 cm.

[Panel 69](#)



Figura 320. Gioacchino Assereto, *Caín y Abel*, 1640-1650. Óleo sobre lienzo, 180 x 138 cm.

Figura 321. William-Adolphe Bouguereau, *El primer luto*, 1888. Óleo sobre lienzo, 203 x 252 cm.



Figura 322. Peter Paul Rubens, *Rómulo y Remo*, 1615-1616. Óleo sobre tela, 213 x 212 cm.

Figura 323. Augustyn Mirys, *Muerte de Remo y fundación de Roma*, 1740. Gravado.



Figura 324. Francisco de Goya, *Duelo a garrotazos*, 1820-1823. Óleo sobre tela, 125 x 261 cm.

La violencia que impera en la comunidad inmunizada, fundada por el conflicto disputado con el semejante, puede verse ilustrada en el *Duelo a garrotazos* de Goya, una pintura que ha sido leída por los historiadores del arte como alusión a la violencia ejercida por los individuos insertos en los diferentes grupos humanos.

[Panel 70](#)



Figura 325. Diane Arbus, *Identical twins*, 1966. Fotografía en gelatina de plata, 38 x 37 cm.

Figura 326. Escena de *The shining* -Stanley Kubrick, 1980-. Escena inspirada en la fotografía de Arbus.



Figura 327. Escena de la película *Invasion of the body snatchers* -Don Siegel, 1956-.

Figura 328. Escena de la película *Village of the damned* -Wolf Rilla, 1960-.



Figura 329. Escena de la película *Dead ringers* -David Cronenberg, 1988-.

Figura 330. Escena de la segunda temporada de *Orphan black* -Graeme Manson & John Fawcett (cread.), 2013-2017-.



Figura 331. Escena de la película *The Matrix Reloaded* – Hermanas Wachowskis, 2003-.

Figura 332. Escena de la película *The double* -Richard Ayoade, 2013-.

El miedo inspirado por la figura del gemelo, del *Doppelgänger* o del clon ha permitido abordar desde la ficción temas como la multiplicación del terror, la suplantación identitaria o la competencia entre iguales.

[Panel 71](#)



Figura 333. Escena de la película *Kynódonas* -Yorgos Lanthimos, 2009-. El hijo habla con su hermano inventado a través de los arbustos.

[Figura 334](#). Escena de la película *Kynódonas* -Yorgos Lanthimos, 2009-. El funeral del hermano inventado.



[Figura 335](#). Escena de la película *The Village* -M. Night Shyamalan, 2004-. Entierro que abre la película.

[Figura 336](#). Escena de la película *The Village* -M. Night Shyamalan, 2004-. La muerte de Noah en el bosque.

Panel 72



Figura 337. Escena de la película *The Village* -M. Night Shyamalan, 2004-. En la escuela el profesor recuerda a sus alumnos las condiciones del pacto con las criaturas del bosque.

Figura 338. Escena de la película *Kynodontas* -Yorgos Lanthimos, 2009-. Durante la cena, la madre atiende las preguntas de sus hijos, explicando el significado de diferentes palabras.

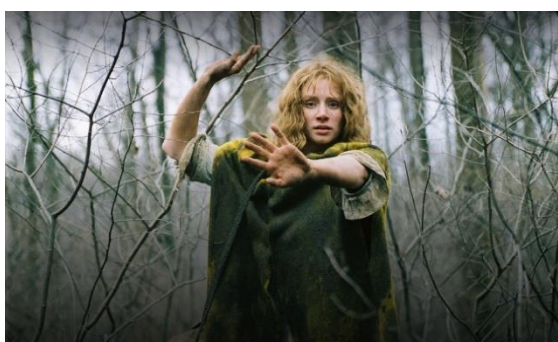


Figura 339. Escena de la película *The Village* -M. Night Shyamalan, 2004-. Ivy abriéndose paso en el bosque a pesar de su ceguera.

Figura 340. Escena de la película *Kynodontas* -Yorgos Lanthimos, 2009-. Una de las muchas pruebas en las que los padres hacían competir a sus hijos.



Figura 341. Escena de la película *The Village* -M. Night Shyamalan, 2004-. Un vigilante de seguridad de la Walker Wildlife Preserve encuentra a Ivy en el exterior de la muralla.

Figura 342. Escena de la película *Kynodontas* -Yorgos Lanthimos, 2009-. Una vigilante de seguridad, compañera de trabajo del padre, es conducida a la casa familiar con los ojos tapados.

Tanto en *The Village* como en *Canino* se alude en diferentes ocasiones a la incapacidad para percibir la realidad que excede al relato compartido impuesto por los patriarcas. En *The Village*, los únicos jóvenes que tienen conocimiento de la farsa comunitaria y aun así deciden mantenerla son Noah, que sufre un trastorno mental, e Ivy, una chica ciega. También en *Canino*, se introducen sutiles metáforas para ilustrar la *ceguera* de los hijos, incapaces de discernir entre realidad y narrativa. Además, en ambas ficciones se percibe la complicidad ejercida por ciertos individuos del afuera que, obedeciendo sumisamente los órdenes de los padres gobernantes, contribuyen al mantenimiento de la violencia interna.

[Panel 73](#)



[Figura 343](#) y [Figura 344](#). Escena de la película *The Village* -M. Night Shyamalan, 2004-. El ataque de Noah a Lucius, que introduce el desenlace de la película.



Figura 345. Escena de la película *The Village* -M. Night Shyamalan, 2004-. El disfraz utilizado por los patriarcas para simular el ataque de las criaturas del bosque.

[Figura 346](#). Escena de la película *The Village* -M. Night Shyamalan, 2004-. Noah disfrazado asusta a Ivy.



Figura 347. Escena de la película *Kynodontas* -Yorgos Lanthimos, 2009-. Durante la cena el padre repasa con sus hijos las condiciones para que puedan salir de casa. Era necesario el desprendimiento de un colmillo.

Figura 348. Escena de la película *Kynodontas* -Yorgos Lanthimos, 2009-. Las hermanas comprueban el estado del colmillo de una de ellas.



[Figura 349](#) y [Figura 350](#). Escena de la película *Kynodontas* -Yorgos Lanthimos, 2009-. Una de las hijas se autolesiona para extraerse uno de sus colmillos.

4. 3. La comunidad temerosa. De la producción de la amenaza permanente

En el cómic *Watchmen*, publicado originalmente entre 1986 y 1987, el hombre más inteligente del mundo, el héroe Ozymandias, había fingido la existencia de un enemigo exterior con el fin de inducir el miedo en la población. La invención narrativa de una invasión alienígena actuaba como mentira salvífica que aseguraba la supervivencia de la humanidad, enfrentada en los dos grandes bloques de la Guerra Fría y a punto de experimentar una guerra nuclear, permitiendo la reinstauración de la paz interna ante la amenaza del enemigo extraterrestre. Era el sacrificio de una parte, aquella a la que el falso alienígena había eliminado, la que garantizaba la supervivencia del conjunto, constituido según la lógica de la *inmunitas*. En este caso, el empleo de medios terribles, el sacrificio de una porción de la ciudadanía mundial, era justificado por el fin de absolución de la mayoría. Pero el efecto purificante del sacrificio fundador sólo podía ser preservado mediante la conservación del miedo al enemigo exterior, es decir, por medio de la generación de una amenaza permanente gestionada a través del relato. El mundo sólo podía ser pacificado como resultado de la administración del terror a un enemigo ficticio representado como *alien*. La situación generada tras la instauración de este paradigma inmunitario que cierra el cómic *Watchmen* es narrada en la serie homónima -Damon Lindelof, 2019-,³⁷⁵ donde se muestra cómo la unión contra el enemigo alienígena no sólo habría permitido la extinción de antiguos conflictos interestatales, sino que también habría implicado la colaboración entre autoridades y vigilantes enmascarados. La vigencia del peligro es representada recurrentemente por Ozymandias, que, cada cierto tiempo, provoca una aparatosa lluvia de cefalópodos con el fin de recordar a los ciudadanos que nunca estarán del todo a salvo [véase [Panel 74](#)].

El control del miedo a través de la modulación de la amenaza permanente como estrategia de pacificación de la comunidad inmunizada es un rasgo fundamental que las sociedades representadas en *Watchmen*, *Canino* y *The Village* comparten con el contexto post 11-S impuesto por el presidente George W. Bush. En *Canino*, el peligro ubicado en el afuera era difuso y abstracto, pero su imperativo lograba mantenerse gracias a un estricto control de las conductas que se daban en el interior. En teoría, se esperaba que los miembros de la familia pudiesen abandonar el recinto familiar, tan pronto como llegasen a reunir una serie de condiciones que, supuestamente, harían de su salida una tarea viable y poco arriesgada. El primer indicador que marcaba el momento de que alguien estaba preparado para aventurarse hacia el exterior era el desprendimiento natural de uno de sus colmillos. Pero sólo después de que el colmillo hubiese salido de nuevo, esta persona podía aprender a conducir el coche familiar, que era considerado como el único medio seguro para traspasar el jardín que rodeaba la casa. La improbabilidad de que ninguno de los hijos llegase a reunir las condiciones requeridas para cruzar el umbral de aquel universo narrativo impuesto por el padre aseguraba su estancia en el interior. A pesar de que los hijos contaban con poder salir de la casa tan pronto como estuviesen listos para ello, los padres permanecían tranquilos sabiendo que, en atención a las estrictas normas que configuran la fantasía familiar, lo más probable era que nunca se atreviesen a hacerlo. El clima de sumisión reinante aportaba cierta solidez al relato, pero los padres eran conocedores de que la estabilidad de la farsa a largo plazo dependía de la producción de acontecimientos puntuales que incidiesen en la amenaza supuesta por el exterior. La aparición de la figura del gato, convertido en una fiera asesina en el relato paterno, funciona como un

³⁷⁵ LINDELOF, DAMON (cread.) *Watchmen*. Estados Unidos, HBO & DC Comics, 2019. 1 temporada, 9 episodios, aprox. 59 min./ episodio.

recordatorio del peligro, como un pico en los niveles de amenaza que acusa el sentimiento de temor en el entorno familiar.

En la película de *The Village*, los patriarcas se servían del mismo tipo de recurso. El mal que rodeaba a la aldea, aunque *no podía ser nombrado*, tenía un rostro concreto y un *modus operandi* claro. Si bien la seguridad de los vecinos se suponía más o menos garantizada gracias a la existencia de un pacto que circunscribía el territorio habitable, la amenaza del bosque se presentaba como una situación permanente. Pronto descubrimos que los aldeanos más jóvenes, brabucones y temerarios, a menudo juegan a sobrepasar los límites físicos impuestos por el pacto. De haber quedado sin respuesta, estas muestras de impune curiosidad podrían haber instalado la duda en el seno de la comunidad sobre la verdadera naturaleza del peligro exterior. Por ello, los mayores ya habían puesto en marcha una estrategia de represalia contra el atrevimiento juvenil, que, además, servía al propósito de mantener vivo el relato: la recreación cíclica de episodios de amenaza por parte de las criaturas en el valle. Así, las ocasiones en las que los patriarcas teatralizan la incursión de los *innombrables* en la aldea, con todo un rastro de animales desollados y marcas rojas en las puertas de las viviendas, servían como forma de mantener un estado de alerta prolongado que garantizase el respeto a las viejas costumbres y afianzase el temor hacia el exterior [véase [Panel 75](#)].

En *The Village*, además, existía un código simple de dos colores empleado para representar y condicionar la percepción de la amenaza a través de la oposición establecida entre el amarillo, el color seguro, y el color rojo, que indicaba peligro. El amarillo, presente en las banderas y ropajes de los habitantes del valle, era un color utilizado no sólo para definir una situación de seguridad, sino también para invocarla, de ahí que los aldeanos se sintiesen más seguros rodeados de elementos de este color, al tiempo que evitaban todo contacto innecesario con el color rojo. El rojo era el color que en esta especie de fábula atraía a *Aquellos de los que no hablamos*, un color que debía ser eliminado del entorno de la aldea, ya que era percibido como un mal presagio, como expresión de un posible ataque. Durante las primeras escenas de la película vemos a unas niñas que arrancan apresuradamente unas florecillas rojas que crecen de forma natural en el valle o cómo los amigos de Noah se preocupan acerca de unas bayas silvestres que él había recogido en una de sus escapadas clandestinas. También, después de haber apuñalado a Lucius y haberse teñido las manos de sangre, Noah se lamenta, no por haber cometido un acto atroz, sino por ser ahora portador de la marca del peligro. La amenaza representada por el color rojo ha sido incorporada en el día a día de los habitantes, como consecuencia de la inventada costumbre de las criaturas del bosque de dejar rastros de sangre en las viviendas cada vez que entraban en la aldea. Así, los trazos rojos en las puertas [[Figura 362](#)] no sólo funcionaban como registro de la simulada presencia de éstos, sino que, fundamentalmente, sirve para condicionar el ánimo de los habitantes del valle. Más que como señal de un ataque reciente, cuya mayor consecuencia no superaba el sacrificio de algunas piezas de ganado, la marca roja introduce en la mente de los lugareños la posibilidad de una peor represalia futura. El rojo era el símbolo de un mal mayor que *aún estaba por venir* [véanse [Panel 76](#), [Panel 77](#) y [Panel 78](#)]

Como los patriarcas, el *Department of Homeland Security* de los Estados Unidos³⁷⁶ estableció en 2002 un sistema de gradación de la alerta terrorista cuyos niveles se expresaban a través de una escala cromática de cinco colores: el verde indicaba un bajo riesgo de ataque; el azul, un riesgo moderado; el amarillo, un nivel de riesgo elevado; el naranja, una situación de alto riesgo, y el

³⁷⁶ El *United States Department of Homeland Security* – Departamento de Seguridad Nacional de los Estados Unidos- es un ministerio creado tras los atentados del 11 de septiembre de 2001 que integraba 24 agencias federales con el fin de combatir el terrorismo en el país.

rojo -en sintonía con *The Village*- una situación crítica o de riesgo grave [Figura 369]. Pero, a diferencia de la película, la paleta establecida por parte del gobierno estadounidense para evaluar los niveles de amenaza no concedía ningún tono para la representación del *estar a salvo*. Durante años, el estado de alerta se mantendría en una constante oscilación entre los colores amarillo y el naranja, demostrando cómo, en la materialización de la distopía, la inseguridad había conseguido imponerse como nueva forma de normalidad, una evidencia situada en el plano perceptivo del establecimiento de la excepción como nueva norma que se impondría en la esfera de lo político, como explicaremos en el capítulo siguiente.

Esta nueva inseguridad que dominaba el ánimo público era una consecuencia directa del abandono de la *democracia de opinión*, resultante de los procesos de estandarización de la opinión pública desarrollados con la generalización de los medios de comunicación de masas durante la segunda mitad del siglo XX, en su conversión en una *democracia de las emociones* derivada de la instantaneidad lograda por los nuevos dispositivos de comunicación. Como explica Paul Virilio, la interactividad instantánea anula los tiempos de reflexión necesarios para la formación de la opinión, sustituyéndolos por reflejos condicionados que permiten la sincronización emotiva de la población interconectada globalmente.³⁷⁷ Con los atentados del 11 de septiembre se había reactivado el papel de la televisión como el medio del *acontecimiento*, ubicando en las pantallas el foco por antonomasia para la coordinación masiva de los afectos. El nuevo sistema de alerta era su complemento, una forma pseudocientífica de evaluar los niveles de la amenaza que estaba siendo narrada en televisión.

El código de colores funcionaba como un exponente más de una forma de comunicar orientada al control de los modos de recepción de los eventos concretos y a la monitorización de las pasiones ciudadanas. Una subida en la escala de color funcionaba como la ocasional visita de las criaturas del bosque o como la identificación del gato que merodea tras la alambrada. Como ellos, el sistema de alerta había sido diseñado para interferir en la percepción pública de la amenaza, alentando el temor y garantizando su permanencia. Pero en esta ocasión, además, el miedo podía ser modulado con minuciosa precisión gracias al sencillo recurso de una escala cromática que, al tiempo que servía para la gradación de los niveles de alerta, también calibraba la experiencia colectiva del miedo. La administración y regulación del miedo no sólo se desvelaba como un asunto de interés público, sino, tal como había advertido Hobbes, como una función esencial de todo sistema de gobierno. Lo que quizás el filósofo no habría podido aventurar sería cómo la gestión de la amenaza externa y la situación de urgencia permanente serían convertidos en la base de un modelo biopolítico, donde el objetivo de salvaguarda de la vida en sí mismo sería a su vez la mayor fuente para la producción de peligro en el seno de un sistema constituido como *sociedad del riesgo*, como la denominó Ulrich Beck.³⁷⁸ Al respecto, escribía Gil Calvo que:

“La hipótesis principal de la *sociología del riesgo* mantiene que al avanzar el proceso histórico de modernización -cuya fase más reciente hoy llamamos globalización-, lo que asciende no es el nivel agregado de seguridad pública y bienestar humano -como sostenía la ingenua ideología del progreso continuo con que nació la modernidad ilustrada-, sino, por el contrario, el saldo neto de inseguridad colectiva y riesgo social.”³⁷⁹

Administrar el miedo significa hacer de éste un motor de gobierno, en cuya puesta en práctica la acción política es expresada como la gestión de una crisis perenne y constantemente

³⁷⁷ Véase: VIRILIO, PAUL. *La administración del miedo*. Op. cit., p. 34 y ss.

³⁷⁸ Véase: BECK, ULRICH. *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona, Paidós, 1998.

³⁷⁹ GIL CALVO, ENRIQUE. *El miedo es el mensaje. Riesgo, incertidumbre y medios de comunicación*. Madrid, Alianza, 2003, p. 23.

reformulada. Virilio utiliza la expresión *administración del miedo* para nombrar dos procesos que operan conjuntamente en la conformación de una misma realidad. Por una parte, define el manejo del miedo como estrategia política, es decir, la difusión y la gestión del miedo como forma de gobernanza. Por otro lado, la administración del miedo también refiere a la conversión de éste en un entorno, en un pánico ambiente entendido en el sentido griego de totalidad.³⁸⁰ En otras palabras, podríamos decir que la expresión *administración del miedo* nombra los procedimientos por los cuales el miedo tanto puede ser *administrado* por la política, como ser él mismo *administrador* de la política. Si estas dos funciones del miedo, como sujeto paciente y sujeto activo de la acción de administrar, se relacionan entre sí es debido a que es la conjunción de los órdenes securitario y sanitario como forma de gobierno -que, en atención a Agamben, también podríamos describir como la normalización de la excepción dentro del paradigma biopolítico, como desarrollaremos más adelante- la que impulsa al miedo a transformarse en entorno.³⁸¹ Explica Virilio que “el miedo es un Estado, en el sentido de que es un poder público quien impone una realidad falsa y, al mismo tiempo, aterradora.”³⁸² *El miedo es un Estado* porque el miedo constituye al Estado, porque el miedo es un entorno con capacidad para alterar el curso del tiempo hasta el punto de conseguir independizarse de su causa y servir de su propio referente [véase [Panel 79](#)].

Decía Derrida que la temporalización de un traumatismo como el provocado por el 11-S no opera solamente en relación con lo ya ocurrido, sino precisamente con la vista puesta en el porvenir. El trauma deja una herida abierta por el terror al futuro, como si el acontecimiento pasado sólo hubiese sido el signo precursor de lo que amenaza con pasar.³⁸³ El acontecimiento exhibido, lo explícitamente visible, anticipaba lo invisible, como una imagen con capacidad para preceder a su referente. Es la marca roja en la puerta vecina que augura la proximidad del siguiente ataque. Según explica Derrida, más que por la situación conocida o la agresión pasada, el trauma es generado por la presencia inasible de la amenaza, por la promesa de un futurible que se adivina como mucho peor. La amenaza aterroriza con mayor brutalidad que el hecho que la precede, justamente porque es virtual y, por tanto, siempre deja espacio a la incertidumbre, a lo impredecible, a la continuación de un episodio que nunca acaba de cerrarse por completo. De ahí, que todas las sociedades distópicas encuentren su sustento en la creación y alimento de la amenaza. De ahí también, que la distopía imaginada sólo pueda surgir de los rasgos distópicos hallados en lo real. El final de la Guerra Fría había abolido la revolución permanente defendida por Lenin, pero, vencido el enemigo, instituyó, como motor biopolítico occidental, una política de la amenaza permanente que, como el *Ministerio de la Paz de 1984*,³⁸⁴ parecía requerir del conflicto perpetuo, de la ficcionalización del peligro y de la monitorización del miedo para poder legitimarse.

La amenaza se concibe como una estimación del riesgo, pero que debe ser situada en un ambiguo lugar entre el cálculo racional y la profecía. La amenaza es, en sí misma, un ente incognoscible; un futurible que a duras penas puede ser vislumbrado debido a la indefinición inherente a la propia idea de amenaza. En el momento en que se enuncia la amenaza, ésta *aún no es nada* en sí misma, más allá de una incierta posibilidad futura, que se promete inminente pero nunca llega a manifestarse. La propia naturaleza de la amenaza presupone esta indeterminación; en esencia no es más que una noción vaga e informe que sólo negando su fundamento -su *ser en el futuro*- puede convertirse en hecho. Las situaciones pueden ser

³⁸⁰ VIRILIO, PAUL. *La administración del miedo*. Op. cit., p. 16-17.

³⁸¹ VIRILIO, PAUL. *La administración del miedo*. Op. cit., p. 54-55.

³⁸² Ibid., p. 19.

³⁸³ Derrida, Jacques en BORRADORI, GIOVANNA. Op. cit., p. 145.

³⁸⁴ Véase: ORWELL, GEORGE. Op. cit.

manejadas, sin embargo, sobre las amenazas sólo puede especularse, intentando anticipar su materialización. Pero lo verdaderamente característico de la amenaza es que se trata de una modalidad del tiempo futuro con capacidad para interactuar con el presente sin llegar nunca a discurrir con él. Es la paradoja de una causa futura que tiene consecuencias en el presente; una causa que no es palpable, sino virtual, pero que consigue afectar al presente y condicionarlo. Parafraseando a Brian Massumi, la dimensión futura de la amenaza lanza una sombra sobre el presente, y esa sombra es el miedo.³⁸⁵

El miedo es el reflejo presente de aquello que amenaza con venir, el resultado de la confluencia de dos estratos del tiempo lineal que ahora parecen expresarse simultáneamente. Presente y futuro, miedo y, amenaza, establecen aquí una relación de reciprocidad, se alimentan mutuamente en el sentido de que, aunque es la proximidad de la amenaza la que genera el miedo, sin los efectos que el propio miedo produce en la percepción de la amenaza, ésta se mantendría sin remedio en el lugar virtual al que pertenece. El efecto de la amenaza -el miedo- se convierte también en potenciador de su propia causa. La pareja establecida entre progreso y riesgo actúa de una manera análoga: si el progreso traza un recorrido virtual desde el actual estado de las cosas hacia el futuro, en su evolución hacia la consecución de un fin nunca claramente determinado, el riesgo que el progreso implica se ubica en la misma línea que transita en sentido contrario. El riesgo es la amenaza estimulada por el hacer presente, que en su anticipación impone la necesidad de un mayor progreso -ya sea industrial, tecnológico o securitario-, con la consecuente provocación de nuevos riesgos derivados, que inciden en la extensión del miedo público y en la pública percepción de la amenaza. En los dúos miedo/amenaza y progreso/riesgo ambos elementos influyen en el otro; la causalidad opera bidireccionalmente, dando lugar a una suerte de tiempo cíclico. Miedo y amenaza, progreso y riesgo, forman parte indisoluble del mismo evento, un evento extendido entre las fronteras del tiempo, que aúna presente y futuro en un lugar donde lo real y lo virtual también convergen y se condicionan.

El filósofo polaco Leszek Kolakowski aborda el problema de la futurología como una ciencia “cuyo tema no sólo no existe, sino que necesariamente es inexistente, porque el futuro no existe ni existirá jamás.”³⁸⁶ En relación con esto opina que tampoco existe el pasado, ya que el océano de acontecimientos instalados en nuestra memoria, en última instancia, dependen de la mirada que se les otorga desde el presente, desde la reconstrucción ofrecida por la experiencia actual que constituye la historia individual y colectiva. En este sentido, de la relación establecida entre el acontecimiento pasado, el miedo presente y la amenaza futura, lo más real es el miedo que, aunque provocado por lo ya acontecido y por el peligro de lo que está por venir, a su vez influye en la percepción del pasado y la anticipación del futuro, ofrecidas desde el tiempo presente. El miedo del ahora es el fundamento de ordenación de un tiempo, cuyos estadios se trazan conjuntamente. La serie alemana *Dark* - Baran Bo Odar, 2017-³⁸⁷ trata precisamente el tema de

³⁸⁵ MASSUMI, BRIAN. “Fear (The Spectrum said),” *Positions*, febrero 2005, vol. 13 -1, p. 35. Escribe Massumi: “The threat as such is nothing yet- just a looming. It is a form of futurity yet has the capacity to fill the present without presenting itself. Its future looming casts a present shadow, and that shadow is *fear*. Threat is the future cause of a change in the present. A future cause is not actually a cause; it is a virtual cause, or quasicause. Threat is a futurity with a virtual power to affect the present quasicausally.” Consultado a 09/12/2019, 17:40 h, en: [https://www.brianmassumi.com/textes/Fear%20\(the%20Spectrum%20Said\)%20-%20Positions.pdf](https://www.brianmassumi.com/textes/Fear%20(the%20Spectrum%20Said)%20-%20Positions.pdf)

³⁸⁶ KOLAKOWSKI, LESZEK. “Para qué sirve el pasado”. En *Letras Libres*. Julio de 2004. Consultado a 28/05/2020, 11:29 h, en: <http://184.72.35.63:8080/revista/convivio/para-que-sirve-el-pasado-0>

³⁸⁷ BO ODAR, BARAN; FRIESE, JANTJE (cread.) *Dark*. Alemania, Wiedemann & Berg Television, 2017-2020. 3 temporadas, 26 episodios, 45-61 min./episodio.

la rotura del tiempo lineal, introduciendo la idea de que cada estrato pasado, presente o futuro podría interferir en los demás en una concepción mucho más sinuosa del tiempo. Aquí el presente se cuela en el pasado, el futuro en el presente e incluso el futuro es capaz de determinar ciertos acontecimientos del pasado por medio de saltos temporales que los personajes efectúan con el propósito, bien de mantener o, por el contrario, de destruir un determinismo al que todo ese complejo entrecruce parece estar abocado.

Pero no es necesario recurrir a las máquinas del tiempo ni a la ciencia ficción para conseguir que los tiempos se mezclen. Cuando un gobierno hace de la amenaza su objeto, adopta una actitud precisa que le permite jugar con los tiempos, convirtiendo un futurible en agente provocador de la situación presente. Retomando las observaciones de Massumi, si el *miedo* era la sombra de la amenaza, o el medio por el cual la amenaza conseguía introducirse en el tiempo presente, la *seguridad* será el nombre que daremos al hecho de haber asumido la virtualidad causal de la amenaza como estrategia presente de gobierno.³⁸⁸ Entonces, ya no será la cercanía del peligro el factor que determine la demanda de seguridad, sino que, invirtiendo la relación causal, será la obsesión por la seguridad aquello que enfatice la sensación de peligro. Como han apuntado pensadores como Robert Castel o Zygmunt Bauman, aunque la sociedad actual se defina por ser una de las más seguras que jamás hayan existido, las personas que habitan en la mayor comodidad son también las que se sienten más atemorizadas y apasionadas por todo lo relativo a la seguridad.³⁸⁹ Esta relación que el término español *seguridad* establece entre el estar o sentirse a salvo -relativo a los aspectos personales que en inglés se enuncian como *safety*- y los procedimientos que lo permiten -*security*- acarrea una primacía de estos últimos sobre el primero, derivando en la general consideración de que para *asegurar* nuestro bienestar es necesaria la inversión en dispositivos de seguridad. Esta circunstancia hace del miedo un importante capital, ya no sólo económico, sino también político, entendido como una energía renovable, cuyo carácter inagotable resulta sumamente tentador. Sin embargo, como apuntó Bauman, es el mismo paradigma securitario implementado para que *estemos* a salvo el que mayormente nos hace *sentir* inseguros: “los miedos nos impulsan a emprender medidas defensivas, y las medidas defensivas dan un aura de inmediatez, tangibilidad y credibilidad a las amenazas reales o putativas de las que los miedos presumiblemente emanan.”³⁹⁰ Finalmente, como en *Dark*, todo se complementa, ya que, aunque la secuencia de acontecimientos discorra en una temporalidad paradójica y con una relación causal que también lo es, no obstante, los hechos *están teniendo lugar*, retroalimentados y regulados en medio del aparente desorden.

El miedo, que es el aquí y el ahora de la amenaza, la razón de ser y el objetivo mismo de la política de la conservación y la seguridad, siempre acabara por imponerse en todo colectivo que haga de él su aglutinante. Cuando el miedo es convertido en un estilo de vida que acusa la necesidad de que toda flor silvestre, y por lo tanto brotada sin permiso, sea arrancada, entonces, es que ha conseguido emanciparse del referente que inicialmente lo provocaba. Las bayas rojas o el nivel de alerta naranja son símbolos que ya no remiten a nada más que a sí mismos, a la costumbre asumida de temer. Que el miedo sea la manifestación más real de la relación vinculante entre acontecimiento pasado y amenaza futura favorece su multiplicación en el presente. El miedo independizado de su objeto se normaliza, se instituye y regula, pudiendo llegar a desencadenarse sin necesidad de haber avistado señal alguna de peligro. Llega un punto

³⁸⁸ MASSUMI, BRIAN. Op. cit., p. 35. Escribe Massumi: “When a governmental mechanism makes threat its business, it is taking this virtuality as its object and adopting quasicausality as its mode of operation. That quasicausal operation goes by the name of security.”

³⁸⁹ Véase: CASTEL, ROBERT. *La inseguridad social: ¿Qué es estar protegido?* Buenos Aires, Manantial, 2004.

³⁹⁰ BAUMAN, ZYGMUNT. Op. cit., p. 171.

en el que el miedo simplemente se autorreproduce; el miedo se virtualiza en un proceso cíclico sin más impulso que el propio miedo al miedo. Como la *imagen autónoma* inscrita en la sociedad del espectáculo de Debord, el miedo puede ser autosuficiente, eludir todo referente externo y ser capaz de reproducirse a sí mismo.

El código de colores creado por la administración Bush partía de esta potencialidad. Como en las comunidades inmunizadas representadas en *Canino* y en *The Village*, con la imagen monstruosa que los padres de familia habían generado acerca del mundo exterior, también el paternalismo estadounidense encontraría su respaldo en la capacidad para producir y modular el miedo público. La masificación del miedo, que es asimismo una reprogramación de la noción de ciudadanía -convertida en masa temerosa a través del acompasado de los afectos- no sirve a otro propósito que a la imposición de un relato de lo propio, erigido como muro a través del cual cada vez resulta más difícil mirar. Pero, tal y como sucedía en *The Village*, la trampa acabaría siendo revelada: los verdaderos agentes de aquel mal, lejos de encontrarse en un inhóspito lugar externo, serían identificados como esos mismos mandatarios que, deseosos de polarizar el mundo a partir del relato, acabarían interpretando tanto el papel de héroes protectores como el de villanos monstruosos.

Panel 74



A STRONGER LOVING WORLD



Figura 351. Viñeta del cómic *Watchmen* -Alan Moore (cread.), Dave Gibbons (ilust.), 1986-1987-.

Figura 352. Viñeta del cómic *Watchmen* -Alan Moore (cread.), Dave Gibbons (ilust.), 1986-1987-.



Figura 353. Escena de la serie *Watchmen* -Damon Lindelof (cread.), 2019-. Aparición del extraterrestre inventado por Ozymandias.



Figura 354. Escena de la serie *Watchmen* -Damon Lindelof (cread.), 2019-. Una de las lluvias de cefalópodos provocadas por Ozymandias para recordar la persistencia del peligro.

[Panel 75](#)



Figura 355 y Figura 356. Escena de la película *Kynodontas* -Yorgos Lanthimos, 2009-. Un gato entra en el jardín familiar, generando la alarma. El hijo varón lo ataca con unas tijeras de podar mientras las hermanas se refugian dentro de casa.



Figura 357 y Figura 358. Escenas de la película *Kynodontas* -Yorgos Lanthimos, 2009-. Tras el episodio del gato, el padre simula un ataque que habría provocado la muerte del hermano inventado y recuerda a sus hijos los peligros del afuera.



Figura 359 y Figura 360. Escenas de la película *The Village* -M. Night Shyamalan, 2004-. Lucius, Noah y Kitty ocultándose ante la aparición de las criaturas del bosque en la aldea.



Figura 361. Escena de la película *The Village* -M. Night Shyamalan, 2004-. Ivy tiende la mano a Lucius para esconderse. [Figura 362](#). Escena de la película *The Village* -M. Night Shyamalan, 2004-. Marca dejada en la puerta de una casa por las criaturas del bosque tras su intrusión en el valle.

[Panel 76](#)



Figura 363. Escena de la película *The Village* -M. Night Shyamalan, 2004-. Alarma ante las flores silvestres de color rojo que crecen en el valle.

Figura 364. Escena de la película *The Village* -M. Night Shyamalan, 2004-. Bayas recogidas por Noah en el bosque.



Figura 365. Escena de la película *The Village* -M. Night Shyamalan, 2004-. Lucius acercándose al bosque.

Figura 366. Escena de la película *The Village* -M. Night Shyamalan, 2004-. Lucius pintando los límites de la aldea de amarillo, el color que protege e invita a la calma.



Figura 367. Escena de la película *The Village* -M. Night Shyamalan, 2004-. Noah mostrando sus manos ensangrentadas.

Figura 368. Escena de la película *The Village* -M. Night Shyamalan, 2004-. Ivy cruzando el bosque por medicinas.



[Figura 369](#). *Homeland Security Advisory System*, el código de colores diseñado por la administración Bush para marcar los diferentes niveles de peligro.

Panel 77



Figura 370 y Figura 371. Escenas de la película *La lista de Schindler* -Steven Spielberg, *Schindler's list*, 1993-.



Figura 372, Figura 373 y Figura 374. Escenas de la película *El sexto sentido* -M. N. Shyamalan, *The sixth sense*, 1999-.



Figura 375. Viñeta del cómic *Sin city* -Frank Miller (cread.), 1991-. Marv y Goldie.

Figura 376. Escena de la película *Sin city* -Robert Rodriguez, Frank Miller, Quentin Tarantino, 2005-. Marv y Goldie.



Figura 377 y Figura 378. Escenas de la serie *El cuento de la criada* -Bruce Miller (cread.), *The handmaid's tale*, 2017-, basada en el libro homónimo de Margaret Atwood, 1985.

El rojo es un color que ha sido empleado como elemento simbólico en diferentes ficciones. En *La lista de Schindler* la única nota de color es el abrigo rojo de una niña pequeña. También en *Sin city*, el rojo, junto al azul y el amarillo, funciona como marca estilística. El rojo también es empleado en *El sexto sentido* para resaltar sutilmente realidades comprendidas entre el mundo de los muertos y de los vivos. En *El cuento de la criada* este es el color que marca a las mujeres fértiles, obligadas a tener hijos para sus amos.

Panel 78



Figura 379. Viñeta del cómic *Sin city* -Frank Miller (cread.), 1991-. Roark Junior y Nancy Calahan.

Figura 380. Escena de la película *Sin city* -Robert Rodríguez, Frank Miller, Quentin Tarantino, 2005-. Roark Junior y Nancy Calahan.



Figura 381. Imagen promocional de la saga *Kill Bill* -Quentin Tarantino, 2003-.



Figura 382. Escena de la primera entrega de la saga *Kill Bill* -Quentin Tarantino, 2003-2004-.



Figura 383. Imagen promocional de la serie *Utopía* -Dennis Kelly (cread.), 2013-.



Figura 384. Escena de la serie *Utopía* -Dennis Kelly (cread.), 2013-.



Figura 385 y Figura 386. Escenas de la serie *Dark* -Baran Bo Odar & Jantje Friese (cread.), 2017-2020-.

El amarillo también fue empleado como elemento estilístico en diferentes ficciones. En *Sin City* el amarillo es el color de uno de los villanos más deplorables. Sin embargo, en *Kill Bill* o en la serie *Dark*, el amarillo es el color que visten los protagonistas. En la serie *Utopía*, el amarillo ocupa un lugar central en la paleta.

Panel 79



Figura 387 y Figura 388. Escenas de la película *Kynodontas* -Yorgos Lanthimos, 2009-. El padre visita el recinto donde se realiza el programa de adiestramiento canino.

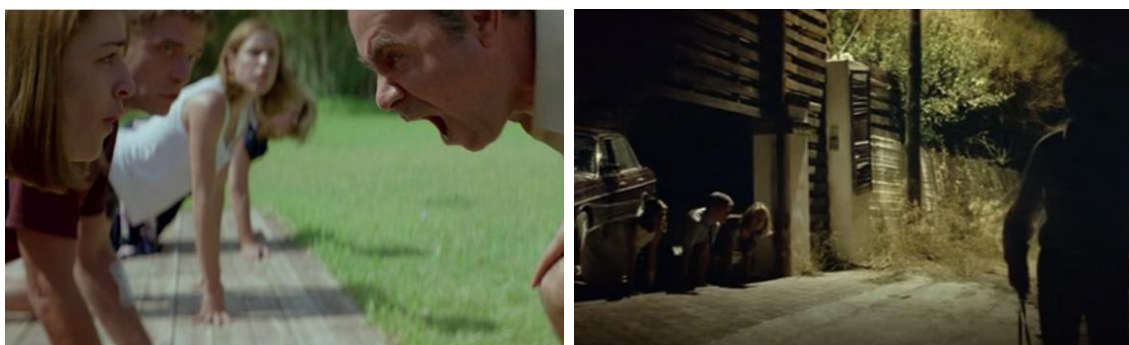


Figura 389. Escena de la película *Kynodontas* -Yorgos Lanthimos, 2009-. El padre, tras el episodio del gato, enseña a ladrar a sus hijos.

Figura 390. Escena de la película *Kynodontas* -Yorgos Lanthimos, 2009-. Tras la fuga de una de las hermanas, el padre sale en su búsqueda mientras que el resto de la familia espera ladrando en el portal.



Figura 391. Escena de la película *Kynodontas* -Yorgos Lanthimos, 2009-. Una de las hijas en una prueba, compitiendo con sus hermanos en el cumplimiento de un objetivo fijado por los padres.

Figura 392. Escena de la película *Kynodontas* -Yorgos Lanthimos, 2009-. La hija mayor accede a practicar sexo con la vigilante de seguridad, contratada por el padre para satisfacer al hijo, a cambio de un regalo.

El tratamiento de los hijos como si se tratasen de perros sumisos y moldeables a los que educar es ilustrado en diferentes momentos de la película de *Canino*, desde las alusiones al perro familiar o las posturas corporales y posiciones adoptadas por los hijos en la resolución de diferentes situaciones hasta, de manera mucho más evidente, a la escena de instrucción comandada por el padre de familia cuando enseña a sus hijos a enfrentarse al peligro representado por el gato. El proceso del aprendizaje se desarrolla, como en el caso de los perros, a través del otorgado de premio, pero también por medio de la *administración del miedo* al exterior; un adoctrinamiento que consigue estandarizar los comportamientos y las emociones de la familia.

CAPÍTULO 5. VIOLENCIA Y ESTADO DE EXCEPCIÓN. LA INCLUSIÓN DE LO EXTERNO EN LA LEY Y GUERRA CONTRA EL TERRORISMO

5. 1. Violencia mítica, estado de excepción y delito de subversión. De las vinculaciones entre las violencias estatal e insurreccional

Si nos remitimos a un momento previo al establecimiento del conflicto específico entre terrorismo y contraterrorismo, las razones para su demostrada confluencia pueden ser indagadas en remisión a las investigaciones de Walter Benjamin formuladas en *Para una crítica de la violencia* -no sólo en lo referente a la *war on terror*, sino en la práctica totalidad de las situaciones en que ambas posturas estuvieron involucradas-. Concretamente, a través de la similitud constitutiva que caracteriza el vínculo entre violencia insurreccional y violencia estatal, identificada por Benjamin en su teorización sobre la *violencia mítica*, como oposición a una *violencia pura* que se expresaría al margen de toda manifestación del derecho.³⁹¹ Si bien cabe mencionar que el propósito de Benjamin es determinar la posibilidad de una violencia formulada como puro medio -una *violencia pura*-, lo que ahora nos concierne es aquella violencia que se formula, bien como garante, bien como forma de oposición al derecho, es decir, aquella violencia que el pensador alemán denomina *violencia mítica*. No obstante, merece la pena señalar que, si su objetivo era el de recoger la posibilidad de la violencia pura -emancipada del criterio moral de la justicia-, esto venía motivado por su observación del dogma perpetuado tanto por la tradición del derecho positivo como del derecho natural, que establecía la centralidad de la relación entre medios y fines como criterio para juzgar la legitimidad de la violencia. En otras palabras, para Benjamin el dogmatismo en que ambas tipologías de derecho incurrieran era la relación de dependencia de la violencia con sus fines como mecanismo evaluador de su pertinencia: “El derecho natural aspira a «justificar» los medios por la justicia de sus fines; por su parte, el derecho positivo intenta «garantizar» la justicia de los fines a través de la legitimación de los medios.”³⁹² Como señala Benjamin, evaluando la violencia siempre y sólo en relación con los fines a los que sirve no se resuelve la cuestión en torno a si la violencia como medio en sí mismo puede ser considerada legítima. No obstante, lo que esta relación sí revela no es sólo el inherente nexo que el derecho establece con la violencia, sino también cómo el criterio impuesto por el derecho para juzgar la legitimidad de la violencia, a través de la relación medios-fines, sólo resulta a favor del propio derecho.

Esto último resulta relevante en un contexto donde el Estado, como entidad que dispone del monopolio absoluto de la violencia sancionada por el derecho, traduce su poder en la automática legitimación de toda violencia que de él emane, así como en la declaración de ilegitimidad para toda violencia que lo exceda. Dado que los medios del Estado, sea cuales fueren, están de base legitimados en forma de norma producida por el derecho, la justicia de sus objetivos se encuentra también de base garantizada. Expresado con otras palabras, el derecho no se ocupa de juzgar los actos de violencia por sí mismos, sino que los juzga en función de su compatibilidad con los fines fijados por el propio derecho. Así, la presupuesta justicia de los fines del Estado, que resulta en una justificación de todos sus fines por el hecho de pertenecer al Estado, ya sea a través de la ratificación del derecho natural o del diseño de mecanismos que funcionen como su garantía, acaba colocando como fin último de la violencia

³⁹¹ BENJAMIN, WALTER. “Para una crítica de la violencia.” *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid, Taurus, 1991.

³⁹² *Ibid.*, p. 24.

legitimada el mantenimiento del propio *statu quo*. De ahí que el derecho se muestre en disposición de aceptar las manifestaciones de violencia cuyos fines le sean indiferentes, pero por el contrario castigue toda muestra de violencia que pueda poner su vigencia en peligro.

En el desarrollo de su teorización, de la *violencia mítica* -de aquella que se expresa en relación con el derecho- Benjamin identifica dos funciones, que a su vez pueden ser expresadas como dos tipologías de ésta; a saber, la violencia dirigida a la fundación de derecho y la violencia que sirve para conservarlo. La violencia fundadora de derecho remite a un tipo de violencia extrajurídica que reta la estabilidad de las relaciones sociopolíticas dadas, abriendo la posibilidad del surgimiento de nuevas fuentes de legitimidad. De modo contrario, la violencia conservadora de derecho es aquella que no fija nuevos fines, sino que se mantiene a disposición de los fines establecidos por el derecho y vela por su protección. Así, el nexo natural entre ambas funciones de violencia mítica parece definirse por medio de una secuencia temporal lógica: la violencia que había servido a la fundación de derecho será posteriormente adaptada en la forma de una violencia normativa, cuyo objetivo será el de estabilizar y preservar la nueva situación de derecho creada; la violencia explícita propia del acto de fundación se transmutará en una violencia implícita al nuevo orden establecido. Sin embargo, como explicaba Benjamin, los flujos internos a la violencia mítica no sólo, ni principalmente, interactúan en atención a esta sucesión temporal. El tránsito lineal entre fundación y conservación solamente se produce en el momento de institución del poder soberano, cuando la victoria de una violencia fundadora y no regulada clama su regularización y conversión en nuevo derecho; un proceso similar al descrito por Hobbes cuando se procedía a la interiorización de la violencia externa como núcleo del sistema político. Pero como señala Foucault, las relaciones de poder son múltiples y rara vez unívocas: “no existe un único poder en una sociedad, sino que existen relaciones de poder extraordinariamente numerosas, múltiples, en diferentes ámbitos, en los que unas se apoyan a otras y en las que unas se oponen a otras.”³⁹³ Así también, Benjamin había reconocido el conflicto interno a la violencia mítica derivado de su constitución a partir de dos fuerzas con tenencias enfrentadas que, en tanto que se formulan siempre con relación al derecho, hacen también del derecho su propio campo de batalla. Uno de los casos citados por Benjamin para ejemplificar la propensión contradictoria inherente a la violencia mítica es el de la violencia policial:

“Lo ignominioso de esta autoridad consiste en que para ella se levanta la distinción entre derecho fundador y derecho conservador (...) Del derecho fundador se pide la acreditación en la victoria, y del derecho conservador que se someta a la limitación de no fijar nuevos fines. A la violencia policial se [la] exime de ambas condiciones (...) El «derecho» de la policía indica sobre todo el punto en que el Estado, por impotencia o por los contextos inmanentes de cada orden legal, se siente incapaz de garantizar por medio de ese orden, los propios fines empíricos que persigue a todo precio. De ahí que en incontables casos la policía intervenga «en nombre de la seguridad», allí donde no existe una clara situación de derecho, como cuando, sin recurso alguno a fines de derecho, inflige brutales molestias al ciudadano a lo largo de una vida regulada a decreto, o bien solapadamente lo vigila.”³⁹⁴

Para Benjamin la actuación policial tiende a generar por sí misma una situación de excepción, debido a que, aunque opera como salvaguarda del derecho y sus fines, procede administrando un estilo de violencia que adquiere autoridad para sobrepasar lo estrictamente estipulado por la ley. En la institución policial hecho y derecho se vuelven indistinguibles. La policía no sólo

³⁹³ FOUCAULT, MICHEL. “La verdad y las formas jurídicas.” *Estrategias de poder. Obras esenciales, volumen II*. Barcelona, Paidós, 1999, p. 277.

³⁹⁴ BENJAMIN, WALTER. “Para una crítica de la violencia.” *Op cit.*, p. 32.

aplica la *ley por la fuerza*, sino que su propia violencia adquiere *fuerza de ley*. Precisamente, ésta es la producción característica del estado de excepción, una zona de anomia donde una pura fuerza de ley sin ley funciona bajo el amparo de una norma que, sin embargo, ya no se aplica. Una vez declarada nula la ley, las acciones gubernamentales no-reguladas ejecutadas para salvarla, si bien tienden al fin de la conservación del derecho, introducen una preeminencia de la decisión extrajurídica que actúa desplazando la norma. Aquí ambas dinámicas, la fundación y la conservación del derecho, se desarrollan en una mutua imprecisión, confluyen a la vez que se anulan, generando un escenario donde aquella decisión que es exterior a la norma -y, por lo tanto, productora potencial de nuevas fuentes de derecho- es confundida con la norma que contradice, pero dice querer conservar; un lugar donde el derecho sólo puede ser expresado a través de su negación. Como señala Agamben “la violencia que se ejerce en el estado de excepción no conserva ni tampoco establece simplemente el derecho, sino que lo conserva suspendiéndolo y lo establece excluyéndose de él.”³⁹⁵ El estado de excepción es un espacio donde la ley *se aplica desaplicándose*, donde su vigencia convive con su no-ejecución. Asimismo, si la caracterización ambigua de la violencia policial evidenciaba la impotencia del Estado de derecho para garantizar la satisfacción de sus fines, la promulgación del estado de excepción, como posibilidad enunciada por el derecho, revela la incapacidad del orden legal para abordar una situación de crisis a través de los procedimientos por él mismo convenidos. De ahí que el estado de excepción tienda a desarrollarse a través de la transmutación del Estado de derecho en un Estado policial de diversas ramificaciones; donde las garantías legales resultarán abortadas y los derechos individuales contradichos por la violencia ejercida por unos cuerpos de seguridad del Estado que, más que a velar por la seguridad ciudadana, parecen llamados a ejercer su coacción intimidatoria [véanse [Panel 80](#) y [Panel 81](#)].

En la suspensión de la ley que resulta del estado de excepción o en la fuerza de ley característica del dictado policial es donde mejor se perfila la naturaleza del derecho soberano. Más concretamente, la *excepción* es la expresión más precisa de la soberanía, el resultado específico de la instauración soberana. La idea misma de soberanía se erige sobre el supuesto de la excepción, ya que ésta es la fórmula a partir de la cual la exterioridad de la violencia es introducida en el derecho civil. En tanto que únicamente el soberano goza del privilegio de haber conservado su derecho natural según Hobbes, él mismo ejemplifica la excepción que da cabida a todo el sistema normativo. A este respecto, la célebre definición de Carl Schmitt incide todavía más en la vinculación establecida entre soberanía y excepcionalidad al afirmar que “soberano es quien decide sobre el estado de excepción.”³⁹⁶ Según señala Agamben, esta definición evidencia la ubicación del concepto de soberanía justo en el límite de la doctrina del derecho, en un lugar en el que Estado y derecho limitan con la esfera de la vida hasta el punto de confundirse con ella.³⁹⁷ Vida y ley convergen como núcleo del poder soberano porque sólo el soberano es quien dispone del poder de suprimirlas. La soberanía es un limen donde la especificidad de cada una de estas dos esferas resulta al mismo tiempo reafirmada y abolida, un lugar donde la una, al tiempo que prende a la otra, también se diluye con ella. Si soberano es aquel a quien el orden jurídico reconoce el poder de proclamar el estado de excepción y, por ello, suspender el orden jurídico mismo, el soberano, aun perteneciendo a ese mismo orden que él tiene capacidad para anular, se sitúa legalmente fuera de él.³⁹⁸ Ésta es la razón por la cual el estado de excepción es la forma más propia de la soberanía y, por lo tanto, también la forma originaria del derecho. Como la figura del soberano, el estado de excepción no se encuentra

³⁹⁵ AGAMBEN, GIORGIO. Op cit., p. 85-86.

³⁹⁶ SCHMITT, CARL. *Teología política*. Madrid, Editorial Trotta, 2009, p. 13.

³⁹⁷ AGAMBEN, GIORGIO. Op. cit., p. 22.

³⁹⁸ Ibid., p. 27.

claramente ubicado ni dentro ni fuera del ordenamiento jurídico, sino justamente en su frontera: “Estar-fuera y, no obstante, pertenecer,”³⁹⁹ ésa es la estructura topológica del estado de excepción. Así, la excepción adopta el mismo carácter que definía al concepto de soberanía, presentándose como un umbral de indistinción, donde interior y exterior, fundación y conservación, hecho y derecho, norma y decisión, e incluso regla y excepción, se indeterminan mutuamente. La violencia soberana, como aquella que caracteriza a la excepción policial, tampoco sirve ni a la fundación ni a la conservación de derecho, sino que se ejecuta en la indecibilidad del derecho mismo. De esta forma, la violencia soberana deja al descubierto que la violencia conservadora y la violencia fundadora, más que dos funciones, son en realidad dos momentos de la misma violencia mítica. El soberano no es solamente quien determina en paso de la una a la otra, sino la figura a través de la cual ambas se identifican e indiferencian.

Si soberano es quien *decide* sobre el estado de excepción es porque, en definitiva, la decisión está destinada a primar sobre la norma y la violencia del afuera a ser introducida en el ordenamiento político que, aparentemente, se le oponía. En todo caso, la decisión soberana es exterior a la norma. La norma jurídica existe e impera, pero sólo el soberano tiene la facultad de valorar su viabilidad. En tanto que decide sobre el estado de excepción, el soberano es también quien determina las condiciones requeridas para el mantenimiento de la ley. El soberano posee el gobierno sobre esta decisión, es quien define la *situación de normalidad* en que la ley puede aplicarse, así como el *estado de necesidad* en que ésta debe ser suspendida. Es quien fija un valor a partir del cual las circunstancias adoptan un talante excepcional que exige la suspensión preventiva de la ley antes de que la ley estalle. A este respecto, el derecho es siempre definido desde la órbita de lo *propio* en el sentido dado por Esposito; es decir, no sólo aglutina inmutariamente a una colectividad concreta dentro de un espacio político *no-común*, sino que también responde a una situación de normalidad específica, definida *propiamente* para dicha colectividad por derecho soberano. Aunque la transgresión de la norma por medio de la excepción sólo se justifique en un caso específico descrito como *estado de necesidad*, la definición de tal caso sólo depende de una decisión soberana derivada, en última instancia, de su propio juicio subjetivo. La norma en espera de ser suspendida no contiene en sí misma regla alguna que prescriba su propia suspensión. Por el contrario, el criterio que juzga la normalidad y la excepción y, por ello también, que estipula la conveniencia de la aplicación o suspensión de la ley, no encuentra fundamento jurídico, sino que es diametralmente exterior a su propio ordenamiento. En este sentido, el soberano es también quien posee el control de los significados.

He aquí una laguna en el derecho expresada en forma de inmunización: para que el derecho resulte operativo requiere de la *interiorización* de un criterio *externo* que le permita validarse. El elemento externo que contradice al organismo es introducido en el seno del organismo mismo para fundamentarlo y protegerlo. La supervivencia del derecho depende, en última instancia, de la posibilidad de la cual éste dispone para suspenderse. La lógica inmunitaria de la inclusión exclusiva o de la exclusión inclusiva, que operaba en el modo de inscripción de la vida como núcleo del derecho, se reproduce en el procedimiento de activación del derecho mismo. El sistema jurídico resulta inmunizado en su dependencia de la decisión externa soberana, del mismo modo en que la ley se inmuniza en un estado de excepción que la suspende para conservarla. La paradoja del estado de excepción se enuncia así por partida doble y en términos de doble inmunización: por un lado, el ordenamiento jurídico sólo puede ser suspendido por medio de una decisión extrajurídica; por otro lado, el objetivo de tal suspensión es la perpetuación del mismo ordenamiento que ha sido puesto en suspenso. El estado de excepción

³⁹⁹ AGAMBEN, GIORGIO. *Estado de excepción. Homo sacer II, 1*. Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 55.

sirve como reafirmación del derecho que suspende del mismo modo en que toda excepción sirve como negativa afirmación de la norma general de la cual se excluye. Es *la excepción que confirma la regla*, de cuya máxima puede deducirse el componente inmunitario de todo un sistema de pensamiento.

Sin embargo, la mayor incongruencia aparece, no tanto en la ubicación fronteriza del estado de excepción, como en la pretensión de presentar como legal aquello que por definición elude el criterio mismo de la legalidad. A este respecto, Agamben trae a coalición el conflicto existente entre el pensamiento de Benjamin y Schmitt en referencia a la relación establecida entre violencia y derecho. La violencia que Benjamin denominaba pura, revolucionaria o divina era una violencia completamente fuera del derecho con capacidad para romper la dialéctica interna a la violencia mítica; una violencia destinada a destruir el derecho, inaugurando así una época histórica completamente nueva. En oposición a esto, Schmitt sostenía la imposibilidad de una violencia exterior al derecho, dado que en el estado de excepción la violencia que parece haberse excluido del derecho se encuentra, sin embargo, incluida dentro de él a través de su propia exclusión.⁴⁰⁰ La discusión entre ambos se desarrolla en lo concerniente a una misma zona anómica que, mientras que Benjamin independiza consustancialmente del derecho, Schmitt, como es intención del propio derecho, adhiere al orden jurídico a través del dispositivo de la excepción. Pero el problema jurídico que se extrae de la promulgación del estado de excepción es el mismo que se genera alrededor del derecho de resistencia: la imposibilidad de regular una realidad que, por su naturaleza, se sustrae al ámbito del derecho positivo. El estado de excepción sólo se acomoda al espacio de la ley en forma de aquella argucia tramada para destituir la cuando ésta supone un impedimento, cuando los medios exigidos por la ley, dictada en exclusiva para operar en una situación de normalidad, se vuelven inefectivos para los fines del Estado. Lo que la violencia pura de Benjamin descubre es la falacia resultante de dotar de una apariencia jurídica al estado de excepción, fomentando por lo tanto un *estado de ficción jurídica*, donde los actos alegales cometidos en condiciones de excepcionalidad pretenden adquirir legitimidad política. Lo que se deduce de su desencuentro es que el vacío jurídico generado por el estado de excepción, aunque resulte impensable para el derecho, reviste una acusada relevancia para el ordenamiento político, una relevancia estratégica de la que ningún poder soberano querrá desprenderse. La tentativa del orden jurídico de anexionarse la propia ausencia de sí se evidencia como una ficción que enmascara la deriva autoritaria de un poder aferrado al desempeño de la violencia irregular; una ficción que permite *inejecutar* el derecho mientras se dice trabajar en su preservación y respeto.

Otro caso que Benjamin expone para ilustrar la contradicción objetiva que las dos funciones de la violencia mítica están en disposición de provocar es el de la huelga general, un tipo de violencia que dispone de potencial para modificar las relaciones morales existentes, pero que, no obstante, es permitida por el derecho. La contradicción señalada por Benjamin radica en el consentimiento de la huelga general, pero en la persecución de los actores y circunstancias que determinen su deriva en huelga general revolucionaria.⁴⁰¹ La huelga revolucionaria, en tanto que asume un carácter fundador y comienza a operar *fuera* de los límites de *normalidad* estipulados por la situación de derecho, interfiere en el desarrollo de sus funciones y, por lo tanto, pone en riesgo su capacidad de permanencia. Este tipo de violencia fundadora ejemplificada en la huelga introduce un momento de oposición y resistencia a la violencia estatal, cuya aptitud amenaza no sólo las condiciones operativas de la ley sino también el mantenimiento de su propia idea de

⁴⁰⁰ La contradicción establecida entre Benjamin y Schmitt es abordada por Agamben en: AGAMBEN, GIORGIO. "Gigantomaquia en torno a un vacío." *Estado de excepción. Homo sacer II*, 1. Op. cit., pp. 79-95.

⁴⁰¹ BENJAMIN, WALTER. "Para una crítica de la violencia." Op. cit., p. 28.

justicia. Este ejemplo de violencia fundadora es el mismo que Sonia Arribas traduce e identifica con la fenomenología terrorista, cuya violencia, al disponer de potencial para alterar las relaciones existentes, se sitúa de suyo en una íntima relación con el derecho:

“lo que cualquier Estado realmente teme es la violencia terrorista en la medida en que ésta se atiene a una lógica similar a la suya (...) Tiene miedo a cualquier violencia fundadora de derecho que esté en la posición de legitimar o alterar las relaciones de derecho que están dadas. Es decir, a diferencia de lo que podría parecer a primera vista, el terrorista también está vinculado con el origen del derecho en este sentido mítico benjaminiano, no está fuera de él.”⁴⁰²

Aunque tras el 11-S fuese tendencia de los Estados definir al terrorista como un *agente del afuera*, no sólo en el sentido de extranjero, sino especialmente como *otro*, como alguien ajeno al código de valores democrático o al sistema de significados occidental, lo cierto es que su violencia bebía del mismo manantial del que se había surtido toda acción estatal en Occidente. En cierto sentido, la dialéctica del terrorismo y el contraterrorismo, tradicionalmente aquejada de un mutuo contagio, revelaba la inscripción de ambos posicionamientos en la misma órbita donde el Estado y el derecho -la propia violencia gubernamental, oscilante entre fundación y conservación- naturalmente se desenvuelven. De hecho, en un sentido estricto no sería adecuado definir la violencia terrorista como manifestación de una violencia destinada a destruir el Estado de derecho *per se*, sino que su acción más bien equivaldría, como señalaba Arribas, a un tipo de violencia fundadora, cuyo fin se encontraría en la realización del derecho, en la creación de una nueva situación de derecho favorable a sus pretensiones políticas. La propia jurisprudencia, aunque en ocasiones obvie su definición como delito político -tal como es, por ejemplo, el caso del Código Penal español-, se encarga de determinar la comisión del delito de terrorismo, no en función de la violencia que de él se deriva por sí misma, sino en cuanto a la relación establecida entre unos actos de violencia, más o menos especificados, y su concreta finalidad de *subvertir el orden constitucional* vigente u otro tipo de supuestos aglutinables en el objetivo de *suprimir o desestabilizar el orden público*, en España,⁴⁰³ o de influir o condicionar la política de un gobierno, según el código de los Estados Unidos.⁴⁰⁴ De esta circunstancia se deduce la caracterización del terrorismo según la lógica de una violencia esencialmente vinculada al derecho. En primer lugar, porque el delito de terrorismo es definido en dependencia a una relación medios-fines característica de la lógica jurídica, pero también debido a su capacidad potencial para instituir nuevas formas de derecho [véase [Panel 82](#)].

Por un lado, la simple definición penal del delito de terrorismo demuestra cómo la sola acción destructiva, *el terror por el terror*, nunca puede ser el objetivo de aquello a lo que nos referimos con el término terrorismo. La violencia terrorista no sólo resulta incomprensible, sino también del todo informulable, si no es abordada como medio en relación con un fin concreto. La propia consideración del terrorismo como un delito diferente al resto de delitos comunes -distinto, por ejemplo, a los delitos de desorden público, tenencia de armas, extorsión, lesiones o asesinato- es establecida en función al objetivo de subversión a través del cual se define jurídicamente. Es decir, toda una suerte de acciones delictivas consideradas de base por el derecho penal como delitos comunes son susceptibles de adoptar una consideración especial cuando sus objetivos

⁴⁰² ARRIBAS, SONIA. Op. cit., p. 259.

⁴⁰³ Ministerio de Justicia. Boletín Oficial del Estado, España, *Código Penal*, Sección 2ª. “De los delitos de terrorismo.” Artículo 573.1, p. 172. Según la actualización del 3 de noviembre de 2016.

⁴⁰⁴ Código de los Estados Unidos (*US Code*). Title 18: Crimes and criminal procedure, Part I: Crimes. Capítulo 113B-Terrorismo, sec. 2331. Consultado a 30/05/2020, 17:39 h, en: <https://uscode.house.gov/view.xhtml?req=granuleid%3AUSC-prelim-title18-chapter113B&edition=prelim>

son identificados como políticos, cuando en su ánimo está incidir, presionar, debilitar o derrocar la situación política de un Estado. El delito de terrorismo no se formula, por lo tanto, en atención a un acto de violencia previamente definido, sino a través de la relación específica establecida entre sus medios -la violencia no regulada- y sus fines -la subversión del orden constitucional-. Se trata, por lo tanto, de un tipo de delito que sólo resulta enunciable en dependencia a su presumida finalidad subversiva.

Por otro lado, el acto de *la subversión* supone una alteración de las formas que va más allá de la simple actividad negativa; más que a la destrucción llama a la deconstrucción, implica la asociación de nuevos significados y, por lo tanto, también la creación de un nuevo contenido para el elemento subvertido. Aunque esto no se explicita, el intento de subversión de un sistema conlleva la existencia de una alternativa que aguarda. Si el terrorismo se define como la *intención de subvertir* es, asimismo, porque se le supone la *capacidad de fundar*. Lo criminal resulta de la persecución de unos fines que son incompatibles con los del Estado y el derecho vigente a través de una violencia que también los niega o contradice. La violencia del Estado, como violencia destinada al mantenimiento de la situación de normalidad, se opone a toda violencia capaz de alterar sus condiciones. Como norma general todos los delitos que el derecho prevé se basan en el desempeño de alguna tipología de violencia ilegal. Pero dicha ilegalidad, por su mero acontecer, por su simple contradicción con algún principio de lo legal, no tiene por qué suponer amenaza alguna para la propia existencia del derecho, como sí lo hace el terrorismo.

Terrorista será la palabra que el Estado utilice para referir a aquel agente del *afuera* que, no obstante, se haya incluido en su interior; a aquel que, en tanto que se sirve del empleo de una violencia ajena al monopolio del Estado contra el propio Estado, es considerado como el peor de los criminales, como mayor exponente del mal. Pero el terrorista, como opositor más explícito al Estado, es también quien mejor le recuerda la cualidad de su propia violencia. Así, si el Estado expulsa al terrorismo, si lo personifica en la figura del oponente y lo desplaza al exterior convertido en monstruo, no es tanto porque su violencia resulte irreconciliable con el aparato estatal, sino, más bien, por las similitudes que esta violencia y la suya comparten. Como anuncia René Girard, es la similitud la que provoca la enemistad. También lo señala Benjamin con el tercer caso que propone, el del "gran criminal," con el cual "irrumpe, amenazadora, esa misma violencia que el derecho actual intenta sustraer del comportamiento del individuo en todos los ámbitos;"⁴⁰⁵ esa violencia que el propio Estado identifica como fundadora de derecho y de la que, por lo tanto, el propio derecho quiere apropiarse. O, como lo formuló Derrida: "el criminal no es alguien que ha cometido tal o cual crimen y por quien se experimentaría una secreta admiración; es alguien que al desafiar la ley, pone al descubierto la violencia del orden jurídico mismo,"⁴⁰⁶ provocando la fascinación admirativa de todo el auditorio.

Ya habíamos adelantado que el objetivo del derecho no es perseguir los actos de violencia, sino el de juzgarlos en función de su inscripción o rebasamiento de los límites que él mismo había impuesto. Efectivamente, en esencia, el derecho puede ser definido como aquel conjunto de normas a través de las cuales el Estado no persigue eliminar la violencia, sino englobarla dentro de su propio sistema. Así, la violencia permanece en el núcleo mismo del derecho, no solamente como su génesis, sino como su sustancia más definitoria. El derecho ansía proteger a los ciudadanos, pero no *de* la violencia, sino *a través* de la violencia; a través de la aplicación de una violencia dirigida contra aquella que aún está por doblegar. Tal como lo describe Esposito, el

⁴⁰⁵ BENJAMIN, WALTER. "Para una crítica de la violencia." Op cit., p. 27.

⁴⁰⁶ DERRIDA, JACQUES. "Nombre de pila de Benjamin." *Fuerza de ley. El fundamento místico de la autoridad*. Madrid, Tecnos, 2018, p. 87.

derecho consiste en “una violencia a la violencia por el control de la violencia.”⁴⁰⁷ Y precisa que “de la violencia externa, el derecho no quiere eliminar la violencia, sino, precisamente, lo <<externo>>, esto es, traducirla a su interior.”⁴⁰⁸ Esta misma idea ya había sido expresada por Benjamin, habiendo observado que la violencia “cuando no es aplicada por las correspondientes instancias de derecho, lo pone en peligro, no tanto por los fines que aspira alcanzar, sino por su mera existencia fuera del derecho.”⁴⁰⁹ Más que por la posibilidad de la violencia en sí, el peligro viene determinado por la falta de control de una violencia que se ejecuta en la periferia del sistema normativo, por una violencia producida *al margen* de las instancias estatales destinadas a su administración. Así la legitimidad que el principio jurídico otorga a la violencia no depende fundamentalmente de su contenido, sino, de manera mucho más relevante, de su ubicación. En el momento en que aquella amenaza consigue ser desplazada de su origen, capturada e higienizada por el filtro del derecho, la violencia que antes se oponía a la ley cesa su enfrentamiento, pudiendo incluso acabar coincidiendo con la ley misma -como ocurría con la violencia mítica, en su tránsito de fundación a conservación del derecho, o con el estado de excepción, donde la exterioridad de la violencia es introducida en el cuerpo político-.

Lo que el Estado criminaliza es la irrupción de una violencia con capacidad para alterar las condiciones del derecho *sin* su beneplácito, una violencia que sortea su detentado monopolio. Esto cabe resaltarlo comprobada la tendencia de los gobiernos a ser ellos mismos quienes *supriman el orden público* vigente por medio de esa suspensión de la ley que acarrea la promulgación del Estado de excepción. Los gobiernos estatales que persiguen jurídicamente la violencia irregular, por terrorista y antidemocrática, son los mismos que, llegado el caso, no dudan en servirse de ese mismo estilo de violencia basado en la decisión extrajurídica, al amparo de un estado de excepción convertido en recurrente sistema de gobernanza. Desde hace un tiempo, la legislación de excepción que ha ido acompañando a la aparición de movimientos terroristas, ha permitido, paradójicamente, que sea su precisa actividad armada el factor que determine la *subversión del orden* patrocinada por parte de los propios gobiernos democráticos. Paradójico para el Estado de derecho, que se *autosubvierte* para no ser subvertido, que se anula para salvarse; paradójico para el terrorismo que, lejos de ver cumplidas sus expectativas, contribuye a fortalecer las instituciones del Estado, que ven engrandecidas sus funciones y poderes.

La contradicción práctica que Benjamin observaba en el caso de la huelga general, debido a la diferencia en los enfoques defendidos por la masa de trabajadores y el Estado, es la misma que, en cualquier caso, abre para el gobierno la posibilidad de recurrir a la excepción. La pretensión fundadora sostenida por aquellos que se atreven a cuestionar al derecho vigente acucia la necesidad de suspensión del propio derecho -la declaración del estado de excepción- como medio para prevenir la incipiente amenaza que para él suponen. No obstante, con la promulgación del estado de excepción se procede a la efectiva realización de la misma contradicción con la que se estima estar acabando; es decir, el establecimiento de un conflicto entre una violencia fundadora y otra violencia conservadora de derecho operando en torno a una misma situación política. Aquí se hace evidente una preminencia del fin con respecto a los

⁴⁰⁷ ESPOSITO, ROBERTO. *Inmunitas. Protección y negación de la vida*. Op. cit., p. 46.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁰⁹ BENJAMIN, WALTER. “Para una crítica de la violencia.” Op. cit., p. 26-27. Con respeto a esta afirmación, donde se enuncia que el peligro para el derecho viene determinado “no tanto por los fines que [la violencia] aspira alcanzar,” Benjamin se está refiriendo a los fines concretos perseguidos por los grupos de individuos que, aunque podrían no contradecir los fines últimos del derecho, también pueden suponer una amenaza para él cuando, no siendo formulados por el derecho mismo, están en disposición de alterarlo desde la demanda exterior.

medios que no sólo define el delito de terrorismo, sino que, en lo relativo al Estado, consigue confundir la relación medios-fines establecida por el derecho positivo con la lógica del derecho natural: ahora que el fin justifica los medios, éstos devienen inmediatamente legitimados gracias a la promulgación del estado de excepción. Dado que el presunto objetivo del estado de excepción es proveer las condiciones para que la ley pueda imperar de nuevo, su suspensión temporal hasta el momento de consecución de dichas condiciones se presenta no sólo como un recurso legítimo, sino también necesario, facilitando la anulación de una ley que, de tan propia, ya no puede ser aplicada. De esta forma, el estado de excepción permite orquestrar la subversión del Estado de derecho sin entrar en contradicción con el fin más propio del derecho que, en última instancia, es autopreservarse; es decir, proteger la permanencia del *statu quo*.

Según señala Agamben, mientras el estado de excepción sea distinguible del estado de normalidad, la dialéctica establecida entre las fuerzas que sirven al establecimiento y a la conservación del derecho no se quebrará verdaderamente y la decisión soberana servirá para establecer el paso de la una a la otra.⁴¹⁰ El problema aparece cuando la distinción entre norma y excepción se diluye. Tal como había señalado Benjamin y como posteriormente corroboraría Agamben,⁴¹¹ la promulgación del estado de excepción como sistema de gobierno sería una práctica que desde la Primera Guerra Mundial habría asumido paulatinamente el carácter de norma. Ante esta tesitura, la relación entre Estado, derecho y terrorismo parece cobrar un nuevo cariz: ya no es sólo que el derecho dependa de la violencia que lo produce y desarrolla, ni que el terrorismo, como un estilo de violencia fundadora, se encuentre potencialmente vinculado con los orígenes del derecho, sino que, además, se desvela cómo el Estado soberano, con tendencia a gobernar mediante la promulgación de sucesivos estados de excepción nunca del todo revocados,⁴¹² guarda en el ejercicio de su propia violencia el mismo germen que caracteriza a la violencia terrorista, en tanto que se le asume la potestad para subvertir el orden constitucional de manera más o menos permanente.

La ambigüedad formal del estado de excepción y el modo en que practica su violencia se deriva de la estrecha relación que éste mantiene con la guerra civil, la insurrección y la resistencia.⁴¹³ La excepción y la violencia insurreccional se encuentran indisolubles en el origen del derecho que construyen y en el cual se verán destinados a persistir. La violencia que funda el Estado se transformará en la violencia que lo conserva, pero la tensión existente entre la contrariedad de sus tendencias nunca llegará a difuminarse por completo, condenando la violencia estatal a ligarse íntimamente con el terrorismo. Si nos remontamos a los albores del derecho europeo moderno -de corte revolucionario, pero también *terrorista*-, la descripción del terrorismo como una tipología de violencia fundadora y su consecuente vinculación con el origen del Estado mencionada por Arribas, es susceptible de ofrecer una ejemplificación concreta en el transcurso de la Revolución Francesa, donde el acto de la fundación por medio del terror había adoptado, además, el recurso a la excepción como exigencia derivada del *estado de necesidad*. De esta

⁴¹⁰ AGAMBEN, GIORGIO. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Op. cit., p. 86.

⁴¹¹ Dice Benjamin que “la tradición de los oprimidos nos enseña que el estado de excepción en que vivimos es la regla.” Traducción propia de la edición catalana de su texto *Über den Begriff der Geschichte*: “La tradició dels oprimits ens ensenya que l’estat d’excepció en què vivim és la regla.” En BENJAMIN, WALTER. *Sobre el concepte d’història*. Op. cit., p. 45. Por su parte, Agamben, en una de las diferentes ocasiones que lo comenta, escribe: “Una de las tesis de la presente investigación es precisamente que el estado de excepción, como estructura política fundamental, ocupa cada vez más el primer plano en nuestro tiempo y tiende, en último término, a convertirse en regla.” En AGAMBEN, GIORGIO. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Op. cit., p. 32-33.

⁴¹² Véase: “Breve historia del estado de excepción” en AGAMBEN, GIORGIO. *Estado de excepción. Homo sacer II, 1.*, Op. cit., pp. 23-38.

⁴¹³ AGAMBEN, GIORGIO. *Estado de excepción. Homo sacer II, 1.*, Op. cit., p. 9.

unión nacerían, como gemelos en un mismo parto, tanto el Estado moderno como el concepto de terrorismo, dando lugar, como Alain Badiou señalaba que sucedía en todo proceso de revuelta, a un “tipo subjetivo nuevo,” “un nuevo tipo de unidad popular,”⁴¹⁴ situada en el centro de la mutua indeterminación entre las nociones de nuda vida y ciudadanía, en el umbral de indistinción entre la democracia y el terror. Como lo expreso Terry Eagleton:

“Desde el principio mismo, el concepto de terror, que era en parte político, metafísico e incluso estético, reflejó la atribulada sensación de que el orden burgués emergente y la modernidad capitalista tenían algo que era inherentemente ingobernable, un elemento anárquico en su esencia, que amenazaba con perder el control.”⁴¹⁵

Aquellos eran los tiempos en que la Francia revolucionaria estaba siendo invadida por las monarquías vecinas y los levantamientos reaccionarios no cesaban de sucederse.⁴¹⁶ No fue sino en aquel momento cuando la situación de necesidad primó sobre las iniciativas sufragistas y la defensa de los derechos humanos, impulsando la instauración del régimen de *La Terreur* como medida de orden excepcional. En un giro de guion, el terror de Estado francés suprimiría todas las libertades y derechos por las cuales los revolucionarios se habían alzado contra el absolutismo y por las cuales habían sido llamados a combatir la contrarrevolución. Aquel sistema *terrorista*, paradójicamente enfocado a la consecución de la libertad y la democracia,⁴¹⁷ acabaría superando con creces las cuotas de brutalidad y represión estatal que habían sido alcanzadas por los gobiernos precedentes, demostrando cómo la lógica inmunitaria se hallaba desde el principio íntimamente ligada a la modernidad y cómo el proceso inmunizador contra la violencia no exime al sistema que lo afronta de reproducir unas circunstancias similares a las que lo originan y que éste hereda ⁴¹⁸ [véase [Panel 83](#)]

⁴¹⁴ BADIOU, ALAIN. *El despertar de la historia*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2012, p.39.

⁴¹⁵ EAGLETON, TERRY. *Terror Sagrado. La cultura del terror en la historia*. Madrid, Editorial Complutense, 2007, p. 16.

⁴¹⁶ La conocida como Primera Coalición -1792-1797- resultó de la unión de las monarquías europeas con el fin de frenar la revolución en Francia, estrenándose con la invasión del territorio francés por parte de Austria y Prusia en 1792. Tras la ejecución de Luis XVI en enero del año siguiente, las monarquías absolutistas comenzaron a invadir Francia por sus cuatro costados, al haberse sumado España y Gran Bretaña a la coalición. La situación de guerra con los países vecinos, junto a la guerra civil librada contra los contrarrevolucionarios -dentro de la cual destaca el conflicto cernido en la región francesa de Vendée-, condujo a los revolucionarios a tomar medidas extraordinarias. En 1793 se crearon el *Comité de Sûreté Générale* y el *Comité de Salut Public* como órganos de excepción que jugarían un papel fundamental a la hora de instaurar el terror de Estado.

⁴¹⁷ Cabe mencionar que, aunque la república de la Revolución Francesa sea hoy considerada, junto a los Estados Unidos surgidos la Revolución de las Trece Colonias, como uno de los primeros exponentes de la democracia moderna, ninguno de estos dos procesos se dirigía a la instauración de un sistema democrático. Con el ajusticiamiento de Luis XVI se proclamó la Primera República y, a pesar de que en Francia se hubiese incidido en el decisivo papel de las masas populares y la necesidad de su liberación, aprobando en 1793 el sufragio universal masculino, ninguna de sus sucesivas constituciones asumió la palabra *democracia* como forma definitiva de su gobierno hasta 1848, cuando se habló por primera vez de la República Democrática Francesa.

⁴¹⁸ Hannah Arendt ha señalado la gran distancia existente entre las tradiciones políticas que dieron paso, por un lado, a la Revolución de las Trece Colonias -aquella culminada con la independencia de los Estados Unidos- y, por otro, a la Revolución Francesa como una de las circunstancias que más profundamente habían determinado el rumbo divergente que ambas tomarían. Según Arendt, habría sido precisamente el pasado absolutista de la Francia revolucionaria y, por lo tanto, también la falta de experiencia parlamentaria de sus nuevos dirigentes, aquello que habría propiciado la instauración del terror de Estado. Véase: ARENDT, HANNAH. *Sobre la revolución*. Madrid, Alianza editorial, 2013, p. 252.

En los derechos de resistencia a la opresión y de insurrección, concedidos a todo ciudadano francés por la inaplicada Constitución de 1793, ubicamos un momento culmen de ambivalencia entre la deriva democrática y el enajenamiento terrorista. De inicio, el reconocimiento de estos derechos, que amparaban la facultad de la ciudadanía para levantarse en armas, se explicaba y justificaba por medio de su inscripción en un contexto de desconfianza hacia los gobernantes -agravado tras la traición de Luis XVI el año anterior-, siendo formulados como expresión de una voluntad de igualación democrática. Tal como figuraba en el texto constitucional, el derecho al uso de la violencia ciudadana contra un Estado con tendencia a tiranizarse tenía el propósito de garantizar la realización del resto de derechos naturales que los franceses habían concebido como inalienables.⁴¹⁹ Sin embargo, ante la situación de emergencia nacional, fue el gobierno francés quien, habiéndose interpretado como representante de la *voluntad general* del pueblo,⁴²⁰ acabó también atribuyéndose el monopolio de su fuerza en un momento en que la violencia política ya se había normalizado. Toda la violencia popular incontrolable, que llevaba desarrollándose tumultuosamente desde 1789, fue finalmente convertida en facultad exclusiva del gobierno -el soberano fue el único que *conservó su derecho* a ejercer la violencia- a través de su encauzamiento y normativización en forma de un terror de Estado regulado por medio de un conjunto de iniciativas legislativas.⁴²¹ Según lo había expresado Robespierre, “la finalidad del gobierno constitucional es *conservar* la República, mientras que la del gobierno revolucionario es *fundarla*.”⁴²² Es decir, que el gobierno revolucionario que fundaba la República se expresaba como un gobierno de excepción donde los derechos ciudadanos estarían en suspenso hasta la promulgación de un gobierno constitucional que se encargase de preservarlos. El gobierno

⁴¹⁹ El artículo 35 de la *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*, que precedía el texto del *Acte Constitutionnel* de la Constitución Francesa de 1793 rezaba la famosa frase: “Cuando el gobierno viola los derechos del pueblo, la insurrección es, para el pueblo y para cada porción del pueblo, el más sagrado de sus derechos y el más indispensable de sus deberes.” Traducción propia de: “Quand le gouvernement viole les droits du peuple, l'insurrection est, pour le peuple et pour chaque portion du peuple, le plus sacré des droits et le plus indispensable des devoirs.” Asimismo, el menos célebre artículo 33 asumía también el derecho de resistencia como resultado del resto de derechos y libertades naturales del hombre: “La resistencia a la opresión es la consecuencia del resto de los Derechos del hombre.” Traducción propia de: “La résistance à l'oppression est la conséquence des autres Droits de l'homme.” Consultado a 22/02/2020, 18:09 h, en:

<https://www.conseil-constitutionnel.fr/les-constitutions-dans-l-histoire/constitution-du-24-juin-1793>

⁴²⁰ Para Rousseau el pacto social producía un único cuerpo moral y colectivo que debía constituirse bajo la suprema dirección de la voluntad general. Según entendía Rousseau, la voluntad general, como búsqueda del bien común, no resultaba de la suma de las diferentes voluntades particulares -de la suma de diferentes intereses privados- que eran incompatibles con ella; sino que, dado que funcionaba como elemento de conversión de la multitud en un único cuerpo sociopolítico, era unánime. Véase: ROUSSEAU, JEAN-JACQUES. *El contrato social*. Barcelona, Altaya, 1993. Durante la Revolución francesa se aplicó esta idea promovida por Rousseau, rechazando la teoría de separación de poderes en atención a diferentes fuerzas sociales, característica del modelo inglés. Para los franceses el Estado no debía ser concebido como una suma de voluntades independientes y opuestas que basase su equilibrio en la constante confrontación de sus partes, sino que su destino debía estar regido por la idea de voluntad general, como expresión de la soberanía indivisible del pueblo. Pero, en la práctica, la ciega persecución del cumplimiento de la voluntad general condujo a la legitimación de abusos de poder que posibilitaron la implantación del terror. Identificando la idea de voluntad general con el ideario de la facción mayoritaria en la asamblea, la oposición política comenzó a ser considerada como un elemento corruptor del propósito revolucionario, hasta el punto de que los opositores fueron declarados enemigos de la nación y se procedió a erradicarlos por medio del terror de Estado.

⁴²¹ Véase: AGUILAR BLANC, CARLOS. “El terror de Estado francés: una perspectiva jurídica.” *Revista Internacional de Pensamiento Político*, I Época, vol. 7, 2012.

⁴²² ROBESPIERRE, MAXIMILIEN. “Sobre los principios del Gobierno Revolucionario.” *La Revolución Jacobina*, Barcelona, Península, 1973, p. 124 -La cursiva no se encuentra en el texto referenciado-.

revolucionario que, además del poder constituyente, había asumido los tres poderes clásicos del Estado, sería el encargado de administrar toda aquella violencia insurgente convertida en terror y en cuyo objetivo estaba *fundar* la República. En este caso, para Robespierre, la violencia fundadora de derecho adquiriría un carácter terrorista que resultaba legitimado por la situación de emergencia y en la identificación de la revolución como *necesidad histórica*.⁴²³ El terrorismo, como acción insurgente encaminada a la fundación, quedaba aquí literalmente recogido por medio de la absorción y gestión a manos del gobierno de una violencia que por primera vez se enunciaba como terror fundador.

Ya Hobbes había anunciado la adhesión del terror al Estado, como elemento imprescindible de mantenimiento de la cohesión social. Robespierre coincidió con Hobbes en interpretar el terror, no sólo como un instrumento legítimo, sino también necesario, para garantizar el cumplimiento de la ley y la efectiva cesión de libertades pactada por los ciudadanos. La respuesta a una situación de inestabilidad y amenaza se convierte así, tanto para Hobbes como para los revolucionarios franceses, en el motivo fundamental para la instauración del terror, como ley autoritaria destinada a la procura del bien común. En ambos casos, el poder soberano se manifiesta a través del terror o, con mayor precisión, se fundamenta en el terror como categoría generadora de lo político. Como expresó Terry Eagleton: “El terror no aparece como una fanática conspiración secreta que golpea al Estado, sino como una fanática conspiración secreta llamada Estado.”⁴²⁴ El terrorismo nace junto al Estado de derecho, siendo el terror el elemento mediante el cual el Estado se origina y puede llegar a mantenerse. En este sentido, el terror de Estado se manifiesta como una suerte de violencia fundadora que permanece en activo el tiempo necesario para que el nuevo paradigma político pueda consolidarse, pero que también, e irremediabilmente, logra sobrevivir al momento mismo de dicha consolidación.

Es preciso no olvidar que los Estados democráticos actuales que condenan el empleo de la violencia no regulada son los mismos que, aún hoy, representan a aquella violencia fundadora de derecho que está en el origen de todo sistema político de tradición moderna, cuyo paradigma oculto de gobierno es el estado de excepción. Los gobiernos de las llamadas democracias son aquellos que también, habiéndose considerado como representantes de una voluntad general que los había instituido a tal propósito, el de garantizar y promover la realización de los derechos y libertades ciudadanas, no dudan en ampararse en cada situación de crisis, por ellos mismos estimada, para promulgar legislaciones de excepción que no pocas veces han lindado con el terror de Estado. Como había sucedido en los tiempos de la revolución, la emergencia que llama a la excepcionalidad acaba por suspender todos aquellos derechos inalienables que habían dotado de sentido a la institución del gobierno, entrando por lo tanto en contradicción con la realización democrática que había sido definida como el fin último del gobierno. El nuevo terror del Estado democrático devenido de la promulgación del estado de excepción, aunque no se exprese en la ejecución sin paliativos de la pena capital para todo opositor al régimen -como había sido el caso de las revoluciones francesa y soviética, pero también, en un sentido de

⁴²³ Como hemos apuntado el término necesidad está íntimamente vinculado con la esfera de la *excepción*. Escribe Hannah Arendt en una dura crítica contra la noción de *necesidad histórica* que había determinado el rumbo de las revoluciones francesa y soviética: “Hay una grandiosa ridiculez en el espectáculo de estos hombres -que habían osado desafiar a todos los poderes existentes y retar a todas las autoridades de la tierra y cuyo valor estaba fuera de toda duda- capaces de someterse de la noche a la mañana, con toda la humildad y sin un grito de protesta, a la llamada de la necesidad histórica, por absurda e incongruente que les pareciese la forma de manifestarse esta necesidad (...) fueron engañados por la historia y, en este sentido, han llegado a ser los bufones de la historia.” En ARENDT, HANNAH. *Sobre la revolución*. Op. cit., p. 91.

⁴²⁴ EAGLETON, TERRY. Op. cit., p. 15.

oposición biopolítica, de la socialdemocracia alemana-, sí que incidirá en la sistemática persecución de los colectivos ciudadanos considerados a priori como sospechosos [véanse [Panel 84](#), [Panel 85](#) y [Panel 86](#)].

Asumida la violencia irregular en el propio cuerpo del Estado y convertida la excepción en principal modelo de gobernanza, se pervierte el tradicional concepto de ciudadanía, al tiempo que se persigue su rebelión o su resistencia a la autoridad tipificándolas como delito. El actual delito de terrorismo como delito de subversión, no puede dejar de recordar a una inversión de los términos fundadores cuando la insurrección y la resistencia habían sido reconocidas como derecho e incluso deber ciudadano. Cabe suponer que, una vez consolidado el Estado de derecho y la confianza de la ciudadanía en la democracia, el derecho a resistir a la opresión y destituir a los déspotas con violencia fuese transformado en un derecho a elegir pacíficamente a los gobernantes a través del voto, castigando la mala gestión por medio de la no reelección del candidato. Pero, tal como señaló Antonio Negri, aunque la representación política sea un derecho público fundamental, dicha “representación está considerada básicamente dentro de los límites de una función *popular* de reproducción del sistema constitucional existente,”⁴²⁵ que limita sustancialmente la posibilidad de la fundación. Thomas Jefferson, uno de los Padres Fundadores de los Estados Unidos y, por lo tanto, también uno de los ideólogos del sistema de representación política que en la actualidad tenemos a bien equipar con la democracia,⁴²⁶ ya había mostrado su recelo a la hora de arrebatar a las generaciones venideras el derecho a la fundación del que sus coetáneos sí habían disfrutado.⁴²⁷ Esta preocupación de Jefferson introduce la cuestión de si, habiendo sido deslegitimados los ciudadanos para servirse de una violencia con capacidad para inaugurar nuevas fuentes de derecho, se les estaba despojando, a su vez, de la facultad para fundar. A este respecto se preguntaba Negri: “¿Cómo se puede tener en cuenta el derecho de resistencia, y el derecho a pedir transformaciones más o menos radicales del sistema político y constitucional?”⁴²⁸

⁴²⁵ NEGRI, ANTONIO. *La fábrica de porcelana. Una nueva gramática de la política*. Barcelona, Paidós, 2008, p. 149.

⁴²⁶ Como en el caso de los revolucionarios franceses, tampoco los Padres Fundadores se referían al sistema que habían implantado con el término *democracia*, noción hacia la que, de hecho, procesaban una baja estima, sino que empleaban el término *república* o *gobierno representativo*. La Constitución de los Estados Unidos, redactada en 1787 y vigente desde 1789, es decir, pocos años después de su conformación como país independiente a la corona británica hace más de dos siglos, a pesar de las modificaciones experimentadas, sigue sin contener el término *democracia* para referir al sistema político de la república federal. Consultado a 30/05/2020, 20:21 h, en:

https://www.senate.gov/civics/constitution_item/constitution.htm

⁴²⁷ En una carta remitida por Thomas Jefferson a Samuel Kercheval el 12 de julio de 1816 escribe: “Cada generación es tan independiente de la que la precede, como lo fue de todas las anteriores. Tiene entonces, como ellas, el derecho a elegir por sí misma la forma de gobierno que crea mejor promotora de su propia felicidad.” Traducción propia de: “Each generation is as independent as the one preceding, as that was of all which had gone before. It has then, like them, a right to choose for itself the form of government it believes most promotive of its own happiness.” En otra carta dirigida a John Cartwright, datada del 5 de junio de 1824, decía: “Aún no hemos perfeccionado nuestras constituciones hasta el punto de aventurarnos a hacerlas inalterables. Pero, aun así, en su estado actual, no las consideramos modificables más que por la autoridad del pueblo (...) Entonces, nada es inmutable excepto los derechos inherentes e inalienables del hombre.” Traducción propia de: “We have not yet so far perfected our constitutions as to venture to make them unchangeable. But still, in their present state, we consider them not otherwise changeable than by the authority of the people (...) Nothing then is unchangeable but the inherent and unalienable rights of man.” Consultado a 30/05/2020, 20:38 h, respectivamente en:

<http://www.let.rug.nl/usa/presidents/thomas-jefferson/letters-of-thomas-jefferson/jefl246.php>

<https://founders.archives.gov/documents/Jefferson/98-01-02-4313>

⁴²⁸ NEGRI, ANTONIO. Op. cit., p. 149-150.

Sería pertinente reflexionar sobre las consecuencias derivadas de la relación establecida entre aquella violencia mítico-fundadora de la que hablaba Benjamin, y el actual concepto de terrorismo, en tanto que éste parece abocado a relacionarse con la resistencia y la insurrección entendidas como una forma específica de delito. En relación con esto, ¿todo acto terrorista podría ser considerado en cuanto a potencial expresión de una violencia fundadora, en el sentido que apuntaba Sonia Arribas? Pero también, formulando la cuestión en modo inverso, ¿todo ejercicio de violencia con capacidad para fundar o alterar las fuentes de derecho debería ser denominada como terrorista? O lo que es más, y esto si cabe se antoja mucho más importante, ¿cabría poner sobre la mesa la posibilidad de que toda *iniciativa de fundación* pudiese ser considerada como expresión de una *violencia terrorista*? Sabemos que el antiterrorismo, aunque se enuncie como legislación destinada a prevenir y castigar la violencia armada organizada, recurrentemente se ha aprovechado su pretendida ambigüedad para dirigirla contra determinados colectivos sociales o activistas, de cuya labor emanaba un potencial fundador derivado de su exigencia de transformaciones políticas importantes. Es preciso enfrentar la cuestión de que en la legislación antiterrorista se ubica la trampa que permitiría eliminar toda disidencia activa con las rutinas represivas sistémicas e incluso la posibilidad de neutralizar el concepto mismo de ciudadanía, entendido en el sentido moderno que preveía su participación activa en la vida pública del Estado [véanse [Panel 87](#), [Panel 88](#), [Panel 89](#) y [Panel 90](#)]. En el libro *La insurrección que viene*, los anónimos integrantes del Comité Invisible⁴²⁹ remarcan esta cuestión:

“El antiterrorismo ha pretendido atacar el devenir posible de una <<asociación de malhechores>>. Pero lo que, en realidad, ha atacado es el devenir posible de una situación. La posibilidad de que detrás de cada tendero se oculten malas intenciones, y detrás de cada pensamiento los actos a los que apela. La posibilidad de que se propague una idea de lo político, anónima pero susceptible de ser suscrita, diseminada e incontrolable, que no pueda tener cabida en el chiringuito de la libertad de expresión.”⁴³⁰

Para finalizar, cabría poner sobre la mesa la posibilidad de que si tradicionalmente el terrorismo rara vez ha logrado ver sus metas cumplidas, esto sea debido a que, precisamente, la violencia y el terror son los elementos constitutivos del Estado y que, como expresó Audre Lorde, “las herramientas del amo no desmontarán la casa del amo.”⁴³¹ La violencia terrorista, como habían adelantado Hobbes y Robespierre, es la propia del Estado y su sistema de domino no puede derribarse con los mismos mecanismos diseñados para perpetuarlo. Aunque éstos puedan proporcionar alguna victoria pasajera a sus disidentes, nunca conseguirán abolir su sistema de pensamiento y ordenación, ni nunca servirán para fundar sociedades radicalmente diferentes. El terrorismo, habiendo desarrollado su ofensiva a través de una violencia fundadora que, por pura definición, se expresa siempre en relación con el derecho y, por lo tanto, es instrumento de la acción estatal, nunca incurrirá en cambios estructurales significativos. Si la violencia terrorista se ha demostrado históricamente insuficiente e improductiva es porque reproduce el mismo tipo de violencia sistémica que lo genera y que el Estado tiene capacidad para volver a asumir. El terrorismo está condenado a ser “servidor de pasado en copa nueva,”⁴³² como cantaba Silvio Rodríguez; condenado, bien a fracasar en su intento, fortaleciendo los dispositivos de represión del Estado al cual se opone, o bien a tener un éxito superfluo, inaugurando nuevos

⁴²⁹ El Comité Invisible es un pseudónimo literario que engloba diferentes publicaciones relacionadas con el anarquismo y la izquierda radical francesa.

⁴³⁰ COMITÉ INVISIBLE. *La insurrección que viene*. Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2009, p. 22.

⁴³¹ LORDE, AUDRE. “Las herramientas del amo nunca desmontarán la casa del amo.” *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*. Madrid, Horas y horas, 2003, pp. 115-120.

⁴³² RODRÍGUEZ, SILVIO. “La maza.” *Unicornio*. La Habana, EGREM, 1982, 5:51 minutos.

regímenes dedicados a administrar la misma violencia que los había precedido. Sin embargo, escribía Zizek, retomando unas declaraciones de Deleuze, que “no es posible proporcionar de antemano un criterio inequívoco que nos permita delimitar el <<falso>> estallido violento del <<milagro>> de la auténtica ruptura revolucionaria;” que la única pauta es la de “la utopía escenificada,” la suspensión de la temporalidad para actuar como si el futuro utópico estuviese a punto de instalarse en el presente.⁴³³ Por ello, en lugar de basar la acción subversiva en una recreación de las penalidades presentes con vistas la liberación futura, quizás la única estrategia válida sea la de trastocar el presente a través de la proyección fáctica del horizonte soñado. Urge la necesidad de crear estrategias capaces no sólo de señalar la violencia implícita al Estado, sino también de abandonar la reiteración incansable de sus mismos términos y condiciones. Es preciso concebir una nueva forma de fundación independiente a la violencia fundadora, una nueva forma de insurrección y de resistencia liberadas del terror político, que reten el determinismo sistémico de reproducción de la violencia hegemónica y contribuyan a devolvernos nuestro papel activo como ciudadanos.

⁴³³ ZIZEK, SLAVOJ. “El club de la lucha: ¿verdadera o falsa transgresión?” Op. cit.

Panel 80



Figura 393. Escena inicial de la película *Los Miserables* - Ladj Ly, *Les Misérables*, 2019-. Celebración del Mundial de fútbol.

Figura 394. Escena de la película *Los Miserables* - Ladj Ly, *Les Misérables*, 2019-. Un niño de los suburbios parisinos, portando la bandera de Francia.



Figura 395. Escena de la película *Los Miserables* - Ladj Ly, *Les Misérables*, 2019-. Chris, agente de la B.A.C., recurriendo a la legislación de excepción para amenazar a unas adolescentes que fumaban marihuana en una parada de autobús.

Figura 396. Escena de la película *Los Miserables* - Ladj Ly, *Les Misérables*, 2019-. Niño gravemente herido en la reyerta policial que conduce al desenlace de la película.

La caracterización de la policía como figura de excepción y del estado de excepción como estado policial se refleja en la película francesa *Les Misérables*, inspirada en la novela homónima de Víctor Hugo, de 1862. Tanto la novela como la película se desarrollan en el parisino barrio de Montfermeil, de donde provienen el director y parte de los actores de la película. En ambas se pone en entredicho la narrativa de *libertad, igualdad y fraternidad* que define la Francia moderna como Estado nacional. La película se abre con una escena sobre la celebración del Mundial de fútbol, donde la multitud portadora de banderas francesas abarrota las inmediaciones del Arco de Triunfo. En este contexto de celebración, un nuevo agente de policía es asignado para cubrir un puesto vacante en la B.A.C. -la *Brigade Anti-Criminalité* de la policía francesa-, que se une al equipo de Chris, apodado *cochon rose* -cerdo rosa- y Gwada, un policía de origen musulmán ascendido desde la *banlieu*. La relación mantenida entre estos policías y los habitantes del barrio se caracteriza por una tensión continua entre el respeto y el miedo mutuo, entre la permisividad ante ciertas conductas y la reacción sobredimensionada ante otras. En esta película se percibe a la perfección cómo el criterio subjetivo del policía adquiere fuerza de ley: “*C’est moi la loi*,” grita en un momento dado el *cochon rose*. Las menciones de este agente al estado de excepción se suceden a lo largo del metraje, sabiéndose con carta blanca para, al amparo de la legislación antiterrorista, detener a cualquiera que él identifique como sospechoso. La situación de inestabilidad que define la vida en los suburbios parisinos bajo el comando de esta brigada policial adopta una deriva crítica en el momento en que un dron registra el momento en que un niño es gravemente herido por uno de los agentes. La violencia se desata explícitamente a partir de este momento, cuando el precario equilibrio entre seguridad y libertad, vigilancia y represión, orden y caos, evidencia la desprotección de una *banlieu* abandonada al imperio de la decisión extrajurídica. Aquí no hay buenos ni malos, sino solamente individuos agotados, miserables, víctimas y cómplices en ambos bandos, que encarnan las mismas contradicciones inherentes a una sociedad discursivamente definida por su heterogeneidad, pero que, no obstante, excluye y castiga la diferencia.

Panel 81

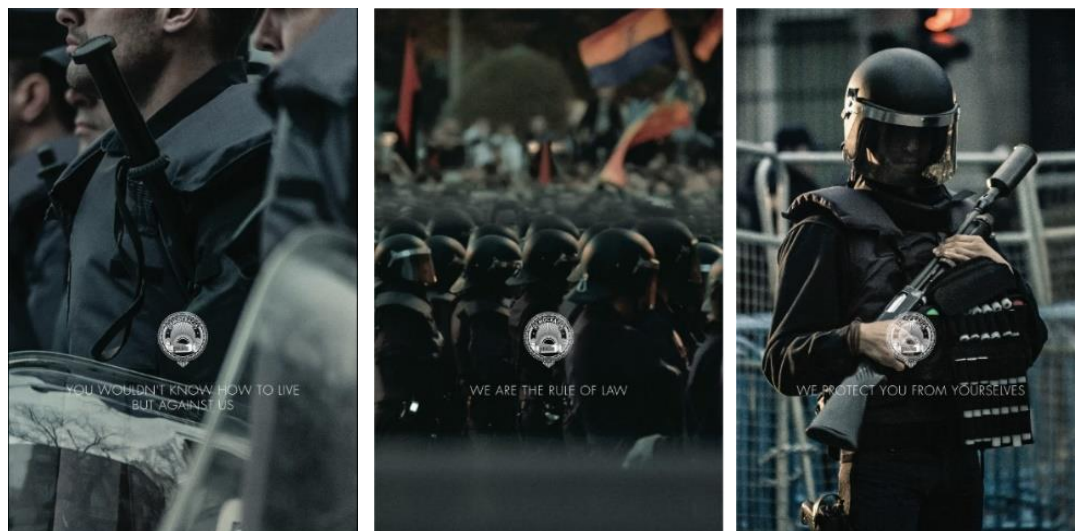


Figura 397, Figura 398 y Figura 399. DEMOCRACIA, *We protect you from yourselves*, 2013. Campaña de prensa, *Tribune de Lyon*, nº 387, junio de 2013. De izquierda a derecha se lee en inglés: “No sabrías vivir más que contra nosotros,” “Somos el Estado de derecho” y “Os protegemos de vosotros mismos.”

El colectivo DEMOCRACIA diseña una campaña en torno a la figura del antidisturbios que toma el estilo de la retórica publicitaria para ilustrar su imagen espectacularizada. Las imágenes de la policía antidisturbios tomadas de diferentes manifestaciones en Madrid se intervienen con extractos de un texto de Luis Navarro, filósofo y ex-policía militar, para representar la verdadera ideología no expresada de la policía. En el texto que el colectivo toma como referencia se lee:

“(…) El “Estado de derecho” no existe; ni tiene algún tipo de esencia: somos el derecho del Estado. La palabra “ciudadano” no es más que un casco o un chaleco antibalas. Los ciudadanos, objetos de nuestros desvelos, no poseen garantías. Los ciudadanos nacen y mueren sin haber conquistado su derecho a vivir. (...) Os protegemos de vosotros mismos. Quien piensa que el Estado de derecho puede defenderse en base a principios y con sus propios métodos cuestiona la razón del Estado y es por tanto un loco. Existe un permanente conflicto entre los medios y los fines. Nuestro trabajo es un metadiscurso que escapa a cualquier fundamentación. Sólo quien transgrede las normas es capaz de entenderlo en toda su amplitud. No se trata en realidad sino de un conflicto de percepciones. Solo quienes comparten la misma mirada habitan el mismo mundo. Nuestra mirada no está cegada por sueños ni por falsos afectos, sino por la razón suficiente, la urgente realidad que os atormenta. (...) Por eso no siento escrúpulos cuando llega el momento de cargar: cumplo con un deber que nos involucra a todos y tengo, por así decir, vuestro mandato divino para hacerlo. Pero, sobre todo, yo también siento la emoción del instante fugaz e irreplicable, el instante que justifica y da sentido a meses de esfuerzo improductivo, a insultos y humillaciones, a una vida de entrega y de servicio. Cuando caen todas las barreras y se rasga el velo de Maya es cuando el ser está vivo, formando parte del acontecimiento. Cuando la criatura se desnuda, siente rabia y miedo y es redimida por el dolor. Las calles arden, los animales se emboscan, el peligro puede llegar desde cualquier ángulo. Solo entonces habitamos el mismo mundo y hablamos el mismo lenguaje. La historia avanza a golpes bajo la mirada protectora de los ángeles guardianes. No sabrías vivir más que contra nosotros.”⁴³⁴

⁴³⁴ Texto de LUIS, NAVARRO, base referencial del proyecto *We protect you from yourselves*, 2013, publicado en la web del colectivo DEMOCRACIA. Consultado a 06/12/2019, 20:38 h, en: <http://www.democracia.com.es/proyectos/order-i/>

Panel 82



Figura 400. Santiago Sierra, *Presos políticos en la España contemporánea*, 2018. Instalación fotográfica, 24 fotografías en blanco y negro pixeladas, 100 x 75 cm c/u. De izq. a der., Presos políticos nº1, nº2, nº 8 y 9, nº 10, nº 11 a 15, nº 16 a 24, nº 30, nº 40, nº 69 y 70, nº 71.

Presos políticos en la España contemporánea incide en el hecho insistentemente negado por las autoridades estatales de que existan presos políticos actualmente en España. La obra consta de 24 fotografías pixeladas de algunos de los reclusos identificados por Sierra como presos políticos. En los pies de foto se detallan las circunstancias que llevaron a su encarcelamiento. Entre los retratados se encuentran líderes independentistas catalanes, como Oriol Junqueras, Jordi Sánchez o Jordi Cruixat, miembros de la supuesta organización terrorista Resistència Galega, como Carlos Calvo, los detenidos por agredir a dos guardias civiles en el municipio vasco Alsasua en 2016 o los titiriteros encausados por apología del terrorismo ese mismo año. Como comenta Santiago Sierra, “una mirada superficial sobre el panorama carcelario español permite identificar a numerosas personas que han sido condenadas por sus ideas, en particular en los ámbitos abertzale y anarquista.”⁴³⁵ Esta condena penal de las ideas, incentivada por las diversas reformas en la legislación antiterrorista y por la promulgación de la Ley de Seguridad Ciudadana, popularizada como Ley Mordaza, ha permitido ampliar significativamente los supuestos en que un antiguo derecho democrático -como los derechos de expresión y de reunión o la militancia política- pueda ser interpretado por las instancias jurídicas como delito de rebelión, de terrorismo o de apología del terrorismo.

El delito de terrorismo ha sido competencia tradicional de tribunales especiales - hasta 1977 del Tribunal del Orden Público, un tribunal militar, y a partir de ese momento de la Audiencia Nacional, el tribunal que le es heredero-. A los encausados se les aplica una legislación procesal hecha *exprofeso*, limitando sobremanera sus derechos constitucionales, y los detenidos pueden pasar hasta dos años en prisión provisional, es decir, sin juicio previo. Una vez encarcelados, a los considerados terroristas se les dispersa, enviándolos a cientos de kilómetros de su lugar de procedencia y se les aplica un régimen penitenciario F.I.E.S., que, entre otras cosas, permite la limitación e intervención de todas sus comunicaciones personales. La existencia de estos procedimientos excepcionales no resulta coherente con la negativa institucional que argumenta la inexistencia de presos políticos en España. Del mismo modo, el hecho de que esta obra de Sierra fuese censurada en 2018 en ARCOMadrid, revela las dificultades para abordar ciertos temas convertidos en tabú en el contexto de un Estado que se dice democrático.

⁴³⁵ SIERRA, SANTIAGO. *Presos políticos españoles contemporáneos*, Madrid, Garaje Ediciones, 2018.

Panel 83



Figura 401. Jen-Pierre Houël, *El asalto a la Bastilla*, 1789. Acuarela sobre papel, 37,8 x 50,5 cm.

Figura 402. Jean Duplessis-Bertaux, *Toma del Palacio de las Tuilerías a 10 de agosto de 1792 durante la Revolución Francesa*, 1793. Óleo sobre lienzo, 124 x 192 cm.



Figura 403. Georg Heinrich Sieveking, *Ejecución de Luis XVI*, 1793. Grabado, 52,7 x 69,5 cm.

Figura 404. Ilustración publicada en el *Petit Journal* sobre la ejecución de Robespierre en la Plaza de la Revolución - Plaza de la Concordia, a 10 de termidor - 28 de julio de 1794-.

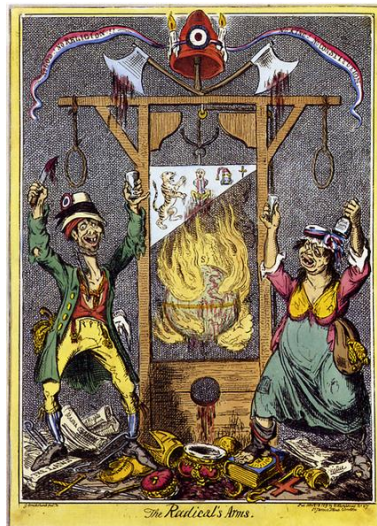


Figura 405. George Cruikshank, *Las armas del radical*, 1819. Grabado a color, 36,9 x 26,7 cm.

La violencia del Antiguo Régimen fue asumida por el terror revolucionario y después por el contraterror desarrollado durante la Convención termidoriana. Aunque se considera que la etapa de *la Terreur* comenzó en septiembre de 1793, la ejecución del monarca Luis XVI en enero de ese año marcó el hito que precedió a los asesinatos en masa de ciudadanos conservadores. En 1794, el terror jacobino mutaría en otro *terror blanco*, comandado por sus opositores, dedicado a perseguir a los antiguos verdugos *terroristas*.

Panel 84



Figura 406. Santiago Sierra, *Monumento a la Desobediencia Civil* -placa-, 2017.

Placa de aluminio grabada: “Cuando el gobierno viola los derechos del pueblo, la insurrección es, para el pueblo y cada porción del pueblo, el más sagrado de los derechos y el más indispensable de los deberes” Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, 1793. 30 x 21 cm.

Figura 407. Santiago Sierra, *The Black cone. Monument to Civil Desobedience*, 2012. Roca con placa frente al parlamento de Islandia.



Figura 408. Kendell Geers, *Monument to the unknown Anarchist*, 2007. Coche ardiendo, hormigón, cristal, 170 x 247 x 376 cm.

Figura 409. Kendell Geers, *T.W. (Vitrine)*, 1993. Vitrina de madera y cristal con ladrillo, 165 x 110 x 56cm.

Tanto las obras de Santiago Sierra como las de Kendell Geers asumen, en este caso, el carácter del monumento. Como sabemos, la idea de monumento implica un acto de conmemoración u homenaje a una personalidad o acontecimiento histórico. El monumento tiene que ver, por lo tanto, con una cuestión de memoria histórica, con la reivindicación de un momento considerado lo suficientemente relevante como para ser recordado, celebrado o incluso venerado. A pesar de que no resulta infrecuente la celebración de festividades dedicadas a la conmemoración de procesos revolucionarios, así como derivados de las luchas sociales históricas, rara vez se hace hincapié en las ideologías o estrategias de lucha que los posibilitaron. Así, el 14 de julio, día de la toma de la Bastilla que inició la Revolución Francesa, es festivo nacional en Francia; el 4 de julio se festeja en los Estados Unidos la firma de la Declaración de Independencia y cada primero de mayo se celebra internacionalmente el día de los trabajadores, habiéndose asumido todos estos hechos como hitos del progreso democrático. Sin embargo, la violencia fundadora que los promovió, y de la cual los Estados que la conmemoran son herederos, nunca es mencionada. La violencia sólo se explicita en un sentido negativo a través de memoriales a los caídos en batalla o a las víctimas civiles. La desobediencia civil o el anarquista desconocido, que están en la base extrajurídica de estos procesos, resultan pretendidamente eludidos del discurso público de la conmemoración, eclipsados por sus méritos recuperados en forma de éxitos del mismo Estado que los denuesta. La desobediencia civil ha sido apropiada por la tradición liberal del moderno Estado de derecho, cuyos representantes la celebran retrospectivamente, pero la criminalizan en los tiempos presentes.

Panel 85



Figura 410 y Figura 411. Milica Tomić, *One day, instead of one night, a burst of machine-gun fire will flash, if light cannot come otherwise*, 2009. Performance. El título de esta performance se toma del fragmento de un poema de Oskar Davico, dedicado a los miembros de la Anarcho-Syndicalist Initiative, Belgrado, 3 de septiembre, 2009.

Milica Tomić investiga sobre la violencia política y mediática a través de la experiencia individual, autobiográfica y colectiva como modo de abordar una relectura del pasado. Para esta acción la artista porta sin autorización una escopeta por las calles de Belgrado recorriendo las zonas defendidas por el Movimiento Nacional de Liberación durante la Segunda Guerra Mundial contra las tropas fascistas. La acción es repetida en ciudades como Copenhague y Roma, reproduciendo la misma operación en memoria de la resistencia antifascista, trazando un vínculo entre el presente y el pasado por medio de su recorrido. Según la artista, la violencia deprendida de los antiguos abusos de poder es la que aún ahora prevalece en sus diversas ramificaciones presentes. Así, la artista define la guerra contra el terrorismo como un nuevo estilo de guerra permanente que altera el concepto de lo público. Escribe Tomić:

“¿Quién es un terrorista y quién está siendo aterrorizado? ¿Qué es la resistencia legítima y qué es simplemente un acto criminal? Mi intervención pone de manifiesto que lugares históricamente determinados han fomentado diversos conceptos de criminalización del actual monopolio de la violencia del Estado. También veo que la frágil relación entre Legitimidad y Legalidad tiene que ser redefinida en cada caso. Por esta razón, es necesario preguntarse en qué medida las demandas de libertades -burguesas- y de resistencia política o civil están siendo criminalizadas y quién se siente con derecho a ignorar el monopolio estatal de la violencia. Además, la intervención artística también consiste en marcar el lugar como un territorio en el que se crea simultáneamente un «monumento» procesal que sólo existe en presencia de los acontecimientos. Al mismo tiempo, esto es la antítesis de los actos políticos que luego se subrayarán en la escritura de la historia y que se redificarán como monumentos que legitiman el gobierno político, creando la correspondiente cultura memorial.”⁴³⁶

⁴³⁶ TOMIĆ, MILICA. “Milica Tomić. *One day, instead of one night, a burst of machine-gun fire will flash, if light cannot come otherwise*,” pp. 182-193, en VV.AA. *Trust. An exhibition on the occasion of Eine Ausstellung anlässlich der*, Alemania, KEHRER, ISEA2010 RUHR, 2010, p. 190. Traducción propia de: “Who is a terrorist and who is being terrorized? What is legitimate resistance and what is simply a criminal act? My intervention makes clear that historically determined places have fostered various concepts of the criminalization of the current state’s monopoly of violence. I also see that the fragile relationship of Legitimacy and Legality has to be redefined in each case. For this reason it is necessary to ask to what extent the demands for (bourgeois) freedoms and political, as well as civil, resistance are being criminalized, and who feels entitled to ignore the state’s monopoly on violence. Moreover, the artistic intervention also consists of marking the site as a territory in which a processual ‘monument’ is simultaneously created, one that only exists in the presence of events. At the same time this is the antithesis of the political acts that will be later underlined in the writing of history and which will be reified in monuments that legitimate the political governance by creating the corresponding memorial culture.” Consultado a 05/06/2020, 20:35 h, en: http://www.isea-archives.org/docs/2010/catalogue/ISEA2010_TRUST-exhibition_catalogue.pdf

Panel 86



Figura 412 y Figura 413. Francis Alys, *Re-enactments*, Ciudad de México, 2000. Vídeo, 5:23 min. En colaboración con Rafael Ortega.

La acción de Milica Tomic no puede dejar de recordar a la realizada nueve años antes por Francis Alys en Ciudad de México, cuando el artista se paseó por las calles de la ciudad con una pistola en la mano. En el vídeo que registra la acción de Alys, vemos cómo el artista compra una pistola en una armería para disponerse a caminar por las calles con ella en la mano y a la vista de los transeúntes hasta que, unos doce minutos después, la policía lo detiene. Aunque con esta acción Francis Alys buscaba reflexionar sobre la relación establecida entre la *performance* y su registro, entre documento y ficción, la elección del tema dotaba a la obra de otras lecturas adicionales. Alys afirmó haberse equivocado eligiendo el escenario, lamentando no haberse decantado por elementos más banales, con menos carga simbólica añadida a su cometido original, porque, efectivamente, el objetivo inicial de la obra se ve empañado en una reafirmación de los tópicos más representativos que describen la sociedad mexicana: la violencia callejera y la corrupción policial. El vídeo muestra lo sencillo que resulta adquirir armas en México -Alys adquiere la suya ilegalmente-, así como la indiferencia con la que las personas reaccionan ante una señal evidente de amenaza pública. Además, una vez el artista ha sido detenido por su delito, es capaz de negociar su liberación con la policía y convencerlos para participar en una recreación de la acción.⁴³⁷

⁴³⁷ Ver: LYVER-HARRIS, EMILY ROSE. "Performing the document in Francis Alys's Re-enactments." *InVivable Culture: An Electronic Journal for Visual Culture*, Issue 2, 18 de abril de 2015. Consultado a 05-06-2020, 17:57h en: <http://ivc.lib.rochester.edu/performing-the-document-in-francis-alyss-re-enactments-2001/#f4>

Panel 87



Figura 414. Imagen del Frente de Liberación Animal, una organización antiespecista internacional basada en la acción directa. Sus integrantes han sido condenados por terrorismo en países como Reino Unido, aunque sus militantes declaran no haber ejercido la violencia más que contra objetos inanimados. Sus acciones van desde la liberación de animales enjaulados hasta la colocación de artefactos explosivos en explotaciones ganaderas.

Figura 415. Imagen del documental *The Animal People* -Denis Henry Hennelly, Casey Suchan, 2019-, producido por Joaquin Phoenix. Centrado en el grupo Stop Huntingdon Animal Cruelty, cuyos miembros fueron investigados por el FBI y condenados por la Animal Enterprises Terrorism Act de 2006, el documental critica el ambiente de persecución de los colectivos animalistas o antiespecistas promovido por las reformas legales que se sucedieron tras el 11-S.



Figura 416. Manifestantes antifascistas reunidos contra un mitin de extrema derecha en Portland, Oregón, 2019. En mayo de 2020, el presidente Donald Trump publicó un *tweet* en el que afirmaba que los Estados Unidos debían designar a ANTIFA -abreviación de *anti-fascist*-, una organización sin líder ni estructura definida, como banda terrorista.

Figura 417. Manifestación en Washington D.C. dentro del movimiento *Black lives matter*, impulsado tras el asesinato del afroamericano George Floyd a manos de la policía en 2020. Trump también trató a estos manifestantes como criminales, aprobando, en el contexto de sus protestas, la conocida como Operación LeGend con la que se precedió a la militarización de las calles.



Figura 418 y Figura 419. Manifestantes de ultraderecha, partidarios de Donald Trump, asaltando el Capitolio de los Estados Unidos e interrumpiendo la sesión conjunta del poder legislativo, a 6 de enero de 2021, tras la victoria de Joe Biden en las elecciones presidenciales. Trump, quien previamente había tildado de terroristas a manifestantes antifascistas y antirracistas, aplaudió este acto de desobediencia civil extremadamente antidemocrático.

Panel 88



Figura 420 y Figura 421. Imágenes emitidas en un informativo de TVE sobre las manifestaciones y altercados que tuvieron lugar en Madrid durante las llamadas Marchas de la Dignidad o 22-M, a 22 de marzo de 2014.



Figura 422 y Figura 423. Leónidas Martín, *Prêt-à-révolter*, 2000. Vestuario diseñado para la asistencia a manifestaciones, contra las cargas policiales y la manipulación mediática.

Panel 89



Figura 424. Los raperos Valtonyc, Pablo Hásel y Elgio junto a un cartel donde se lee en catalán “¿A prisión por cantar?” Entre otros encausamientos, Pablo Hásel fue condenado en 2018 a dos años de cárcel por enaltecimiento del terrorismo e injurias a la Monarquía y a las Fuerzas de Seguridad debido al contenido de sus canciones y de sus publicaciones en redes sociales.

Figura 425. Manifestación contra el encarcelamiento de Pablo Hassel en Salamanca, a 18 de febrero de 2021.

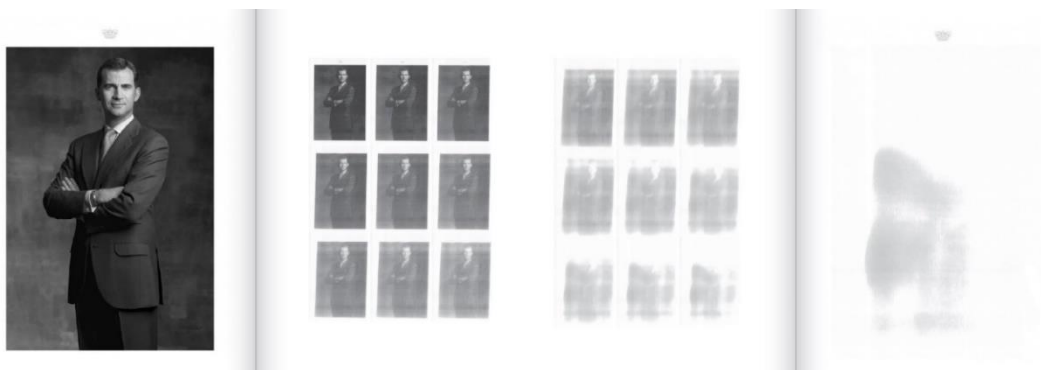


Figura 426. Alán Carrasco, *El jefe del Estado en la época de la reproductibilidad técnica*, en la publicación del proyecto *15 planes terroristas*, comisariado por Nuria Güel en 2015, como crítica al artículo 573 del Código Penal español, introducido tras su reforma en 2015.



Figura 427. Eneko las Heras, viñeta sobre la libertad de expresión, publicada en el diario *20 minutos*, a 10 de febrero de 2016.



Figura 428. Eneko las Heras, viñeta sobre la Ley Mordaza, publicada en el diario *20 minutos*, a 2 de diciembre de 2016.

La legislación antiterrorista ha sido tradicional herramienta de persecución de colectivos disidentes. En España, la conjunción del llamado pacto antiterrorista y de la polémica Ley de Seguridad Ciudadana, conocida como Ley Mordaza, en 2015, repercutió en la ampliación del delito de terrorismo y de otros delitos asociados, contribuyendo al recorte de derechos fundamentales como la libertad de expresión. Ese año, el número de sentencias emitidas por la Audiencia Nacional por delitos de enaltecimiento del terrorismo fue cinco veces mayor al de 2011, año en que ETA abandonó las armas.

Panel 90



Figura 429. Escena de una representación de la obra *La Bruja y Don Cristobal* de la compañía Títeres desde Abajo.



Figura 430, Figura 431, Figura 432, Figura 433 y Figura 434. Imágenes de la campaña de apoyo a los titiriteros desarrollada en redes sociales.

En 2016 los miembros de la compañía Títeres desde Abajo fueron condenados por un delito de enaltecimiento del terrorismo tras su representación en Madrid de la obra *La Bruja y Don Cristóbal*. El motivo de la acusación fue una pancarta, portada por uno de los títeres, en la que se leía el juego de palabras “Gora alka-ETA,” -en euskera, *viva el alcalde*-. Con motivo de la acusación se impulsó una campaña de apoyo en redes sociales con el hashtag #palabrasconETA. Así, multitud de personas se fotografiaron mostrando carteles con palabras terminadas en -eta, en señal de crítica satírica contra la ridícula acusación.

5. 2. Contraterrorismo y legitimación operativa. Del enemigo absoluto y la ampliación bélica contemporánea

Los conflictos cernidos alrededor del fenómeno terrorista, además de una pugna por el relato, ofrecen un buen ejemplo de lucha inmunitaria. Ambos bandos, en tanto que se encuentran insertos dentro del mismo sistema que los produce, tienden a mezclar y hacer confluír sus flujos, retroalimentándose mutuamente. Los denominados terroristas se sirven de las condiciones que sus enemigos disponen, mientras que sus contrincantes adoptan un modo de actuación irregular que los aproxima a ellos. Un fenómeno que el politólogo Pierre Hassner había descrito como el “aburguesamiento del bárbaro y el barbarismo del burgués,”⁴³⁸ y que con la entrada del siglo XXI cobró nuevas proporciones. Durante las últimas décadas, los terroristas demostraron su gran capacidad para el aprovechamiento de los recursos que el capitalismo global les ofrecía, en la misma medida en que los Estados occidentales evidenciaron su tendencia a implementar una metodología de violencia irregular de signo muy similar a aquella que definía a sus opositores. Si recordamos la célebre observación del militar prusiano Von Clausewitz, quien había definido la guerra como una prolongación de la política por otros medios,⁴³⁹ deberíamos asumir el nuevo paradigma bélico como continuación de un estilo de gobernanza basado en el alimento de la amenaza permanente y la normalización de la excepción, reconociendo que éste ya no sólo pone en entredicho el equilibrio inherente a la violencia mítica, sino que también atenúa la diferencia establecida entre guerra y terrorismo de Estado.

La batalla librada por la *war on terror* se conforma como resultado de la confluencia de diversos procesos históricos que, si bien a menudo han sido abordados de forma independiente, han revelado una intensa correlación evolutiva a lo largo del siglo XX, así como en su prolongación durante el siguiente siglo. Diferentes pensadores habían detectado un cambio en el paradigma político del siglo XX que, en ratificación de las palabras de von Clausewitz, tuvo su impacto en los modos de guerra desarrollados entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Las premisas de la guerra contra el terror parten de este período, reactualizadas por la narrativa política contemporánea. Por un lado, desde la Primera Guerra Mundial el clima político estuvo dominado por la irrupción de sucesivas y constantes crisis que determinaron, como señaló Giorgio Agamben, la normalización de la excepción política; es decir, del gobierno del Estado a través del estado de excepción, expresado en la suspensión provisional, aunque habitualmente prolongada, de determinadas garantías legales y derechos constitucionales fundamentales. Por otro lado, desde este mismo momento la normalización de la excepción señalada por Agamben se habría visto complementada con un proceso de ampliación bélica, identificada desde tiempos de Carl Schmitt, también de carácter excepcional, aunque igualmente generalizado. Si bien Schmitt tiende a obviar la posibilidad del estado de excepción normalizado, la descripción que él ofrece de la enemistad absoluta y de la asimilación de la irregularidad operacional durante el pasado siglo invita a ser leída, en este contexto, en atención a los mismos términos de excepcionalidad; una excepcionalidad que se evidenciará en la implementación de un estilo de guerra destinado a eludir los diferentes tratados internacionales, así como a la sistemática violación de los derechos humanos.

⁴³⁸ HASSNER, PIERRE. “Par-delà le totalitarisme et la guerre,” Revista *Esprit*. *Violences par temps de paix*, París, diciembre 1998, p. 15. Consultado a 27/04/2020, 18:17 h, en:

<https://esprit.presse.fr/article/pierre-hassner/par-dela-le-totalitarisme-et-la-guerre-10067>

⁴³⁹ Véase: VON CLAUSEWITZ, KARL. *De la guerra*. Barcelona, Idea Books, 2006.

La identificación del enemigo, que constituye el criterio específico de lo político,⁴⁴⁰ sirve para estipular los límites de la moralidad y enmarcar la acción gubernamental que su aparición justifica. En este sentido, la lucha contra el terrorismo que nace y se justifica por medio de su relato previo, por la definición del terrorista como un *agente del afuera* y como tipificación más extrema del enemigo, acusa la negación de las normas que rigen tanto la acción política en el Estado de derecho como del derecho de guerra clásico. El propio término *contraterrorismo* revela el funcionamiento de una estrategia de oposición que, no obstante, no consigue evitar evidenciar muchas de las características, asumidas en un sentido negativo, de la misma fuerza a la cual se enfrenta. El contraterrorismo se define por aquello a lo cual se opone, al terrorismo, es decir, por aquello que no es, por aquello que señala y que, sin embargo, asume dentro de su propio mecanismo. El contraterrorismo es la *inclusión exclusiva* del terrorismo dentro del aparato de guerra estatal, la *exclusión inclusiva* del terrorismo en el seno del propio Estado. El contraterrorismo sólo puede ponerse en marcha por medio de la suspensión de una serie de garantías democráticas que permita a las fuerzas de seguridad del Estado operar en los márgenes mismos de ley. Es la estrategia contraofensiva resultante de la suspensión parcial del Estado de derecho que, para conservarse, requiere enfrentar al enemigo con la reproducción táctica y extrajurídica de sus mismos medios. Por lo tanto, la guerra proyectada contra el terrorismo tenderá a ser desarrollada en la frontera que separa lo regular de lo irregular, el hecho del derecho, lo legal de lo ilegal, lo exhibido de lo premeditadamente ocultado. Así, el contraterrorismo se situará irremediamente en un umbral de indistinción entre lo político y lo criminal, entre la guerra y el terrorismo de Estado.

El acercamiento de la violencia estatal al terrorismo se definirá fundamentalmente por medio de dos vertientes: en el interior, como recurso preventivo, a través de la subversión del orden constitucional por parte del propio Estado en forma de estado de excepción -cuyo habitual indicio será la promulgación o ampliación de la legislación antiterrorista, siempre de carácter excepcional- y en el exterior, como estrategia contraofensiva, por el desarrollo y perfeccionamiento de una práctica atentatoria como principal estrategia de guerra -que encontrará en el contraterrorismo internacional su culminación histórica-. En cuanto a política interior la excepción se evidencia en la suspensión parcial de la ley y un cambio en el enfoque del concepto de seguridad que transmuta la finalidad de protección ciudadana en su sistemática vigilancia y represión; en el exterior la práctica bélica abolirá el derecho de guerra clásico para ostentar una irregularidad operacional que lo contradice, trasladando los objetivos tácticos de la guerra a las ciudades y sus habitantes. En definitiva, el carácter terrorista de la acción gubernamental se explicará como resultado de la progresiva e histórica asunción de aquello que había permanecido en el exterior de la norma o, en otras palabras, como consecuencia de la ampliación de la norma por medio de la interiorización de su externalidad; manifestada dualmente a través de la normalización de una excepción que resulta anexionada al derecho que contradice, así como a través de la incorporación de la irregularidad en el marco de la guerra reglada. A continuación nos encargaremos de desarrollar dos de las facetas históricas que hemos identificado como impulsoras del proceso de *terroristificación* del contraterrorismo; ambas dirigidas a una ampliación de los marcos bélicos que permitiría la inclusión de la figura del terrorista como una nueva tipología de combatiente: en primer lugar, la generalización de la enemistad absoluta y la asunción de la irregularidad operativa, descritas en su momento por

⁴⁴⁰ SCHMITT, CARL. Op. cit., p. 56. Escribe Schmitt: "Pues bien, la distinción política específica, aquella a la que pueden reconducirse todas las acciones y motivos políticos, es la distinción de amigo y enemigo. Lo que esta proporciona no es desde luego una definición exhaustiva de lo político, ni una descripción de su contenido, pero sí una determinación de su concepto en el sentido de un criterio."

Carl Schmitt,⁴⁴¹ y, seguidamente, la práctica contemporánea que Peter Sloterdijk calificó como *atmoterrorismo*.⁴⁴²

Lo que se conoce hasta hoy como derecho de guerra clásico, introducido en el Congreso de Viena de 1814 y que dominó la práctica bélica europea hasta la Primera Guerra Mundial, reconocía claras distinciones entre los conceptos de guerra y paz, las figuras del combatiente y el no combatiente, así como entre el enemigo y el criminal, como parejas de opuestos irreconciliables. El enemigo lo era en función a la oposición de intereses políticos que demostraba contra los propios y nunca podía ser considerado como criminal en el marco de la guerra acotada entre ejércitos regulares. La contienda se establecía entre Estados soberanos que, incluso en el caos de la guerra, se respetan como enemigos que no se criminalizan entre sí, ya que la paz entre ambas partes se suponía siempre como el fin plausible e incluso deseable de la guerra. En estos términos ni las personas civiles como objetivo, ni el terrorista como agente bélico, ni cualquier otra forma de irregularidad tendrían cabida en la guerra reglada por el derecho clásico. Todo lo que no formaba parte del proceder preestablecido de la guerra reglada, lo que permanecía excluido de dicha normativización, se veía forzosamente destinado a surgir como irregular y habitualmente también como ilegal, allanando el camino para la aparición del agente autónomo del partisano, como civil insurgente y precedente directo de lo que hoy día entendemos por terrorista en un sentido amplio del término.⁴⁴³ Era precisamente como resultando de ese *estar fuera* cómo la categoría del partisano se caracterizaba y fundamentaba esencialmente como irregular en un momento en que la normativización acerca de los procedimientos de la guerra optaba por excluir a la población civil como agente o blanco de la contienda. Sin embargo, el transcurso de la historia promovió una asunción del componente irregular por parte de los Estados que no sólo condujo a establecer la consideración de ciertos movimientos de resistencia organizados como combatientes regulares, sino que también permitió la incorporación de la táctica irregular como estrategia preferente en el seno del propio ejército. La problemática que surge de esta ambigüedad resulta en la irrupción de la irregularidad en el derecho de guerra,

⁴⁴¹ Véase: SCHMITT, CARL. *Teoría del partisano. Acotación al concepto de lo político*. Madrid, Editorial Trotta, 2013.

⁴⁴² Véase: SLOTERDIJK, PETER. Op. cit.

⁴⁴³ La posibilidad de equiparación entre la figura del partisano y el terrorista ha sido ampliamente discutida. Existe un buen número de teóricos que considera que cada una de ellas responde a una fenomenología específica y que, por lo tanto, no resultan equivalentes desde un punto de vista evolutivo. El italiano Carlo Galli, estudioso de Schmitt, en referencia al terrorismo yihadista así lo expresa: "No se puede describir al terrorista en términos de *hostis*, ni de guerrillero, ni siquiera de revolucionario internacional, quizás tampoco de guerrillero tecnológico. La suya es una especie nueva, tanto en el plano subjetivo -no tiene amigos sino sólo enemigos, y en los casos extremos es enemigo incluso de sí mismo porque con el suicidio renuncia al propio cuerpo y a la propia vida- como en el plano objetivo -el terrorismo no tiene otra estrategia propia sino el terror, y su hostilidad no prefigura órdenes que no sean imaginarios-; y la motivación religiosa que le adjudica a su hostilidad no constituye una teología política -ni siquiera en una acepción no secularizada-, es decir, no tiene funciones ordinativas, sino que es más bien una «teología inmediata» y «extrema»." En: GALLI, CARLO. *La mirada de Jano. Ensayos sobre Carl Schmitt*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 189. Sin embargo, consideramos que este tipo de aseveraciones parten, por una parte, de la errónea concepción del terrorismo como estrategia de terror sin proyecto político y, por otra, también parecen pasar por alto la explicación schmittiana de los orígenes partisanos como movimientos de resistencia al invasor, tal y como sabemos que fue el origen de Al-Qaeda, surgida en primera instancia como respuesta al intrusismo soviético y conformada posteriormente en oposición al imperialismo estadounidense. Además, tal como Schmitt señalaba que fue el caso de la Unión Soviética comandada por Lenin, donde la figura del partisano mudaba su configuración como consecuencia de la promulgación de una enemistad absoluta hacia el sistema capitalista, también nos resulta adecuado apelar a la enemistad absoluta declarada hacia Occidente por estos terroristas para considerarlos como herederos de la evolución que la acción partisana experimentó durante el siglo XX.

cuya permisión parece cuestionar la lógica de la normativización misma. El combatiente irregular, por principio, no sólo pone en entredicho el modelo interestatal de la guerra, sino que vuelve patente un progresivo declive del Estado que, generado originalmente con el fin de salvaguardar a sus ciudadanos, opta ahora por considerar a las personas civiles como posibles combatientes.

Ya durante las Guerras Napoleónicas, que Carl Schmitt señala como momento de aparición de la figura del partisano, se habían producido intentos por parte de las monarquías en peligro para implementar la estrategia de lucha irregular como un modo eficaz de combatir al enemigo.⁴⁴⁴ Pero en este momento, tanto la acción partisana como la idea de enemistad expresadas se limitaban al espacio concreto amenazado y no a una reivindicación ubicua de justicia; se manifestaban como continuación de un sentimiento de apego a la tierra y a las propias costumbres en oposición a la inminencia del cambio y el desorden. El partisano surgía como respuesta a la ofensiva extranjera, de la mano de los habitantes locales que se alzaban espontáneamente contra el invasor; una acción de explícito rechazo que era aprovechada por los propios gobernantes, interesados en alimentar la insurgencia popular contra un enemigo con capacidad para deponerlos. Sin embargo, Schmitt indica cómo en la Unión Soviética de Lenin el partisano pierde su componente telúrico al haberse promulgado la guerra revolucionaria contra un enemigo de clase absoluto personificado en todo el conjunto de la sociedad burguesa capitalista. Lenin entendía la actividad partisana como un método de la guerra civil, como una cuestión puramente táctica o estratégica, y como un estilo de lucha del cual la revolución debía servirse del mismo modo en que lo haría con cualquier medio que las circunstancias requiriesen. El tipo de combatiente irregular promulgado por Lenin, que Schmitt tiende a relacionar con los procesos revolucionarios de carácter universal, tendría como rasgo esencial la oposición a un enemigo absoluto declarado como criminal. En la Unión Soviética, según explica Schmitt, habiendo destruido todos los acotamientos tradicionales del derecho de guerra clásico, “la guerra se hizo guerra absoluta, y el partisano se hizo portador de una enemistad absoluta contra un enemigo absoluto.”⁴⁴⁵

He aquí cómo surge entonces una distinción entre dos tipos de combatientes irregulares: aquel que, según la terminología de Schmitt, se opone a un *enemigo real*, entendido como invasor de la propia tierra o medio de supervivencia, y aquel otro que declara la guerra contra un *enemigo absoluto*, extendiendo, de este modo, la contienda a la totalidad de la esfera global. La distinción entre estas dos clases de enemigo será la que precederá a la distinción entre dos estilos diferentes de guerra, en cuanto sus requerimientos tanto armamentísticos como humanos o estratégicos. Según Schmitt, cuando la guerra se establecía entre dos Estados partidarios el combatiente irregular se mantenía como una figura marginal que no afectaba al marco general de la guerra ni a la estructura del acontecer político, reservando su actuación a la más estricta defensa nacional. Por el contrario, cuando la guerra fue declarada contra un enemigo absoluto considerado como criminal, pretendiendo su total eliminación, el modo de

⁴⁴⁴ Carl Schmitt sitúa el inicio de la historia partisana en 1808 con la Guerra de la Independencia española, en la cual confluyeron casi doscientas guerrillas de oposición a la invasión napoleónica dispersadas por todo el territorio del país. Tras el éxito de esta acción puramente irregular, muchas de las monarquías que enfrentaban su avance durante el transcurso de las denominadas Guerras Napoleónicas no dudaron en hacer una llamada a la acción partisana como forma de resistencia a la invasión del ejército francés. El rey de Prusia, Friedrich Wilhelm III, incluso aprobó un Real edicto sobre el *Landsturm*, el 21 de abril de 1813, donde obligaba a sus súbditos a valerse de tácticas irregulares de guerrilla para combatir al invasor, convirtiéndose en autor de uno de los primeros documentos oficiales de legitimación de la acción irregular como medio de defensa nacional. Véase: SCHMITT, CARL. *Teoría del partisano*. Op. cit., p. 58 y ss.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 123.

combate irregular se convirtió en la pieza clave de la acción bélica. Será la confluencia de estos dos procesos señalados por el propio Schmitt, la progresiva legitimación de lo irregular junto a la generalización de la enemistad absoluta, la que facilitará la inclusión de las víctimas civiles y los combatientes no uniformados como parte habitual de la fenomenología de la guerra, dificultando sobremanera una rigurosa distinción entre la práctica bélica y la terrorista.

La irrupción del enemigo absoluto presupone el abandono del tradicional componente defensivo de la acción irregular, que pasa a convertirse en un recurso de ataque para las fuerzas estatales inmersas en la contienda de la trinchera global. El combatiente irregular, una vez descastado, se enfrentará a una guerra deslocalizada y ubicua, capaz de efectuar ataques sin contacto gracias a la evolución de la técnica bélica. El Estado no sólo se valdrá de él como de cualquier otro instrumento de guerra, utilizándolo de manera intercambiable y de un gran interés táctico, sino que además adoptará sus estrategias en la incorporación de diferentes cuerpos especiales que harán de la acción irregular su mayor y más mercenaria arma. La guerra del espacio global, persuadida por la determinación del factor tecnológico que la enemistad absoluta exige, no sólo cambia la figura del combatiente, sino también la esencia de la guerra misma, transformando las armas en instrumentos de destrucción absolutos que “exigen que haya un enemigo absoluto, porque de otra forma resultarían absolutamente inhumanos.”⁴⁴⁶ Es por esta razón que el Estado necesitará destruir moralmente al enemigo, cuyas nociones de ley, derecho y honor se esforzará en desacreditar: “hay que declarar a la parte contraria, en su totalidad, como criminal e inhumana, como un desvalor absoluto. Si no es así, ellos mismos resultarían criminales e inhumanos”⁴⁴⁷ [véase [Panel 91](#)].

En la *war on terror* fue el relato de oposición ontológica el que sirvió para convertir al terrorista en ese desvalor absoluto, en ese mal sustancial que era preciso combatir por todos los medios.⁴⁴⁸ En palabras del situacionista Gianfranco Sanguinetti, famoso por destapar el escándalo del terrorismo de Estado en Italia durante los años setenta,⁴⁴⁹ “es más fácil defenderse de un enemigo ficticio que del enemigo real.”⁴⁵⁰ Más aún si el enemigo ficticio es además absoluto y su total e irreconciliable oposición puede ser relatada y vehiculada por el propio Estado. Como es estimable, la ficción contribuye a la representación del enemigo en función de los intereses de quienes quieren darle caza. Cuanto más se temible, fantasmagórico o irracional se presente el enemigo, tanto menos peligroso será para quienes lo combaten, dado que, ante la fatalidad de su amenaza, se legitimará toda acción estatal destinada a su derrota. Cuanto más ubicuo y absoluto se retrate al enemigo, tanta más movilidad deberá asumir el marco de la ley y tanto más absolutos se volverán los poderes destinados a combatirlo. Si es deber del Estado perseguir al enemigo real, claramente definido y ubicado, solamente a través de los medios regulares dispuestos a tal propósito, el enemigo ficticio, dependiente de la narración que lo formula y

⁴⁴⁶ Ibid., p. 128.

⁴⁴⁷ Ibid., p. 129.

⁴⁴⁸ Véase el segundo capítulo de esta investigación.

⁴⁴⁹ En 1975 Gianfranco Sanguinetti envió a más de quinientas personas eminentes en Italia el *Informe verídico sobre las últimas oportunidades de salvar el capitalismo en Italia*, firmado bajo el pseudónimo de Censor. Entre otras cosas, en él revelaba cómo el atentado en la Piazza Fontana del 12 de diciembre de 1969 había sido obra de los servicios de inteligencia italianos. Este atentado se considera como uno de los acontecimientos que propiciaron el nacimiento de las Brigadas Rojas italianas, un grupo armado comunista en activo desde 1970 y 1988. Véase: SANGUINETTI, GIANFRANCO. *Informe verídico sobre las últimas oportunidades de salvar el capitalismo en Italia*. Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2016.

⁴⁵⁰ SANGUINETTI, GIANFRANCO. *Sobre el terrorismo y el Estado. La teoría y la práctica del terrorismo divulgadas por primera vez*. Bilbao, 1993, p. 26. Originariamente publicado en Milán en 1979. Consultado a 16/04/2020, 17:27 h, en: <https://sindominio.net/ash/terrest.htm>

extiende a su antojo, imprimirá a la tentativa premeditadamente irresoluble de su detención una absolutización de los términos que liberará de toda restricción táctica a sus persecutores:

“La población que es generalmente hostil al terrorismo, y no sin razón, debe pues reconocer que, al menos en esto necesita al Estado, en el que en consecuencia debe delegar los más amplios poderes, con el fin de que pueda afrontar con energía la ardua tarea que constituye la defensa común contra un enemigo oscuro, misterioso, pérfido, despiadado y, en una palabra, quimérico. Frente a un terrorismo presentado siempre como el mal absoluto, el mal en sí y para sí, todos los males, mucho más reales, pasan a segundo plano, y sobre todo deben ser olvidados: ya que la lucha contra el terrorismo coincide con el interés común, es ya el bien general, y el estado que la lleva generosamente es el bien en sí y para sí. Sin la maldad del diablo, la infinita bondad de Dios no podría ser apreciada como se debe.”⁴⁵¹

Toda declaración de guerra es en primera instancia una declaración de enemigo, pero la especificidad que supone la promulgación de una enemistad absoluta contra un grupo opositor conlleva necesariamente la criminalización de su lucha, interpretada a partir de ese preciso instante como ilegítima y monstruosa. De igual modo que el capitalismo había funcionado como enemigo absoluto para Lenin y Stalin, el terrorista reemplazará al comunismo de la Guerra Fría como principal elemento de criminalidad y enemigo absoluto contemporáneo de la democracia occidental. La propia clasificación de ciertos grupos o actitudes como terroristas deviene precisamente de esa tentativa criminalizadora de la acción enemiga, de ahí que los bandos enfrentados tiendan a rifarse el uso acusador de este apelativo. En tanto que el opositor es criminalizado bajo el apodo de terrorista, también se suponen sus medios y objetivos como criminales, eludiendo la posible similitud de sus estrategias con las propias y sin reparar en los motivos inherentes a su causa. El terrorista, en cuanto a tal, se convierte en el único y natural emisario del terror, portador de la extrema maldad y retratado como esencial antagonista de la libertad y la democracia. Bajo el pretexto de salvaguardar a la civilización de la barbarie, las potencias occidentales regularizaron y adaptaron para sí los medios irregulares utilizados por sus opositores; los mismos que, paradójicamente, habrían servido de origen y justificación de su inicial enemistad. En la guerra contra el terror toda regularidad se convierte en traba y, adoptada la premisa de la excepción, lo irregular retorna transformado en la más potente arma al servicio de un *contraterror* que se pretende detractor de la irregularidad terrorista.

De hecho, aunque Schmitt relacione la lógica del combate irregular con los procesos revolucionarios, a los que sin duda les es característica, y sitúe la promulgación de la enemistad absoluta como rasgo idiosincrásico de la Unión Soviética, lo cierto es que fue precisamente la lucha sin tregua contra el comunismo la que introdujo, paradójicamente, este tipo de acción bélica en el seno de los Estados democráticos. Durante los años setenta los Estados Unidos financiaron a los grupos de insurgencia muyahidín -resistentes a la invasión soviética y, por lo tanto, también partisanos-, que después, una vez considerados inservibles para las pretensiones imperialistas estadounidenses, serían convertidos en terroristas. Al mismo tiempo, los servicios de inteligencia occidentales se encumbraron como máximos representantes de la *terroristificación* de la acción política, ya no sólo gracias al servicio prestado por los movimientos de insurrección preexistentes, sino también mediante la creación de organizaciones irregulares dentro de sus propios países. Durante la Guerra Fría, la conocida como Operación Gladio, que además de anticomunista se enunciaba como contraterrorista, introdujo el terrorismo de Estado en el seno mismo de la O.T.A.N. por medio de la creación de ejércitos secretos y grupos paramilitares encargados de la ejecución de un amplio elenco de operaciones encubiertas con

⁴⁵¹ Ibid. p. 5.

el fin de frenar el avance comunista en la Europa occidental.⁴⁵² A partir de los años setenta, la infiltración en los movimientos opositores, incluso la preparación de atentados de falsa bandera -ejecutados por las propias fuerzas estatales, pero atribuidos a grupos insurgentes-, el uso sistemático de la tortura, el asesinato sumario o el apoyo a golpes de Estado de ultraderecha evidenció la asimilación del componente irregular y eminentemente terrorista en el seno de un Estado de derecho que había declarado la guerra absoluta a un enemigo absoluto personificado en la ideología comunista [véanse [Panel 92](#) y [Panel 93](#)]. Era necesaria la toma de control de unas acciones criminales que, de no servir por sí mismas a los fines del Estado, debían ser interceptadas y reconducidas por los *agentes secretos* de la administración estatal, de la misma manera que en la novela de Conrad los anarquistas eran manipulados desde las oficinas del gobierno:

“No les vendría mal una ola de atentados- continuó el señor Vladimir, tranquilamente - realizados aquí, en este país; no solamente *planeados* aquí, eso no bastaría. Sus amigos podrían pegar fuego a la mitad del continente sin influir en la opinión pública de aquí en favor de una legislación represiva general. (...) Un atentado, para ejercer influencia sobre la opinión pública, debe ir más allá de la intención de venganza o de terrorismo. Debe ser puramente destructivo. Debe ser eso, y solamente eso, libre de toda sospecha de cualquier otro fin.”⁴⁵³

Conrad ya había introducido el elemento del terrorismo de Estado en su novela *El agente secreto*, donde el señor Vladimir, primer secretario de la embajada de un país extranjero en Londres -presumiblemente Rusia-, orquesta un atentado en el observatorio de Greenwich a través de la manipulación de la organización anarquista en la que su subalterno, el señor Verloc, se había infiltrado. El señor Vladimir asume que lo inédito de la acción terrorista que plantea alterará profundamente a las masas, alentando al gobierno británico a promulgar una nueva legislación de excepción destinada a perseguir a los partidarios del activismo revolucionario. Aunque la trama se desarrolla en el año 1886 y, en efecto, *El agente secreto* es una novela, los hechos que en ella se exponen no distan sobremanera de los acontecimientos de manipulación del terrorismo que tuvieron lugar en la Europa de la Guerra Fría, cuando el ansia de dar fin a la polarización ideológica del continente involucró a un enemigo absoluto al que se debía dar caza a toda costa. Decía Roberto Esposito que “nada, comparado con un mal dominado y vuelto contra sí mismo, refuerza más el cuerpo político que lo alberga,”⁴⁵⁴ ya que “los elementos potencialmente destructivos pueden ser utilizados en términos productivos para reforzar el conjunto del que forman parte.”⁴⁵⁵ He aquí la definición de la lucha inmunitaria, cuya lógica sale a relucir en todos los conflictos cernidos alrededor del fenómeno terrorista. Según Sanguinetti, esta utilización del elemento potencialmente destructivo y su conversión en un componente productivo ofrecía una sencilla gestión para el Estado:

“En el caso de un grupúsculo terrorista aparecido espontáneamente, no hay nada más fácil, para los servicios secretos del Estado, que infiltrarse en él, gracias a los medios que disponen y a la extrema libertad de maniobra de la que disfrutan (...) El grupúsculo terrorista de origen, nacido de los espejismos de sus militantes sobre las posibilidades de concebir una ofensiva estratégica eficaz, cambia de estrategias y se convierte en un apéndice defensivo del Estado, que lo manipula

⁴⁵² Véase: GANSER, DANIELE. *Los ejércitos secretos de la OTAN. La operación Gladio y el terrorismo en Europa occidental*. Barcelona. El viejo topo, 2005.

⁴⁵³ CONRAD, JOSEPH. Op. cit., p. 58-60.

⁴⁵⁴ ESPOSITO, ROBERTO. *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Op. cit., p. 176.

⁴⁵⁵ Ibid., p. 180.

con agilidad y desenvoltura, según las necesidades del momento, o según lo que él cree que son sus necesidades.”⁴⁵⁶

La película *Estado de sitio* -Costa Gavras, *État de siège*, 1972-⁴⁵⁷ rodada en francés, pero ambientada en Uruguay, puede servir para ilustrar esta penetración del terrorismo de Estado en un gobierno democrático, gracias al patrocinio velado de los Estados Unidos. Aquí todo el argumento se desarrolla como un proceso de revelación de la establecida falacia de oposición entre democracia y terrorismo. La película comienza con la búsqueda de un ciudadano estadounidense, Philip Michael Santore, que había sido secuestrado por el Movimiento de Liberación Nacional, los tupamaros, y el rápido descubrimiento de su cadáver abandonado en el interior de un vehículo. Los primeros minutos de metraje se ocupan de este hallazgo y de la celebración del funeral del difunto a cargo del Estado uruguayo, momento que es retomado también como cierre de la película. No es hasta el final del film cuando se descubre que la ejecución de Santore a manos de la guerrilla urbana terrorista había respondido, en mayor o menor medida, a un sacrificio consentido por las propias autoridades que, en una recién recobrada posición de ventaja, deciden revocar el pacto de intercambio de prisioneros con los terroristas. Aunque Santore es inicialmente presentado como un simple funcionario de telecomunicaciones, el interrogatorio al que es sometido por sus secuestradores a lo largo de la trama desvela su vínculo real no sólo con la C.I.A., sino también con una serie de organizaciones paralelas a las fuerzas policiales, cuya misión estribaba en la eliminación extrajudicial de personas vinculadas a movimientos sindicales y de resistencia estudiantil en diversos países de América Latina.

El argumento de la película se elabora como deconstrucción del relato oficial que se introduce junto a los hechos iniciales, formulado según un posicionamiento clásico donde las autoridades estatales se enfrentan a una violencia terrorista considerada ilegítima y donde la existencia de prisioneros políticos en el contexto del sistema democrático es tajantemente negada. Sin embargo, el desarrollo de los acontecimientos sirve como una forma de penetración progresiva en las cloacas del Estado, cuya gobernabilidad estaba siendo dirigida por unos escuadrones de la muerte de carácter parapolicial. De este modo, se descubre que estas organizaciones paralelas a las fuerzas estatales, integradas por antiguos miembros de la policía, pero también por agentes en activo, comisarios y militares, actúan con el beneplácito policial en labores clandestinas de espionaje y represión, por medio del empleo extrajurídico de la tortura y el asesinato como estrategia sistémica de paliación de la insurgencia política. El componente irregular de estas organizaciones “autónomas, paralelas e incontrolables,”⁴⁵⁸ generadas como consecuencia de la ambigüedad de un estado de excepción prolongado, pone en entredicho no sólo la distinción estipulada entre terrorismo y contraterrorismo, sino también la constitución de las fuerzas policiales como fuerzas del orden, en un contexto donde el terrorismo había sido utilizado con especial crudeza como medio al servicio del propio Estado. La indistinción de las formas de combate y la premisa de libertad por la que ambos bandos pretenden combatir es reflejada en la confesión final de Santore ante su secuestrador que, desde el principio, conocía las labores encubiertas desempeñadas por el cautivo [Figura 449]:

Secuestrador: “No es usted un funcionario cualquiera, Sr. Santore. No es ni un empleado, ni un mero especialista. Usted es un dirigente. Dirigió la policía de Belo Horizonte en Brasil, la policía

⁴⁵⁶ SANGUINETTI, GIANFRANCO. *Sobre el terrorismo y el Estado*. Op. cit., p. 5.

⁴⁵⁷ GAVRAS, KONSTANTINOS (dir.) *État de siège*. Francia, Italia, Alemania, Dieter Geissler Filmproduktion (prod.), 1972, 115 minutos.

⁴⁵⁸ Ibid. Escena completa a partir del minuto 1:08:29. Una parlamentaria anónima concluye: “Il existe au sein de notre police des organisations parallèles, autonomes et incontrôlables.”

de Santo Domingo y la nuestra. Lo hace directamente y también por medio de hombres que envía a Washington, donde aprenden, entre otras cosas, a traicionar a su país. Dice que defiende la libertad y la democracia... Sus métodos son la guerra, el fascismo y la tortura. ¿Está de acuerdo, Sr. Santore?”

Sr. Santore: “¡Ustedes son subversivos, unos comunistas! Quieren destruir los fundamentos e la sociedad, los valores fundamentales de nuestra civilización, la existencia misma del mundo libre. ¡Ustedes son un enemigo que hay que combatir por todos los medios!”⁴⁵⁹

Si la crítica a la estrategia contraterrorista se ha venido formulando tradicionalmente a través del señalamiento de este tipo de situaciones, donde las fuerzas especiales del Estado, o bien se habían infiltrado en los grupos rebeldes para convertirlos en prolongaciones de la acción estatal -como afirmaba Sanguinetti ser el caso de las Brigadas Rojas italianas-, o habían procedido a la creación de comandos paralelos de corte igualmente terrorista -como fue el caso de los G.A.L. en España-, la amplia gama de recursos irregulares destinados a combatir la insurgencia confirma la supervivencia de una violencia extrajurídica en el interior del Estado, que sale a relucir cada vez que surge una nueva amenaza. El aprovechamiento de la irregularidad opositora para garantizar el mantenimiento de cierta irregularidad en la norma misma puede ser leído, en este contexto, bajo una órbita inmunitaria similar a la que problematizaba la contradicción interna a la violencia mítica. Lo irregular es lo externo, aquello con capacidad para fundar, mientras que lo regular es lo interno, aquello regido por la normativización de lo ajeno con el fin de conservar lo que ya había sido interiorizado. La asimilación progresiva de la irregularidad en el seno de los procedimientos de guerra reglados funciona, así, en atención al mismo proceso por el cual la violencia externa resulta asumida por el propio el derecho. Por esta razón, la generalización de la irregularidad y la enemistad absoluta irrumpe con especial énfasis en un momento en el que la normalización de la excepción acusa la ambigüedad interna a la violencia mítica [véase [Panel 94](#)]. Con el contraterrorismo formulado tras la declaración del estado de excepción, la inoculación terapéutica de ciertas dosis del mismo veneno que se quiere prevenir produce un intercambio dialéctico entre un bien proveniente del mal y un mal que es transformado en bien,⁴⁶⁰ expresado en forma de paradoja: la *terroristificación* de la acción contraterrorista como salvaguarda contra el terrorismo enemigo.

Por otro lado, también ha sido señalado cómo las operaciones de guerra anteriores a la *war on terror* habían ido progresivamente asumiendo un componente terrorista ligado a la evolución tecnológica y a la ampliación del campo bélico. Los cambios producidos sobre la idea de enemistad y la asunción de la irregularidad, en sus numerosas diversificaciones, por parte de los Estados combatientes indicados por Schmitt no pueden ser comprendidas sino es en su interdependencia a un progreso tecnológico que, desde la Primera Guerra Mundial y la abolición

⁴⁵⁹ Ibid., minuto 1:20:11. Traducción propia de: “Vous n’êtes pas un fonctionnaire quelconque, Monsieur Santore. Vous n’êtes pas ni un petit employé, ni un simple spécialiste. Vous êtes un dirigeant. Vous avez dirigé la police de Belo Horizonte au Brasil, la police de Saint Domingue et la nôtre. Vous faites cela directement et aussi par le canal des hommes que vous envoyez à Washington, où ils apprennent, entre autres, à trahir leur pays. Vous déclarez défendre la liberté et la démocratie... Vos méthodes sont la guerre, le fascisme, la torture. Vous êtes bien d’accord, Monsieur Santore?/ Vous êtes des subversives, des communistes! Vous vouliez détruire les fondements de la société, les valeurs fondamentales de notre civilisation, chrétien, l’existence même du monde libre. Vous êtes un ennemie qu’il faut combattre pour tous les moyens!”

⁴⁶⁰ ESPOSITO, ROBERTO. *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Op. cit., p. 180. Esposito escribe: “El resultado es un auténtico intercambio dialéctico entre un bien que deriva del mal y un mal que se transmuta en bien en una suerte de indistinción progresiva asimilable al carácter estructuralmente ancípites del *phármakon* platónico.”

de los presupuestos del derecho de guerra clásico, Peter Sloterdijk tuvo a bien definir como *atmoterrorista*. Si bien este término resulta de su propio cuño y, aunque Schmitt tienda a obviar tanto el término de terrorismo de Estado como la posibilidad del estado de excepción convertido en norma, la localización de los procesos de generalización de la enemistad absoluta que llama a la acción irregular durante el mismo momento histórico en el cual Agamben ubicaba la extensión del gobierno de excepción y Sloterdijk la aparición del *atmoterrorismo* invita a su abordaje conjunto como diferentes manifestaciones de una misma realidad. Una realidad que impulsó a la biopolítica occidental, en su deriva inmunitaria, hacia extremos que permitieron concebir al enemigo como un *otro* exterminable dentro de una zona de guerra ampliada mucho antes del acaecimiento de la *war on terror*, y cuya materialización no hizo sino que sentar su precedente.

En líneas generales, Peter Sloterdijk denomina *atmoterrorismo* a la estrategia bélica que empezó a desarrollarse en los inicios del siglo XX como resultado de la deslocalización del blanco de ataque, que abandonaba el cuerpo concreto del soldado hostil para extenderse por el ambiente que lo rodea; ampliación que, para Sloterdijk, constituía “el pensamiento fundamental del terror en sentido explícito.”⁴⁶¹ A partir de este momento la guerra se conduciría al ataque de las formas básicas de supervivencia del contrincante, habiendo comprendido que la eficaz destrucción del enemigo pasaba por la aniquilación previa de su hábitat. La técnica dirigida a la producción de nubes tóxicas, que actuó como la primera ciencia a partir de la cual se produjo el tránsito entre guerra y *atmoterrorismo* durante la Primera Guerra Mundial,⁴⁶² o el énfasis puesto en el perfeccionamiento de los cuerpos militares del aire, especialmente a partir de 1945, son dos de los procesos señalados por Sloterdijk que habrían precipitado la configuración del siglo pasado como eminentemente terrorista, en tanto que centrado en un progreso técnico que posibilitaba el exterminio humano dirigido desde la contienda atmosférica. La inclinación ambiental de este nuevo terror desarrollado por los Estados se vincula con las formas clásicas del terrorismo histórico, en tanto que la especificidad de su *modus operandi* siempre se había situado en presunción de esa idea de entorno, que difumina “la distinción entre violencia inflija a personas y violencia infligida contra cosas procedentes del ámbito ambiental: se trata de una violencia dirigida contra ese amasijo de <<hechos>> humano-circundantes, sin los cuales las personas no pueden seguir siendo personas.”⁴⁶³ Si Sloterdijk expresamente identifica las actuaciones bélicas contemporáneas como prolongaciones del proceder terrorista es debido al carácter atentatorio asumido por un estilo de guerra cuya máxima es la de aniquilar al oponente en el menor tiempo posible; una violencia que no sólo elimina la distinción entre el cuerpo humano y el medio que lo sostiene, sino que también está destinado a abolir la diferencia entre el soldado y la población civil, por medio de la destrucción de las circunstancias que los contienen.

El carácter atentatorio del ataque bélico cobra especial relevancia en el empleo sistemático de las fuerzas militares aéreas y en la más reciente normalización del dron, con el cual se ha logrado un distanciamiento entre el atacante y el objetivo del ataque nunca antes imaginado. Desprendida del requerimiento corporal que antaño suponía la guerra de trincheras, el transcurso del proceder bélico ha evolucionado hasta el punto de que actualmente resulta posible ejecutar un asesinato en masa con solo presionar un botón. Pero esta sobrecogedora posibilidad que declina la responsabilidad de la vida de las personas a uno de los gestos humanos más simples y que permite al verdugo ejecutar su tarea sin necesidad de ensuciarse las manos, lejos de apreciarse como elevada expresión del horror, prefirió ser promocionada -como

⁴⁶¹ SLOTERDIJK, PETER. Op. cit., p. 45.

⁴⁶² Ibid., p. 49 y ss.

⁴⁶³ Ibid., p. 56.

siempre lo ha sido todo avance técnico en la industria de la muerte- desde una perspectiva pseudohumanitaria que prima la rapidez y la eficiencia en materia de ejecución. Desde la guillotina a la cámara de gas -que introdujo el motivo *atmoterrorista* en el Derecho Penal de los Estados Unidos en 1924, antes incluso que el nazismo alemán-, o a la inyección letal que la reemplazó, toda innovación relativa a las técnicas de impartición de justicia se ha venido justificando en términos de *limpieza*, en un expreso pragmatismo que valora, tanto o más que la disminución del sufrimiento del condenado a muerte o que la seguridad misma de los funcionarios que la ejecutan, la *higienización* de un castigo que ofrezca una imagen lo más aséptica posible de la muerte.

En un comentario sobre la exposición *Llega un grito a través del cielo. Drones, vigilancia de masas y guerras invisibles*,⁴⁶⁴ Oscar Abril, director de Laboral Centro de Arte de Gijón, hablaba de la muestra como expresión de un “ejercicio de metafísica del mal,” como un “ejercicio de visibilización de un invisible;” una contribución a la tarea de desvelar a aquellos enemigos que, aún permaneciendo intangibles, tienen, sin embargo, la facultad de definirnos como cultura por medio de nuestra inscripción en una sociedad que está permanentemente en guerra.⁴⁶⁵ Ya no es sólo que el dron se muestre imperceptible para sus víctimas, sino que, además, el tipo de guerra de la cual emerge resulta invisible para los ciudadanos de los países que la comandan al haber sido trasladada al exterior de sus fronteras. El artista James Bridle hace hincapié en esta doble vertiente de premeditada ocultación que caracteriza a la guerra con drones, recordando que esta herramienta bélica ha sido diseñada “frente a las democracias que la usan fundamentalmente para ser moralmente invisible, de manera que no la cuestionemos demasiado.”⁴⁶⁶ Esta invisibilidad moral que menciona Bridle opera tanto en el ámbito de la comunicación pública como en el propio hacer de la guerra, dado que la distancia proporcionada por el dron entre atacantes y atacados se expresa de forma tanto física como perceptiva. Es preciso señalar que la eficacia destructiva de la deslocalización del objetivo bélico no sólo resulta de su extensión por el medio ambiente, sino en especial de la completa deshumanización de los enemigos, transformados en objetivos abstractos. Así, el empleo de este tipo de tecnología aérea cuenta con la ventaja de anular la identificación empática con el enemigo, el cual es divisado desde las alturas como una pequeña diana puntillista en la pantalla de un ordenador. Asimismo, el *target killing* logra escapar a toda competencia judicial que pudiese deliberar sobre los delitos previos cometidos y el respeto de los derechos de los presuntos criminales, normalizándose las ejecuciones extrajudiciales desarrolladas por fuerzas militares especiales y determinadas por listas confidenciales de personas que deben ser eliminadas según el criterio del Estado. El asesinato selectivo resulta así justificado por el tachado de nombres de líderes caídos, rentabilizado en forma de cifras de muertos o empañado en su consideración eufemística de las bajas civiles como daños colaterales. En la película de *El tercer hombre* -Carol Reed, *The third man*, 1949-⁴⁶⁷ la percepción desinfectada del asesinato a sangre fría y despojado de responsabilidad moral se había expresado así, en una evaluación cuantitativa, casi digitalizada, del enemigo, al que le es arrebatada toda dimensión humana con vistas a su efectiva aniquilación:

⁴⁶⁴ VAN 'T ZELFDE, JUHA (comisario) *Llega un grito a través del cielo. Drones, vigilancia de masas y guerras invisibles*. Laboral Centro de Arte, Gijón, del 10 de octubre de 2014 al 5 de abril de 2015.

⁴⁶⁵ OSCAR ABRIL en “Llega un grito a través del cielo,” *Metrópolis*, TVE. Emisión el 21 de diciembre de 2014. Intervenciones en el minuto 02:00 y el minuto 07:12. Consultado a 10/04/2020, 17:19 h, en: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-llega-grito-traves-del-cielo/2922335/>

⁴⁶⁶ JAMES BRIDLE en *Ibid.*, minuto 16: 36.

⁴⁶⁷ REED, CAROL (dir.) *The third man*. Reino Unido, London Films (prod.), 1949, 108 minutos.

“¿Víctimas?, no seas melodramático. Mira ahí abajo ¿sentirías compasión por algunos de esos puntitos negros si dejaran de moverse? Si te ofreciera veinte mil dólares por cada puntito que se parara, ¿me dirías que guardase mi dinero o empezaría a calcular los puntitos que serías capaz de parar?”⁴⁶⁸

La diferencia que existe entre un ataque aéreo perpetrado por un militar que cumple órdenes y el atentado resultante de la colisión de un avión secuestrado contra un objetivo específico es la misma que separa la ejecución de un condenado a muerte de un asesinato terrorista; una diferencia que se establece desde la esfera del poder y de la calificación de su agente en tanto que legítimo o criminal. Esta diferencia insiste en ser ubicada en la forzada distinción entre las violencias regular e irregular que a su vez se basa en la oposición legal-ilegal en el sentido jurídico de un derecho internacional que se ha demostrado impotente. No resulta complicado adivinar un sintomático escorzo en la perspectiva que insiste en definir la regularidad de la guerra a través de la regularidad de sus combatientes, en una época en la que las víctimas de la violencia, así como una gran parte de sus actores -terroristas, insurgentes, grupos de resistencia o enemigos comunes-, son fundamentalmente ciudadanos civiles, al tiempo que las prácticas militares han asumido progresivamente un carácter irregular marcadamente terrorista. Cuando los actos de guerra se ven empañados por la órbita de la irregularidad, cuando estos producen sistemáticamente víctimas civiles, y se desarrollan bajo el amparo de un estado de excepción donde la ley ha dejado de ser aplicada -donde el Estado de derecho se ha autosubvertido-, la distancia entre guerra y terrorismo parece destinada a desvanecerse [véase [Panel 95](#)].

Sin embargo, la exuberancia de la lucha encarnizada entre guerreros homéricos, cuya pulsión de muerte los impulsaba a avanzar cuerpo a cuerpo en un duelo hasta la extenuación o la figura heroica del soldado que lucha y muere por su país colmado de honores y orgullo patrio siguen permaneciendo en los relatos que rodean al acontecimiento militar, obviando la obsolescencia del tradicional modelo bélico en un momento en que las cifras de bajas civiles han sido equiparadas a las militares. Indudablemente este criterio que parte de la figura del soldado como agente legítimo de la violencia, se resiste a la consideración de las víctimas civiles como objeto fundamental de definición de la propia estrategia terrorista, considerando que éstas son sólo golpeadas por error por una violencia que es regularmente dirigida, de forma recíproca, contra otros combatientes. No obstante, basta con echar la vista atrás para confirmar lo incierto de estas aseveraciones.

Aunque la convención de Ginebra de 1964 reconoció como crimen de guerra el asesinato de civiles inocentes, la política de atacar a la población civil en su inclusión dentro del bando enemigo, por el simple hecho de resistirse a las pretensiones imperialistas de las potencias más poderosas, ha resultado normalizada en el proceso de extensión del concepto de enemistad que la ampliación de los marcos de guerra exige. La acción atentatoria, que no puede dejar de definirse de este modo, surge ahora como elemento indisoluble de una guerra cuyos límites parecen haberse eliminado. En esta tesitura “continuar hablando de guerra en términos de un conflicto regular entre Estados, según el modelo clásico y <<simétrico>> de un enfrentamiento entre hombres uniformados es, en este sentido, desconcertante.”⁴⁶⁹ Toda una parafernalia discursiva encaminada más a la dignificación de la guerra como recurso natural de los Estados

⁴⁶⁸ Ibid., minuto 74:49. Versión doblada al castellano.

⁴⁶⁹ CAVARERO, ADRIANA. Op. cit., p. 106.

que a una real asunción de estrategias militares que verdaderamente los diferencien del enemigo terrorista. Pero mientras que, bajo la excusa de la urgencia, la estrategia contraterrorista siga asumiendo los medios y formas de la actuación terrorista, tenderá a ser invalidado, tanto por la ética como por la lógica, todo argumento encaminado a criminalizar a la una mientras se justifica a la otra que le es gemela.

En la serie *Homeland*, ambientada en la guerra contra el terror estadounidense, uno de los protagonistas, Peter Quinn, un antiguo mercenario convertido en analista de la C.I.A., trabajaba de infiltrado captando y entrenando a jóvenes que, quizás, si nunca se hubiesen topado con él, no habrían acabado involucrándose en actividades terroristas; un hombre que también, en otro momento de la serie, ejecuta personas a sangre fría, cuyos nombres le son proporcionados a través de un buzón. También el personaje principal, Carrie Mathison -Claire Danes-, quien sufre un trastorno bipolar, tanto manipula a potenciales informantes con promesas que nunca podrá cumplir, como comanda ataques contra dudosos objetivos. Nicholas Brody, un antiguo militar capturado en Irak, es chantajeado por ambos bandos, por los terroristas y por la C.I.A., lo que le obliga a convertirse en un agente doble, enfrentado a una serie de contradicciones que derivan en su muerte. Si *Homeland*, en su abordaje a la problemática contraterrorista, destaca por alguna razón es por la representación de toda una suerte de actividades irregulares desarrolladas por los servicios de inteligencia estadounidenses. La extorsión, la tortura, las interesadas alianzas con terroristas menores, el asesinato selectivo, pero también los ataques masivos con drones contra la población civil – acciones puramente irregulares desarrolladas en la ambigua frontera que separa lo legal y lo ilegal y que denotan la tendiente indistinción entre los tiempos de paz y de guerra- son algunas de las maniobras que esta serie sitúa desde la ficción en la cotidianeidad de la lucha contraterrorista [véase [Panel 96](#)].

En la *war on terror* de Bush confluyeron todos estos procesos de promulgada enemistad absoluta, irregularidad operacional y ampliación bélica de tintes *atmoterroristas*, configurando una respuesta contraterrorista de pretensiones tan globales que contribuyó a radicalizar la globalización del terrorismo como metodología de guerra. El terrorismo convertido en contrincante cambiaba las reglas de la guerra y de la ética en un sentido mucho más profundo de lo que lo habían hecho las manifestaciones de enemistad absoluta precedentes. La guerra del nuevo siglo no podía abordarse como las guerras pasadas, donde el enemigo había sido un tirano, un país o incluso una ideología socioeconómica. Había que reinventar la guerra del siglo XXI del mismo modo en que el enemigo había sido reinventado. De esta manera, la guerra contra el terror tendría que promulgarse desde las mismas pretensiones, tanto globales como irregulares, que definían al enemigo. Como manifestación de la lógica históricamente corroborada de que para vencer al enemigo no sólo hay que pensar como él, sino también actuar como él, los terroristas serían combatidos a la manera terrorista, produciendo una multiplicación del terror con el que se pretendía acabar y de la que, sin embargo, ningún Estado se responsabilizaría.

La combinación de ocultación táctica y visualización comunicativa que caracterizaba al terrorismo -por un lado, la necesidad del hacer clandestino y, por otro, la realización de atentados cada vez más espectaculares-, se reproduciría con una lógica exacta por parte del contraterrorismo, en cuya práctica se alternaría la acción encubierta y altamente confidencial con la exposición de los ciudadanos a un discurso político omnipresente y sustancialmente *ficcionalizado*. La especulación y el alimento de la percepción pública de la amenaza legitimaba la adopción de medidas excepcionales a través de la construcción de un mundo de incertidumbre, basado en el alimento del miedo social, que dotaba al sistema securitario de la capacidad de mantenerse, justificarse y reproducirse por sí mismo. Así, toda la narración política

generada tras el 11-S se desarrollaría con el fin de aunar a la opinión pública en el respaldo a una campaña contraterrorista sin precedentes.

Además, la guerra contra el terror introducía un nuevo elemento de ampliación bélica, al convertir un término tradicionalmente utilizado para describir una metodología específica de violencia política en un adversario ambiguamente personalizado y expandido a lo largo y ancho del globo. Si ya el concepto clásico de terrorismo acarreaba por sí solo el problema de su propia indefinición, esta fórmula que, además, lo convertía en fantasmagórica némesis de la sociedad democrática, no sólo incidía con gran énfasis en la función criminalizadora de este adjetivo calificativo, sino que también extremaba la abstracción del nuevo oponente al ubicarlo en un lugar indeterminado entre el derecho penal y el derecho de guerra. La actuación terrorista, que constituye un delito político, interpretada como acto de guerra, invalida las clásicas distinciones entre las figuras del criminal y el soldado combatiente, confundiendo los modos regulados para su legal oposición y dificultando la diferenciación entre los conceptos de paz y de guerra. Por un lado, la interpretación de los ataques terroristas como actos de guerra militarizaba la respuesta requerida, evitando su consideración como crímenes perseguibles en atención al derecho penal. Por otro lado, tal respuesta resultaba simbólicamente legitimada a través de unos mecanismos de representación que demonizaban y deshumanizaban al enemigo en cuanto emisario único del terror, posibilitando la negación de las propias actuaciones criminales.

Panel 91

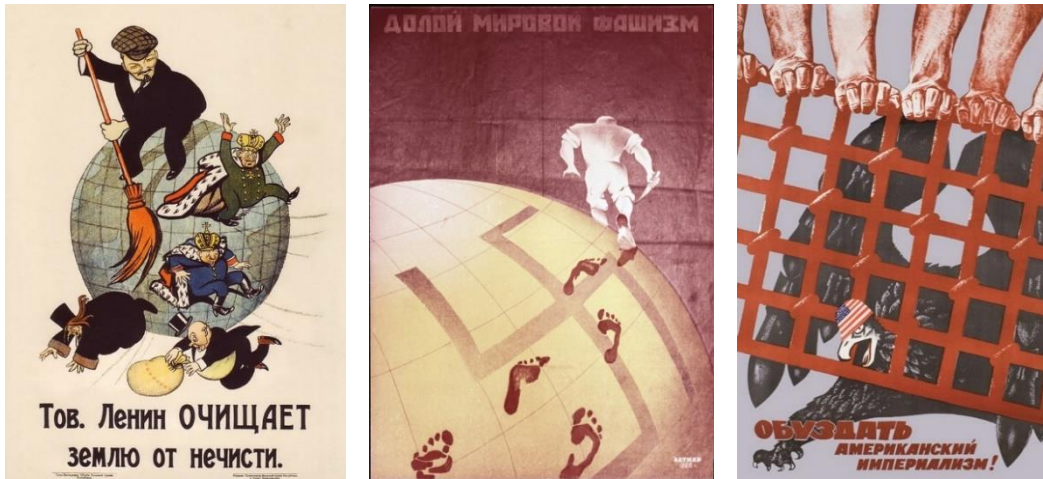


Figura 435. Cartel de propaganda soviética, "El camarada Lenin está barriendo la escoria de la Tierra" de 1920.

Figura 436. Cartel de propaganda soviética, "¡Abajo el fascismo en el mundo!" de 1928.

Figura 437. Cartel de propaganda soviética contra el imperialismo estadounidense de 1968.



Figura 438. Cartel de propaganda anticomunista, "Cómo Stalin espera que destruyamos los Estados Unidos," de 1950.

Figura 439. Portada del cómic anticomunista, *Is this tomorrow. America under communism!*, Catechetical Guild, 1947.

Figura 440. Portada del cómic anticomunista, *The red iceberg*, Impact Publications, 1960.



Figura 441. Cartel de propaganda soviética, "¿Te has alistado como voluntario?" de 1920.

Figura 442. Cartel diseñado por James Montgomery Flagg, "Te quiero para el ejército estadounidense," en 1917.

Panel 92



Figura 443. Portada del periódico *Corriere della Sera*, Milán, 13 de diciembre de 1969, después del atentado en Piazza Fontana, atribuido inicialmente a grupos de extrema izquierda. Tras el juicio en 1984 a Vincenzo Vinciguerra, miembro del grupo fascista *Avanguardia Nazionale*, creció la sospecha de que el ataque hubiese sido organizado por los ejércitos secretos de la O.T.A.N. en colaboración con organizaciones de extrema derecha.

Figura 444. Atentado en la comisaría de policía de Milán en mayo de 1973, perpetrado por Gianfranco Bertoli, en el que resultaron heridas cincuenta y dos personas y cuatro perdieron la vida. En un principio, Bertoli se declaró anarquista individualista seguidor de Max Stirner, pero después se descubrió su vinculación con los servicios secretos y su infiltración en los grupos de la izquierda italiana.



Figura 445. Fotografía del presidente italiano Aldo Moro, presumiblemente secuestrado y asesinado en 1978 por las Brigadas Rojas. Este suceso llevó a la disolución del actual gobierno, asumiendo la presidencia del Consejo de Ministros Giulio Andreotti, del partido *Democracia Cristiana*, situando a los comunistas en la oposición. En 1990, Andreotti reconoció la existencia de una red de ejércitos secretos en Europa apoyados por la C.I.A. y la O.T.A.N., cuyo objetivo era actuar contra una hipotética invasión soviética y evitar el ascenso de los grupos de izquierda al poder. En 2002 Andreotti fue hallado culpable de haber encargado en 1979 el asesinato del periodista Carmine Mino Pecorelli, quien investigaba el secuestro de Moro, pero fue finalmente exonerado de los cargos. Cuando el caso sobre el secuestro del antiguo presidente fue reabierto en 1995, el papel jugado por las Brigadas Rojas fue puesto en duda y se especuló con que, en realidad, su asesinato hubiese sido orquestado por los servicios secretos dentro de la conocida como *Operación Gladio*.

Figura 446. Escena de la película *// Divo* -Paolo Sorrentino, 2008-, centrada en la figura de Andreotti tras el secuestro de Aldo Moro.

Panel 93



Figura 447 y Figura 448. Escenas de la película *Estado de sitio* -Costa Gavras, *État de Siège*, 1972-. Antes de fusilar a un conjunto de trabajadores desarmados, las brigadas parapoliciales ensayan con unos muñecos de madera y cartón que simulan asistir a una manifestación, los cuales son bolados por los aires como antesala preparativa y legitimación simbólica de las ejecuciones reales que sucederán después.



Figura 449. Escena de la película *Estado de sitio* -Costa Gavras, *État de Siège*, 1972-. Secuestrador interrogando a Santore durante su cautiverio.

Figura 450. Noticia publicada en *El País* sobre el anuncio de la ejecución del agente del F.B.I. y asesor de seguridad de los Estados Unidos en Latinoamérica Dan Mitrione, secuestrado por los tupamaros uruguayos, en agosto de 1970. El secuestro y asesinato de Mitrione, cuyo cadáver fue hallado en un coche, inspiró el argumento de la película *Estado de sitio* de Costa Gavras.

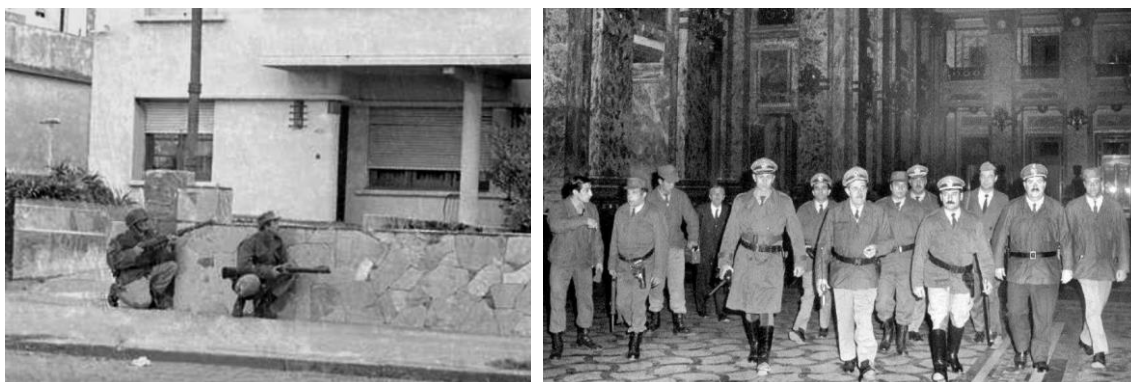


Figura 451. Operativo contra el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros, a 14 de abril de 1972. Policías y militares del Batallón Florida rodean las proximidades de la casa donde vivían Luis Martinera e Ivette Jiménez, ambos militantes tupamaros, para después ejecutarlos.

Figura 452. Un grupo de militares, con Gregorio Álvarez al frente, entran en el Palacio Legislativo uruguayo el 27 de junio de 1973, día del golpe de Estado. El entonces presidente, Juan María Bordaberry, disolvió las Cámaras de Senadores y Representantes, instaurando una dictadura cívico-militar en Uruguay que él mismo gobernaría hasta 1976 y que se prolongaría hasta 1985.

Panel 94



Figura 453, Figura 454 y Figura 455. Rod Dickinson, *Nocturn: The Waco Re-enactment*, 2004. Evento en vivo, documentación en vídeo, versión en *software* y fotografía.



Figura 456 y Figura 457. Gianni Motti, *Blitz*, 2003. Performance en la primera Bienal de Praga, Galerie Nationale, Praga.

Nocturn: The Waco Re-enactment es una recreación de la guerra acústica y psicológica a la que los miembros de una comunidad religiosa de Waco, Texas, sitiada por el FBI, fueron sometidos en 1993. El estado de sitio duró 51 días tras los cuales la mayor parte de los miembros de la comunidad resultaron muertos en un enfrentamiento con los agentes. Las técnicas de privación sensorial empleadas por el FBI incluían la exposición de los sitiados a sonidos continuos de alto voltaje -sonidos de hélices de helicópteros, bebés llorando, gritos de conejos o la canción de Nancy Sinatra “These boots are made for walking,” y destellos de luz. Algunas de estas técnicas de privación sensorial fueron implementadas también en las prisiones de excepción de Guantánamo y Abu Ghraib durante la *war on terror*. Para la pieza de Rod Dickinson, 106 personas fueron transportadas por guardias uniformados a un estadio situado en las afueras de Londres, donde se reprodujo parcialmente la experiencia sufrida por la comunidad de Waco. El recurso de recreación por parte de artistas de este tipo de tácticas de dudosa moralidad según un planteamiento inmunitario, dado que se basa en la reproducción de aquello que es objeto de crítica con el fin de visibilizarlo, ha sido asumido en diferentes momentos y desde diferentes perspectivas. Cuando Gianni Motti pidió al destacamento de militares estadounidenses que se encargase de la seguridad de la inauguración de la Bienal de Praga, el artista estaba incidiendo en la función de control disciplinario ejercida por estos cuerpos. Rápidamente el lugar donde estaba teniendo lugar la bienal dejó de ser percibido como un emplazamiento seguro, dado que la sola presencia de los militares incidía en la sensación de inseguridad. Aquí los espectadores se convertían en el objeto observado por las fuerzas de seguridad, en rehenes en potencia.

Panel 95



Figura 458 y Figura 459. Escena de la película *El tercer hombre* -Carol Reed, *The third man*, 1949-. Subiendo en un ascensor junto a Holly Martins -interpretado por Joseph Cotten-, Harry Lime -Orson Welles-, señala desde las alturas a las personas del parque, definiéndolas como puntitos negros que liquidar.

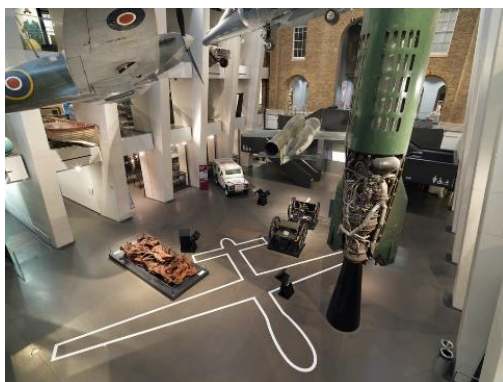


Figura 460. James Bridle, *Drone Shadow*, 2017. Silueta del dron dibujada en el suelo para que se aprecien sus dimensiones reales. Vista de la exposición *Art of Terror. Art since 9/11*, Imperial War Museum, Londres, 2018.

Figura 461. Mariele Neudecker, *Missile tracking radar [MTR]*, 2010. Calco con grafito sobre papel, 235 x 340 cm/ Mariele Neudecker, *Psychopomp*, 2010-2011. Misil Hércules, calco con grafito. Versión 3. Dos impresiones giclée. 1350 x 110 cm. Imagen en LAboral Centro de Arte, Gijón.

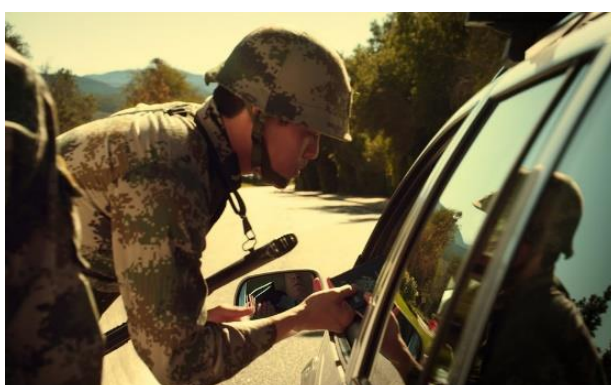


Figura 462. Omer Fast, *5000 Feet Is the Best*, 2011. Vídeo digital, 30 min. Vídeo basado en una entrevista concedida a un piloto de drones en septiembre de 2010. Frente la cámara el entrevistado no tuvo problema en discutir los aspectos técnicos de su trabajo, pero, sólo una vez la cámara se había apagado, admitió los frecuentes incidentes que se producían y las dificultades psicológicas que ello acarrea. Si atendemos a algunas de las declaraciones de pilotos o a las grabaciones realizadas desde las cabinas de aviación filtradas por la prensa, veremos que los ejecutores de la muerte a distancia se muestran entusiasmados por su labor. Sin embargo, en muchos casos, las neurosis provocadas por los horrores de la guerra se ven más acusadas en los pilotos de drones que en el resto de pilotos, como consecuencia de los habituales errores tácticos y, también, de la capacidad de los drones para obtener imágenes de buena resolución.

Panel 96



Figura 463, Figura 464. Figura 465, Figura 466. Escena de la serie *Homeland* –Howard Gordon, Chip Johannessen, Alex Gansa (cread.), 2011. Temporada 1, episodio 12.



Figura 467. Escena de la serie *Homeland* –Howard Gordon, Chip Johannessen, Alex Gansa (cread.), 2011-. Temporada 1, episodio 9.

La primera temporada de la serie *Homeland* se centra en los personajes de Carry Madison, una agente de la C.I.A. con problemas mentales, y el marine Nicholas Brody, rescatado tras ser considerado desaparecido en combate desde 2003. La vuelta de Brody a los Estados Unidos hace sospechar a Carry de su posible vinculación con el grupo terrorista IPLA, liderado por Abu Nazir. Con el tiempo se descubre que, efectivamente, Brody, que había sido capturado en Irak por los terroristas, acaba uniéndose a ellos después de que un bombardeo estadounidense acabara con la vida de 83 niños, entre los que se encontraba Issa, el hijo pequeño de Abu Nazir, con el que el militar se había condecorado. Los Estados Unidos, lejos de asumir responsabilidades de lo ocurrido, sostienen que las imágenes de los niños muertos son un montaje propagandístico creado por los terroristas. Así, toda la serie se articula a través de la ambigüedad de la postura asumida por Brody y de las contradicciones resultantes de la actitud norteamericana, que pretende combatir el terrorismo por medio de operaciones con un alto componente atentatorio. El personaje de Brody, envuelto en un dilema moral, critica duramente las actuaciones desarrolladas por el gobierno estadounidense y la C.I.A., abriendo camino a un cuestionamiento sobre el concepto unilateral de terrorismo imperante en el discurso oficial tras el 11-S. Sin embargo, a pesar de la repugnancia que Brody siente hacia la actual administración estadounidense, su militancia en el terrorismo islamista no es real ni responde a convicciones políticas, sino que deviene del trauma provocado por su prolongado cautiverio.

5. 3. Antiterrorismo y legitimación simbólica. Del terrorista-*alien* y su reducción a nuda vida como realización biopolítica

Si en 2001 la naturaleza inconcebible del 11-S había trasladado a sus testigos a escenarios como el de *Independence Day*, cuando se estrenó la película *La guerra de los mundos* -Steven Spielberg, *War of the Worlds*, 2005-⁴⁷⁰ ésta no tardó en ser definida como “el primer *blockbuster* post-11-S genuino.”⁴⁷¹ Esta película, que precedía a las ficciones de *United 93* -2006- y *World Trade Center* -2006-, cuya recreación del atentado se pretendía mucho más explícita, reactualizaba la invasión alienígena narrada en 1898 por H. G. Wells,⁴⁷² introduciendo en la gran pantalla el motivo terrorista representado en términos de ataque extraterrestre. Como el propio Spielberg afirmó, *War of the Worlds* trataba “sobre estadounidenses huyendo para salvar sus vidas, siendo atacados sin razón, sin tener ni idea de por qué están siendo atacados ni quién los está atacando;”⁴⁷³ un planteamiento que, como hemos visto, sería retomado por las películas estrenadas durante el año siguiente. Sin embargo, es preciso enfatizar que en *War of the Worlds* la narración del 11-S como invasión alienígena no sólo aludía a la dimensión de los hechos ni a las imágenes del terror por sí mismas, sino que además servía como modelo ilustrativo de los perpetradores del atentado, representados como encarnaciones de una otredad absoluta que sólo podía ser combatida desde la declaración de la enemistad absoluta y la guerra total. La analogía con la invasión alienígena era ya un clásico del imaginario estadounidense, un recurso destinado a brindar un enemigo políticamente correcto, cuya maldad ni siquiera tenía naturaleza humana. Ya durante la Guerra Fría, la imagen del invasor extraterrestre había sido ampliamente explotada, en especial desde los años cincuenta, cuando el cine de OVNIS había experimentado su máximo apogeo. De hecho, la primera versión cinematográfica de la novela de H. G. Wells, estrenada en 1953,⁴⁷⁴ también se había servido de la figura del *alien* como forma de trasladar a la ficción el temor real a un ataque sorpresa a manos del ejército soviético. La *alienización* del enemigo contribuía a enfatizar su radical alteridad, a barbarizarlo y expulsarlo de la sociedad como exponente de una oposición ininteligible.

La guerra absoluta que la fórmula de la *war on terror* propugnaba requería de la divulgación de un retrato del enemigo que legitimase tanto la absolutización de su enemistad, como la de los medios irregulares que estaba en disposición de oponerle. Tal como lo había descrito George W. Bush, el enemigo terrorista era un “cobarde sin rostro,”⁴⁷⁵ tan inhumado que incluso se le había negado el don de la palabra. No se podía dialogar con un enemigo que, como encarnación del mal, se definía como irracional, imprevisible y profundamente deshonesto. El enemigo terrorista

⁴⁷⁰ SPIELBERG, STEVEN (dir.) *War of the Worlds*. Estados Unidos, DreamWorks SKG (prod.), 2005, 116 minutos.

⁴⁷¹ MAHER, KEVIR. “When the killing had to stop. The remake of War of the Worlds is the first true post-9/11 disaster movie,” *The Times*, Londres, 30 de junio de 2005. Consultado a 29/04/2020, 20:16 h, en: <https://www.thetimes.co.uk/article/when-the-killing-had-to-stop-wg82pt9bn0p>

⁴⁷² WELLS, HERBERT GEORGE. *The war of the worlds*. Londres, William Heinemann, 1898.

⁴⁷³ SPIELBERG, STEVEN citado en ROTHSTEIN, EDWARD. “Martians attack, with extra baggage.” *New York Times*, Nueva York, 11 de julio de 2005. Traducción propia de: “He recently said the movie was <<about Americans fleeing for their lives, being attacked for no reason, having no idea why they are being attacked and who is attacking them>>. Consultado a 30/04/2020, 18:05 h, en: <https://www.nytimes.com/2005/07/11/arts/martians-attack-with-extra-baggage.html>

⁴⁷⁴ HASKIN, BYRON (dir.) *War of the Worlds*. Estados Unidos, Paramount Pictures, 1953, 85 min.

⁴⁷⁵ BUSH, GEORGE W. Comparecencia desde la base militar de Barksdale en Louisiana, a 11 de septiembre de 2001. Las declaraciones del presidente comenzaban así: “Freedom itself was attack this morning by a faceless coward and freedom will be defended.” Consultado a 30/07/2020, 15:56 h, en: <http://www.aparchive.com/metadata/youtube/61f32a706c41f00cc7dc686547f955ca>

nunca podría ser interlocutor, ni siquiera para definir la propia razón de su enemistad. Éste no podía, por lo tanto, tener oportunidad de defenderse, de argumentar; en tanto que resultaba tipificado como *otro* absoluto, su potencial humanidad resultaba inmediatamente negada. La nueva guerra que el aparato discursivo estadounidense preparaba, donde las normas tradicionales ya no podían seguir siendo aplicadas, “era representada no como un choque de civilizaciones -en plural-, sino como un choque entre la civilización -en singular- y la anti-civilización.”⁴⁷⁶ De ahí que las analogías con una invasión alienígena fuesen tan recurrentes y se antojasen tan exactas.

De las referencias más esclarecedoras que vinculan la trama de ciencia ficción de *War of the Worlds* con los acontecimientos que habían tenido lugar en septiembre de 2001, cabe destacar las palabras que el protagonista -interpretado por Tom Cruise-, intercambia con su hijo adolescente, cuando éste, aterrado y confundido, le pregunta a su padre si el ataque sufrido en la ciudad se había tratado de un atentado terrorista.⁴⁷⁷ Invirtiendo el sentido de la analogía, ya no era el 11-S, como acontecimiento espectacular, el que recordaba a sus espectadores a escenas como las representadas en *Independence Day*, sino que ahora era el propio guion del filme el que incluía referencias a los actos terroristas previos en boca de unos personajes ficticios que estaban sufriendo una invasión extraterrestre con reminiscencias al 11-S. Es decir, que la contemplación en 2001 de un ataque terrorista que recordaba a una invasión alienígena se complementaba en 2005 con la narración de una invasión alienígena que aludía directamente al atentado. Aparentemente para Spielberg, como para una gran parte de la población educada en el discurso político oficiado por la Casa Blanca, en 2005, el desconcierto social provocado por el terrorismo seguía resultando equiparable, en cuanto a términos de cognoscibilidad y sinrazón, a un ataque perpetrado por seres de otro planeta. Además, por si la metáfora de la invasión alienígena no fuese lo suficientemente esclarecedora, el eslogan publicitario de *War of the Worlds*, “They’re already here,” ilustraba otro de los nuevos miedos expandidos tras el 11-S entre la ciudadanía estadounidense: la existencia de células durmientes, la posibilidad de que hubiese terroristas infiltrados entre la ciudadanía de bien, que Spielberg incorpora en su película al situar las máquinas alienígenas, en contradicción con el argumento original, en el interior de la tierra y a la espera de ser activadas.

En la comparecencia del Fiscal General del *Department of Homeland Security*, John Ashcroft, del 31 de octubre de 2001, en la cual la palabra *alien* se repite en más de una veintena de veces, esta caracterización del terrorista-*alien*, como intruso hostil, había quedado perfectamente constatada:

“Como nación de inmigrantes, los Estados Unidos acogen a amigos de otros países que desean visitar, estudiar, trabajar o formar parte de nuestra nación. Pero, tal como el 11 de septiembre claramente ilustra, los extranjeros [*aliens*] también llegan a nuestro país con el propósito de ejecutar grandes males. Así como damos la bienvenida a los amigos de los Estados Unidos, no

⁴⁷⁶ FRANK, MICHAEL C. “Alien terrorists: Public discourse on 9/11 and the American science fiction film,” *Screens of terror: Representations of war and terrorism in film and television since 9/11*. Reino Unido, Philip Hammond, 2011, p. 152. Traducción propia de: “This war, one may add, is represented not as a clash of civilisations (in plural), but as a clash between civilization (in singular) and anti-civilization.”

⁴⁷⁷ SPIELBERG, STEVEN. Op. cit., min. 33: 03. La conversación es la siguiente: “¿Son los terroristas?” pregunta el chico. “No, esto viene de otra parte,” responde su padre. “¿Qué quieres decir, como Europa?” vuelve a preguntar el hijo. Traducción propia de: “Is it the terrorists?/ No, this came from some place else./What do you mean, like Europe?”

permitiremos que nuestra hospitalidad sea objeto de abuso de aquellos que son enemigos de los Estados Unidos”⁴⁷⁸

La palabra *alien* en inglés se refiere al alienígena, al extraterrestre, pero también es de uso habitual traducida como *extranjero*, apelando pues a todo aquello que procede del *afuera*. *Foreign* en inglés, que comparte raíz con el término español *foráneo*, es el término que, junto con *alien* designa al *extranjero*, a aquel que ha llegado desde el *exterior* y que, como relativo a lo *extraño*, alude también al *strange* anglosajón. Tanto *alien* como *alienígena* provienen del término latín *alienus -otro-* que, en el vocablo español, combinado con el sufijo *-gen*, que indica procedencia u origen, se refiere literalmente a aquello que procede de *otro* lugar indeterminado y diferenciado del que ocupa el hablante. *Alien* es, por lo tanto, una palabra que, en términos generales, alude a la esfera de lo *exterior*, de lo impropio o lo ajeno, incidiendo enfáticamente en la condición de *otro* como definición de la noción de extranjería. Esta oportuna polisemia que la idea del *alien* proporciona, sumada a la consolidada imagen del invasor extraterrestre, generaba un caldo de cultivo perfecto no sólo para la exclusión discursiva del terrorista, desplazado al exterior de la comunidad, sino también para la equiparación general del terrorista con el forastero. El enemigo sin rostro adoptaba, así, sin embargo, una apariencia muy específica: en casa, era el enemigo interno, el inmigrante, oculto y a la espera del momento oportuno para atacar; fuera, todo sistema que no respetase la hegemonía estadounidense, cualquier movimiento de resistencia organizado contra su imperialismo, cualquier ciudadano de un país extranjero [véanse [Panel 97](#)].

De hecho, el terrorista-*alien* podría considerarse como la evolución natural del concepto de enemigo-*alien*, cuyo origen data de los tiempos mismos del federalismo -concretamente de 1798-, cuando había sido aprobada una ley conocida como *Alien Enemies Act*, vigente aún en la actualidad. El concepto de enemistad con el *alien*, que inducía la sospecha en función de la nacionalidad del individuo, había sido expresado en forma de ley para ser aplicada durante los periodos de guerra, pero que fue progresivamente ampliada y redefinida -por ejemplo, tras el bombardeo de Pearl Harbour en 1941, para incluir a cualquier persona de ascendencia japonesa- hasta permitir su empleo también en tiempos de paz.⁴⁷⁹ El artista sudafricano Kendell Geers, marcado por la cruz de su identificable extranjería, reconocía a través de su propia experiencia las implicaciones derivadas de esta asociación del enemigo-*alien*, enfatizada tras el 11-S con el acusado señalamiento del extranjero como potencial terrorista:

“El terrorista es el *outsider*, el *otro* al cual no pueden ser aplicados nuestros códigos y quien, en consecuencia, es ahora nuestro enemigo. Clasificamos a las personas como terroristas solamente porque no juegan según nuestras reglas, no respetan nuestra autoridad, no veneran nuestros dioses y ciertamente tampoco respetan nuestras cruzadas ni declaraciones de guerra (...) Permaneciendo allí de pie mientras que mi cuerpo es escaneado se me recuerda que soy extraño [*alien*] para esta cultura, que no soy bienvenido y que seré tolerado sólo mientras me comporte apropiadamente. Mis diferencias, mi otredad es codificada en el proceso como

⁴⁷⁸ Fiscal General John Ashcroft, a 31 de octubre de 2001. Traducción propia de: “As a nation of immigrants, America welcomes friends from other countries who wish to visit, to study, to work, become a part of our nation. But as September the 11th vividly illustrates, aliens also come to our country with the intent to do great evil. Just as we welcome America's friends, we will not allow our welcome to be abused by those who are America's enemies.” Consultado a 29/04/2020, 19:06 h, en: https://www.justice.gov/archive/ag/speeches/2001/agcrisisremarks10_31.htm

⁴⁷⁹ Véase: COLE, DAVID. *Enemy aliens. Double Standards and Constitutional Freedoms in the War on Terrorism*. Nueva York, The New Press, 2003.

criminal, capturada y archivada. Mi crimen es haber nacido en un país clasificado como sospechoso.”⁴⁸⁰

Leyes como la *USA Patriot Act* de 2001, justificándose en razones de seguridad nacional, supusieron importantísimas restricciones del derecho de *habeas corpus* y facilitaron unas detenciones administrativas de carácter indefinido envueltas en un secretismo que ponía claramente en duda el control democrático sobre la respuesta gubernamental contra el terrorismo. El Fiscal General fue facultado por el Senado de los Estados Unidos para detener a todo extranjero, a todo *alien* según la terminología oficial, que por “motivos razonables” pudiese resultar sospechoso de terrorismo o de estar implicado en cualquier otra actividad susceptible de poner en peligro la seguridad nacional,⁴⁸¹ pudiendo ser deportado en el plazo de siete días. Las *pruebas morales*, suficientes para condenar a un acusado durante la *Terreur française*, se reconvertían en su versión contemporánea y estadounidense en *motivos razonables*, nunca claramente explicitados en el cuerpo legal y dependientes del juicio subjetivo del fiscal John Ashcroft. Como complemento, George Bush promulgó en noviembre de ese mismo año una orden militar que autorizaba la prisión indefinida y el procesamiento por medio de una comisión militar para aquellos ciudadanos sospechosos de estar implicados en actividades terroristas. Esta legislación establecía una diferencia tan radical entre estadounidenses y extranjeros en materia de derechos y garantías procesales que, en la práctica, suponía para los sospechosos la retirada de su mismo estatus de ciudadanos.

En este sentido, la *USA Patriot Act* materializaba la efectiva transmutación del extranjero en alienígena indeterminado bajo el pretexto de su caracterización como potencial terrorista, como *otro* absoluto, cuya pertenencia a la misma humanidad era de facto negada, en tanto que sus derechos ciudadanos habían resultado abolidos. Entiéndase que el terrorista-*alien* no sólo se define como no-humano debido a su representación como *otro*, sino también como consecuencia de la negación de su condición de ciudadano. Como reconoció Hannah Arendt, los derechos humanos, por muy universales que se proclamen, sólo tienen capacidad de ser aplicados en el contexto de un Estado-nación que reconozca y reclame la ciudadanía de sus habitantes.⁴⁸² Ni los derechos humanos pueden ser garantizados con independencia de su

⁴⁸⁰ Geers, Kendel. Op. cit., p. 117-118. Traducción propia de: “The ‘terrorist’ is the outsider, the *other* to whom our codes do not apply and who, in consequence, is now our enemy. We classify people as terrorists only because they do not play by our rules, respect our currency, worship our gods and they certainly do not respect our crusades and declarations of war (...) Standing there as my body is scanned I am reminded that I am alien to that culture, that I am unwelcome and shall be tolerated only for as long as I behave appropriately. My differences, my otherness is in the process coded as criminal, captured and archived. My crime was to be born into a country classified as suspicious.”

⁴⁸¹ Véase: Public Law 107-56 oct.26, 2001. *Uniting and strengthening America by providing appropriate tools required to intercept and obstruct terrorism* (USA Patriot Act) Sección 412, “Immigration and nationality act,” sección 236A, 2001. Consultado a 30/04/2020, 20:12 h, en: <https://www.congress.gov/107/plaws/publ56/PLAW-107publ56.pdf>

⁴⁸² Escribe Hannah Arendt: “Los derechos civiles -es decir, los diversos derechos de los ciudadanos en diferentes países- eran estimados como encarnación y expresión en forma de leyes intangibles de los eternos Derechos del Hombre, que por sí mismos eran considerados independientes de la ciudadanía y de la nacionalidad. Todos los seres humanos eran ciudadanos de algún tipo de comunidad política; si las leyes de su país no atendían a las exigencias de los Derechos del Hombre, se esperaba que fuesen cambiadas, por la legislación en los países democráticos o mediante la acción revolucionaria en los despóticos. Los Derechos del Hombre, supuestamente inalienables, demostraron ser inaplicables -incluso en países cuyas Constituciones estaban basados en ellos- allí donde había personas que no parecían ser ciudadanas de un Estado soberano (...) nadie parece ser capaz de definir con alguna seguridad cómo son tales derechos, diferenciados de los derechos ciudadanos.” En ARENDT, HANNAH. “La decadencia de la nación-Estado y el final de los derechos del hombre.” *Los orígenes del totalitarismo*. Op. cit., p. 362-363.

inscripción en el seno de un Estado-nación, ni la noción de ciudadanía conservada sin la aplicación de los derechos ciudadanos. A este respecto, la enemistad irreconciliable y absolutizada equivale a la eliminación del estatus de ciudadano para un enemigo que, de tan *otro*, ahora puede ser expulsado desde la escotilla de la civilización hacia los confines del universo.

El lugar que aquí ocupa el terrorista entendido como enemigo-*alien* responde a la misma lógica que, en los albores mismos de la modernidad y la democracia, justificó el exterminio sistemático de detractores durante la Revolución Francesa: el traidor a la patria dejaba de ser considerado como ciudadano para pasar a ser tratado en calidad de enemigo.⁴⁸³ Aquel que no comulgaba con los fines erigidos como expresión de la *voluntad general* que constituía lo *propio* colectivo - pocas cosas tan *propias* como el amor a la patria- pasaba automáticamente a ser excluido de la ciudadanía. El mal moral coincidía con el enemigo y éste, aunque antiguo vecino y compañero, una vez descubierto como traidor, debía ser apartado de la comunidad. El mal tenía que ser desplazado fuera y enviado lejos, tan lejos como la inhóspita Siberia a donde Stalin abandonaría a sus destituidos colaboradores; tan lejos como aquella muerte promulgada por los nazis que ya no tomaba a nadie que tuviese un nombre, sino a una masa amorfa de *no hombres*, a seres reducidos a un número “tatuado en el brazo y cosido en el pecho,”⁴⁸⁴ nada más *impropio* que la ausencia de identidad. Las muertes ni siquiera eran mencionadas, tratando en algunos casos a las víctimas como si ya hubiesen muerto en circunstancias ajenas o llegando incluso a tratarlas como si, en realidad, nunca hubiesen existido, destituidas tanto de su pertenencia a la sociedad como al mundo mismo.

Así lo reconoció el doctor en derecho penal Juan Fernández Requena afirmando que “el ciudadano que comete una acción tipificada como delito terrorista se convierte en el paradigma del enemigo del Estado y no en uno de sus miembros.”⁴⁸⁵ Es decir, que el derecho, cuya función no es solamente la de aglutinar, sino más específicamente la de crear ciudadanos, es el dispositivo mediante el cual éstos también pueden ser destituidos y expulsados de la comunidad política. El derecho penal del enemigo, cuyas justificaciones Günter Jackobs remite al pensamiento de filósofos como Hobbes, Rousseau, Kant, o Fichte,⁴⁸⁶ había sido concebido, según comenta Requena, durante el III Reich para negar a determinados colectivos sus derechos ciudadanos, posibilitando la persecución de extranjeros o disidentes. Para Requena es en este derecho penal del enemigo, erigido contra aquellos que no encajan en la noción de ciudadanía sostenida por el Estado, donde se inscribe la legislación antiterrorista. Dado que en su cuerpo no se detallan actuaciones concretas capaces de constituir por sí mismas un delito de terrorismo, sino que éste es determinado a *posteriori* en función de quién las perpetre, la ley antiterrorista se enuncia como manifestación de un derecho penal de autor y no de hecho. Esto en la práctica implica la existencia de dos cuerpos legales diferenciados para juzgar el grado de gravedad de

⁴⁸³ Escribe Rousseau: “todo malhechor, al atacar el derecho social, se convierte por sus delitos en rebelde y traidor a la patria; deja de ser miembro de ella al violar sus leyes, y hasta le hace la guerra. Entonces, la conservación del Estado es incompatible con la suya; es preciso que uno de los dos perezca, y cuando se da muerte al culpable, es menos como ciudadano que como enemigo.” En ROUSSEAU, JEAN-JACQUES. Op. cit., p. 34-35.

⁴⁸⁴ LEVI, PRIMO. *Se isto é un home*. Vigo, Xerais, 2019, p. 97. Escribía Levi en esta edición gallega: “e nós somos os escravos dos escravos, en quen todos poden mandar e o noso nome é un número que levamos tatuado no brazo e cosido no peito.”

⁴⁸⁵ FERNÁNDEZ REQUENA, JUAN. “Delito de terrorismo como paradigma del derecho penal del enemigo.” Artículo publicado en porticolegal.com. Consultado a 16/01/2019, 12:32 h, en: https://www.porticolegal.com/pa_articulo.php?ref=362

⁴⁸⁶ Véase: JACKOBS, GÜNTER & CANCIO MELIÁ, MANUEL. *Derecho penal del enemigo*. Madrid, Civitas Ediciones, 2003.

un delito según lo ejecute un terrorista o un ciudadano común, pudiendo una misma acción ser considerada como falta menor por el derecho penal en ausencia de un agravante subjetivo que la determine como terrorista. En otras palabras, la legislación antiterrorista surgida del derecho penal del enemigo, en lugar de dirigirse a tipificar y condenar hechos concretos, se establece contra sujetos determinados considerados *a priori* como delincuentes; no se encamina contra el crimen, sino contra el criminal, no contra lo que el individuo hace, sino contra lo que el individuo es. Es la identificación previa del terrorista la que posibilita a *posteriori* la consideración de sus actos como terroristas, del mismo modo en que es la calificación de un colectivo de individuos como enemigo lo que los convierte en no-ciudadanos.

El propio funcionamiento del derecho se basa en una anticipación de la culpa de la que él mismo es previsión y castigo. Así también el antiterrorismo, englobado como parte del derecho penal, cae en la misma paradoja: se posiciona contra algo que aún está por definir y que de él mismo depende su definición. El terrorismo no puede ser enunciado si no es a través de la normativa antiterrorista que le da cabida en el aparato jurídico estatal. El antiterrorismo anticipa el terrorismo, pero, al mismo tiempo, se constituye como rechazo a aquello que él mismo precede, antes incluso de que pueda ser nombrado. En tanto que es la legislación antiterrorista la que estipula el delito de terrorismo, y puesto que no existe una definición previa con independencia de esta ley, es la imagen preconcebida del enemigo aquella que determina su tipificación como terrorista: “el derecho penal simbólico crea una identidad social, es decir, estigmatiza un modelo de autor construyendo una imagen social identificando a estos autores -enemigos- como <<otros>>, excluidos de esta sociedad e identificados como peligro que hay que inocuizar.”⁴⁸⁷ Así, el catalogado como terrorista es excluido de la ciudadanía a través de la negación de sus derechos, por medio de un derecho que lo prejuzga como culpable. En este sentido, es la imagen generada sobre el terrorista la que posteriormente lo constituye como tal. Es la representación de una idea la que después determina su definición, la que demarca su contenido.

El antiterrorismo sigue una lógica inmunitaria similar al contraterrorismo, pero, aunque suele ponerse en marcha con posterioridad a un ataque previo, es expresado en términos de medida preventiva. El antiterrorismo es, de hecho, la ley dentro de la cual el contraterrorismo se enmarca como estrategia contraofensiva.⁴⁸⁸ En la práctica, ambos forman parte de la misma estrategia de *inclusión exclusiva* del terrorismo en el cuerpo del propio Estado -de ahí que tiendan a confundirse y entremezclarse-: uno en tanto que incluye la excepción en el seno del propio derecho -el antiterrorismo es, ante todo, una ley de excepción destinada a la creación del no-ciudadano-, y el otro porque introduce la irregularidad en el marco de la acción estatal -en tanto que el terrorista es retratado como *alien*, las garantías procesales resultan suprimidas y la respuesta gubernamental militarizada-. Así el antiterrorismo funciona como justificación del contraterrorismo, que es, a su vez, legitimado simbólicamente por medio de una imagen preconcebida del terrorista como *otro*.

Lo previamente imaginado precedería a su objeto de representación, al terrorista como sujeto, predeterminando también la acción estatal destinada a combatirlo. Como había apuntado Schmitt, la definición del enemigo condiciona las formas requeridas para combatirlo. Durante la *war on terror*, el terrorismo de Estado adoptó un carácter específico determinado por la representación de su nuevo enemigo absoluto. Inmediatamente después del 11-S se había

⁴⁸⁷ FERNÁNDEZ REQUENA, JUAN. Op. cit.

⁴⁸⁸ Si bien existe cierta tendencia a mezclar estas dos expresiones, el *contraterrorismo* se refiere a aquellas tácticas o estrategias gubernamentales, militares o policiales destinadas a hacer frente a actos terroristas ya acometidos -es la respuesta a un ataque previo en el mismo sentido que la palabra *contraofensiva* lo es de la *ofensiva*-, mientras que el antiterrorismo se define como el esfuerzo de análisis político-social y desarrollo legislativo destinado a prevenir futuros ataques terroristas.

puesto de manifiesto, a través de un discurso político que hacía hincapié explícito en esta cuestión, cómo el escenario generado por medio de aquellos inéditos “actos de guerra” era el de la total abolición de los presupuestos del derecho bélico clásico, ya en avanzado estado de decadencia. A partir de este momento comienza a ponerse en marcha un conglomerado de estrategias discursivas, que en este texto denominaremos de *legitimación simbólica*, encaminadas a educar a la ciudadanía por medio del relato. Si hemos escogido este término para referir a aquel fenómeno eminentemente propagandístico es debido a que la producción de cierto tipo de narrativas tenía el fin de legitimar simbólicamente una serie de actuaciones que no podrían haber sido legitimadas por los medios propios del Estado de derecho. Ahora el acontecimiento sería justificado por medio de una imagen que lo precedía; una imagen que había acostumbrado a la población, inserta en el paradigma securitario, a la irregularidad operativa de sus héroes, a la persecución de sus vecinos, a las guerras contra fantasmas y al asesinato extrajudicial.

Si pensamos en la situación de los reclusos de prisiones como las de Abu Ghraib y Guantánamo, traídas a colación en numerosas ocasiones por el discurso crítico contra la excepcionalidad estadounidense, encontraremos una de las manifestaciones más claras de esta abolición de la noción de ciudadanía aplicada a los sospechosos de terrorismo a partir de la elaboración de una imagen terrorista predeterminada. En la película documental *Camino a Guantánamo* -Michael Winterbottom, *The road to Guantánamo*, 2006-,⁴⁸⁹ se narran los acontecimientos verídicos que llevaron a un grupo de ciudadanos británicos, que habían viajado a Afganistán con motivo de la boda de uno de ellos, a ser capturados en medio de la confusión reinante y conducidos al centro de detención de Guantánamo. La película intercala las entrevistas a los jóvenes con recreaciones interpretadas por actores de los sucesos que allí vivieron. En uno de los momentos recreados, una mujer llegada de Washington para interrogar a los cautivos acusa a los jóvenes de pertenecer a Al-Qaeda basándose en un vídeo de archivo del año 2000, donde ella los identifica como seguidores de Bin Laden. “Ni siquiera estaba en Afganistán,” objeta el muchacho interrogado. La mujer de Washington le contradice: “Yo le veo en la cinta en Afganistán en el año 2000.” “¿Cómo voy a ser yo si ni siquiera estaba en ese país?,” repite el prisionero. A lo que la mujer responde: “Porque yo le veo en un vídeo con sus amigos Ruhel y Asif escuchando a Bin Laden en Afganistán.”⁴⁹⁰ El grupo de jóvenes había visitado por primera vez Afganistán a finales del año 2001 pero, aunque tenían pruebas que corroboraban que en el momento de la filmación todos se encontraban en Reino Unido, la imagen y el juicio subjetivo de su entrevistadora legitimaban el acontecimiento de su condena que precedían. La visión homogeneizadora del enemigo presentada por la mujer era suficiente prueba de la culpabilidad de los muchachos, solamente porque había *otros* semejantes a *ellos* que sí habían asistido al mitin del terrorista. Ella *los veía* y, por lo tanto, ante la especulación soberana, los hechos comprobables y tangibles perdían validez. El criterio del amo convertía a los jóvenes en los referentes físicos de una imagen que ahora los representaba. En consonancia con esto, los actores que habían participado en el documental fueron a su vez detenidos por la policía en el aeropuerto londinense de Luton, tras su regreso del estreno del filme en Berlín en 2006. Al amparo de la *Terrorist Act* británica, también los actores corrían el peligro de convertirse en los personajes que previamente habían interpretado [véase [Panel 98](#) y [Panel 99](#)].

Dice Fontcuberta que la imagen fotográfica contribuyó a la apropiación simbólica del mundo, que “más allá de metáforas, sólo resta cerciorarnos de que la sensibilidad contemporánea nos

⁴⁸⁹ WINTERBOTTOM, MICHAEL (dir.) *The Road to Guantánamo*. Reino Unido, Revolution Films (prod.), 2006, 95 minutos.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, minuto 01:13:28 y ss. Versión doblada al castellano.

predispone paradójicamente a la profecía y no a la historia. Vivimos en un mundo de imágenes que preceden a la realidad.”⁴⁹¹ La profecía contemporánea consiste en invocar el acontecimiento, en prepararlo a través de su previa representación, a través de un documento que, en lugar de registrar, sirve para dirigir la historia. Un ejemplo emblemático de ello puede encontrarse en el derrumbamiento de la estatua de Saddam Hussein de la Plaza Firdos en Bagdad, que precedió en tres años a la ejecución del mandatario iraquí. Con una función similar a la desempeñada por las famosas fotografías trucadas de Stalin, en las que los antiguos miembros de su camarilla iban progresivamente desapareciendo con la intención de interferir en la memoria colectiva, la eliminación del objeto de representación de Saddam Hussein era una forma de legitimar simbólicamente la eliminación física que le esperaba [véase [Panel 100](#)]. De esta forma, la intención manipuladora de la historia que se extrae de este tipo de actuaciones ya no sólo se proyectaba hacia el pasado, eliminando la imagen de los recién considerados enemigos -como era el caso del retrato familiar soviético-, sino también, lo que ahora nos interesa, hacia el futuro, conduciendo el acontecimiento a través de su anticipación por medio de la imagen.

Como es conocido, tras la ofensiva del ejército estadounidense en Afganistán, la guerra móvil promovida por la administración Bush no tardó en trasladarse a Irak bajo el pretexto de que este país ocultaba unas armas de destrucción masiva que, finalmente, resultaron ser tan irreales como una invasión alienígena. Recordemos que, según la fórmula retórica de la *war on terror*, el terror era concebido como un único frente, pero, la materialización práctica de esta guerra obligaba a una constante renovación de la figura del enemigo. Por un lado, todo el espectro terrorista era simplificado y aglutinado como enemigo único; el terrorismo era entendido como una única sustancia que daba vida al mal opositor. Sin embargo, aunque enemigo único, el terrorismo era representado a su vez como multiplicidad, en tanto que podía manifestarse simultáneamente desde varios lugares y a través de su personificación transitoria en la figura de diferentes y sucesivos secuaces. A este respecto, la materialidad de la amenaza terrorista se construía en atención a una lógica similar a la de *Los dos cuerpos del rey*,⁴⁹² según la cual el primer cuerpo hace referencia a la esencia del poder soberano -que nunca muere-, y el segundo describe la continuación dinástica, es decir, a los diferentes gobernantes que actúan como receptáculo mortal para el primer cuerpo. Como la idea de soberanía, el terrorismo parecía destinado a la inmortalidad en su transhumancia de un cuerpo a otro. Ante un Bin Laden que en aquel momento resultaba inaprensible, el nuevo cuerpo seleccionado fue el de Saddam Hussein, otro antiguo aliado caído en desgracia, pero cuya caza se antojaba más sencilla. La tardanza en la captura del saudí acusaba para el relato estadounidense la necesidad de alguna pequeña victoria. Saddam, cuyo historial de agresiones en Oriente Medio era extenso, funcionó en este momento como cabeza de turco a la espera de ser decapitada:

“El peligro es claro: usando armas químicas, biológicas o, algún día, nucleares, obtenidas con la ayuda de Irak, los terroristas podrían consumir sus ambiciones declaradas y matar a miles o cientos de miles personas inocentes en nuestro país o en cualquier otro (...) Antes de que ese día de horror pueda llegar, antes de que sea demasiado tarde para actuar, esta amenaza debe

⁴⁹¹ FONTCUBERTA, JOAN. Op. cit., p. 52.

⁴⁹² Véase: KANTOROWICZ, ERNST H. *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*. Akal, Madrid, 2012.

ser eliminada.”⁴⁹³

Y lo primero que se eliminaron fueron las representaciones del poder, aquellos símbolos que al ser destruidos legitimarían simbólicamente la eliminación de sus referentes reales. Como escribió Nicholas Mirzoeff: “puesto que el verdadero Saddam se negaba a cumplir su parte, los marines norteamericanos lo sustituyeron por una estatua.”⁴⁹⁴ El 9 de abril de 2003 las tropas estadounidenses fueron a la plaza Firdos en Bagdad acompañados de un grupo de iraquíes para derribar el monumento al dictador y celebrar, así, un gran espectáculo mediático destinado a la prensa internacional, que sería retrasmitado en directo y a tiempo para los programas informativos de la noche. El periodista Samir Khader, al identificar el acento de la multitud que ovacionaba como no-iraquí, intuyó que aquella aglomeración de personas no podía ser espontánea.⁴⁹⁵ Muafak Tawfik, en aquel momento traductor de la cadena Al Jazeera, así lo reconocía: “Para mi, la parte más reveladora fue cuando el soldado estadounidense colgó la bandera estadounidense sobre la cabeza de Saddam. Pienso que alguien debió decirle: <<No seas tan obvio. No te dijimos que lo hicieras. Bájala>>.”⁴⁹⁶ Esta bandera fue rápidamente sustituida por la que había sido la bandera nacional iraquí hasta 1991, que se prendió del cuello del símbolo represor entre el griterío de una muchedumbre complacida al ver al dictador desaparecer. Poco después la estatua fue derribada y, a propósito o por casualidad, también decapitada, prediciendo y legitimando simbólicamente la ejecución del tirano que moriría en la horca en 2007. Las fotografías de la derrocada efigie de Saddam conformarían el cuadro del imaginario colectivo occidental más emblemático de la Guerra de Irak, símbolo de la liberación iraquí, símbolo de la victoria de la democracia ante el terror, empañando todas las víctimas civiles, así como el desafortunado devenir de la ocupación estadounidense que haría del país un Estado fallido: “lo único que iban a recordar era esa estatua,”⁴⁹⁷ aquella ejecución simbólica públicamente festejada [véanse [Panel 101](#) y [Panel 102](#)].

Por supuesto, la Guerra de Irak dejaría otras imágenes mucho más escabrosas de equiparable nivel de iconicidad que la destrucción de la estatua de Saddam; imágenes que, por el contrario, demostraban las fallas de un relato destinado a encumbrar a los Estados Unidos como estandarte de la democracia y a reducir al enemigo a la mera condición de *alien*. Las de Abu

⁴⁹³ BUSH, GEROGE W. Declaración del inicio de la Guerra de Irak desde la Clasa Blanca, a 17 de marzo de 2003. Traducción propia de: “The danger is clear: using chemical, biological or, one day, nuclear weapons, obtained with the help of Iraq, the terrorists could fulfill their stated ambitions and kill thousands or hundreds of thousands of innocent people in our country, or any other. (...) Before the day of horror can come, before it is too late to act, this danger will be removed.” Consultado a 03/05/2019, 12:58 h, en: <https://www.theguardian.com/world/2003/mar/18/usa.iraq>

⁴⁹⁴ MIRZOEFF, NICHOLAS. *Guardare la guerra. Immagini del potere globale*. Roma, Meltemi, 2004. Citado en SCOTINI, MARCO. Op. cit., p. 74.

⁴⁹⁵ SAMIR KHADER, periodista, en NOUJAIM, JEHANE (dir.) *Control room*. Estados Unidos, Magnolia Pictures (prod.), 2004, 86 minutos, minuto 01:12:01.

⁴⁹⁶ MUFAK TAWFIK, traductor, en *Ibid.*, minuto 01:12:12. Traducción propia de: “For me, the most telling part was when the American soldier hanged the American flag over Saddam’s head. I think somebody must have told him <<Don’t be that obvious. We didn’t tell you to do this. Put it down.>>”

⁴⁹⁷ DEEMA KHATIB, productora de Al Jazeera, en *Ibid.*, minuto 01:12:45. Extracto y traducción propia de: “It was a very clever idea what they did, of course. They did it on purpose. They knew they were coming to the square where all the journalist were, where everybody was going to be live and was going to forget everything else that they had done. They were going to forget in 24 hours what had happened. They were going to forget all the civilian casualties. They were going to forget everything. All that was going to be remembered was the statue.”

Ghraib fueron la prueba de las contradicciones de estas narraciones totalizadoras, unas imágenes que evidenciaban las herramientas de tortura y opresión que operaban en las filas militares de la democracia más antigua del mundo. En términos de legitimación simbólica, estas fotografías no sirvieron de antesala de nada, no fueron producidas como justificación previa de algo que sucedería a posteriori, sino que, en un sentido de causalidad opuesto, deben ser interpretadas como prueba y resultado de los procedimientos legitimadores imperantes. Si las estrategias de legitimación simbólica desarrolladas por el aparato propagandístico estadounidense habían estado presentes en la generación de las imágenes de la prisión de Abu Ghraib era debido a la incidencia de un relato que había posibilitado los hechos que en ellas se representan. Estas imágenes funcionaban, de hecho, como la evidencia más representativa de las consecuencias de este relato, habiendo no sólo permitido, sino impulsado que toda una generación de reclutas se educase en un contexto donde el enemigo era siempre definido en función de su otredad y donde los héroes no dudaban en utilizar todos los medios necesarios para demostrar su patriotismo. Estas imágenes eran el registro visual de la gran y nefasta efectividad de los procedimientos legitimadores estadounidenses.

Para contextualizar el modelo de legitimación simbólica que operaba en los programas de entrenamiento militar estadounidense, cabría indicar que desde 1999 el Pentágono, con la colaboración de diferentes personalidades procedentes de los estudios de Hollywood, había puesto a disposición del ejército una serie de videojuegos diseñados para sumergir a los soldados en escenarios de guerra interactivos que, desde 2004, incluían reproducciones de las condiciones de combate en Afganistán e Irak. Unos videojuegos que combinaban la experiencia personal a través de diferentes personajes con la simulación de un campo de batalla, donde la vivencia pautada por el propio argumento predisponía a los soldados, entrenados para matar a ciborgs virtuales, a una consecuente deshumanización de sus contrincantes en la vida real.⁴⁹⁸ Cuando los videojuegos se parecen a la realidad, la realidad comienza también a parecer un videojuego. Además de estas experiencias de inmersión virtual, otros recursos eran ofrecidos gratis en internet por la sección de reclutamiento del ejército estadounidense, con el fin de alentar a los jóvenes a enrolarse y participar en una guerra que era promocionada en términos de entretenimiento. Como se afirmaba en un artículo de *The Guardian*, si en nuestro ánimo estuviese provocar una situación de alarmismo “podríamos describir esta colonización del ocio de los jóvenes como la mayor militarización de la población adolescente desde las juventudes hitlerianas.”⁴⁹⁹ Por otro lado, como complemento formativo, se consideraba que programas populares entre el personal de las prisiones de Abu Ghraib y Guantánamo, como la serie *24 - Robert Cochran, 2001-*,⁵⁰⁰ contribuían, literalmente, a generar un ambiente de trabajo positivo que animaba a los soldados a verse a sí mismos como si estuvieran en primera línea del frente y a llegar más lejos de lo que se habrían creído capaces.⁵⁰¹ Una forma más o menos sutil de afirmar

⁴⁹⁸ Christian Salmon menciona el videojuego *Every Soldier a Sensor Simulation, America's Army* -lanzado por la sección de reclutamiento- o *Joint Fires and Effects Trainer System*, resultado de la colaboración del Pentágono con la Universidad de California del Sur y los estudios de Hollywood. Véase: SALMON, CHRISTIAN. Op. cit., p. 27 y ss, p. 171 y ss.

⁴⁹⁹ O'HAGAN, STEVE. "Recruitmen hard drive," *The Guardian*, Reino Unido, edición internacional, 19 de junio de 2004. Traducción propia de: "If you were a sensationalist, you might describe this colonisation of youth entertainment as the biggest militarisation of an adolescent population since the Hitler Youth - at once a ridiculous and strangely seductive concept." Consultado a 17/05/2020, 19:04 h, en: <https://www.theguardian.com/technology/2004/jun/19/games.theguide>

⁵⁰⁰ COCHRAN, ROBERT; SURNOU, JOEL (cread.) *24*. Estados Unidos, 20th Century Fox Television (prod.), 2001-2010. 9 temporadas, 192 episodios, 60 min./episodio.

⁵⁰¹ Véase: SANDS, PHILIPPE. "Torture is ilegal -and it never works," *The Guardian*, 24 de noviembre de 2008. Consultado a 17/05/2020, 21:07 h, en:

que el entrenamiento militar podía extenderse al tiempo de ocio, cuando los programas de televisión seleccionados servían para legitimar simbólicamente el tipo de comportamiento que se esperaba de los reclutas. Si esta serie resultaba instructiva para las tropas estadounidenses inmersas en la guerra total era debido a que su protagonista, Jack Bauer, el héroe torturador por antonomasia de la *war on terror*, encarnaba a la perfección las nuevas cualidades requeridas por el gobierno de la amenaza permanente: la lucha a contrarreloj contra el terrorismo, un patriotismo descarnado y una construcción de la virilidad basada en la falta de escrúpulos.

Recordaremos que la premiada serie *24*, estrenada en noviembre de 2001, versa sobre los esfuerzos del agente Jack Bauer-interpretado por Kiefer Sutherland-, para prevenir y perseguir el terrorismo en los Estados Unidos. La principal novedad que esta serie introducía era que la intrépida trama se desarrollaba a tiempo real, minuto a minuto -cada temporada cuenta con 24 capítulos, cada uno de los cuales se corresponde con una hora de la vida de Jack Bauer- contabilizando el tiempo a través de la representación de una cuenta atrás situada permanentemente en un extremo de la pantalla. Como explica Salmon, “la acción ya no se desarrolla en el pretérito imperfecto de la ficción, sino en un tiempo nuevo: el de la urgencia normalizada del estado de excepción permanente,” un tiempo que, “al no encontrar su legitimidad en el derecho y la Constitución, la busca y la encuentra en la ficción.”⁵⁰² La inminencia del peligro resultaba de esta forma remarcada, contribuyendo así a enfatizar la situación de urgencia y a sobredimensionar la amenaza real que suponía el terrorismo. La caracterización de Jack Bauer como un hombre de acción tendente al abuso de la violencia se inscribe en este contexto, donde la acción terrorista es presentada como un peligro de primer orden que requiere de una respuesta igualmente excepcional. Este tipo de ficciones reafirmaban la idea de que sólo mediante la violencia y la acción extralegal podía ponerse freno al terror; una idea que hacía eco del discurso de la Casa Blanca.

El grupo Parents Television Council contó hasta 67 escenas de tortura en las primeras cinco temporadas de la serie, lo que implica más de un acto de tortura cada dos capítulos. El mismo estudio también reveló que las escenas de este tipo emitidas en televisión durante la franja horaria de máxima audiencia, escasas con anterioridad al 11-S, se habían multiplicado sustancialmente en los años siguientes al atentado.⁵⁰³ Pero, lo que resultaba más perturbador no eran tanto las cifras, como la representación que se hacía de la tortura: tras el 11-S, eran los héroes y no sus antagonistas quienes torturaban. El héroe común estadounidense adoptaba así las características del superhéroe que, no obstante, también comparte con el villano tradicional: la actuación al margen de la ley y la ostentación de un criterio moral superior que le permite juzgar, sólo a él, cuando la ley debe o no ser aplicada -ambas facultades de origen soberano-. La figura de excepción que representa el superhéroe, con superpoderes y *supermoralidad*, era ahora asumida por los agentes contraterroristas encargados de perseguir al antihéroe contemporáneo. Los actos ilegales representados por estos nuevos héroes se excusaban en los resultados que producían, estimados como positivos, animando a la opinión pública a aceptar que el orden legal podía ser ignorado también en la vida real cuando la gravedad de la situación

<https://www.theguardian.com/commentisfree/2008/nov/24/torture-jack-bauer-24-redemption>

⁵⁰² SALMON, CHRISTIAN. Op. cit., p. 183.

⁵⁰³ KEARNS, ERIN M.; YOUNG, JOSEPH. “Dramatic depictions of torture increase support for it.” *The Washington Post*. 12 de diciembre de 2014. Aquí se lee: “Since 9/11, television and movie scenes showing torture have increased dramatically, as seen in shows like *24*. A Parents Television Council analysis found 110 scenes of torture on prime time from 1995 to 2001. Between 2002 and 2005, that number ballooned to over 600 scenes, and *24* accounted for over 60 of these.” Consultado a 18/05/2020, 19:15 h, en: <https://www.washingtonpost.com/news/monkey-cage/wp/2014/12/12/dramatic-depictions-of-torture-increase-support-for-it/>

lo requiriese. El incremento de personajes afines a la audiencia que empleaban procedimientos ilegales para obtener información de sus fuentes alimentaba la percepción de que la tortura no sólo era un medio de interrogatorio eficaz, sino también, legítimo y necesario [véanse [Panel 103](#) [Panel 104](#) y [Panel 105](#)]. Así lo corroboró el juez de la Corte Suprema de los Estados Unidos, Antonin Scalia, quien justificó el empleo de la tortura, basando su argumentación no en un análisis de los textos jurídicos, sino en el patriótico ejemplo ofrecido por Jack Bauer:

“Jack Bauer salvó Los Ángeles, salvó cientos de miles de vidas (...) ¿Van a condenar a Jack Bauer? ¿Puede decirse que el derecho penal está en su contra? ¿Tienen derecho a juzgarlo? ¿Algún jurado condenaría a Jack Bauer? No lo creo.”⁵⁰⁴

Al tiempo que la metáfora de la cuenta atrás era incorporada en el discurso político de los administradores de la urgencia securitaria provocada por la amenaza terrorista, las técnicas de tortura representadas en los programas de entretenimiento se reproducían realmente en los centros de detención, ante una opinión pública progresivamente más favorable a la ilegalidad normalizada. Jill Savit, el director de programas públicos de la organización estadounidense Human Rights First, declaraba que había indicios de que los interrogadores estadounidenses en Irak estaban tomando ejemplo de lo que veían en televisión, presionados por sus comandantes para extraer información lo más rápidamente posible.⁵⁰⁵ El General de Brigada Patrick Finnegan también afirmaba que dicha representación de la tortura en programas como *24* “promovía un comportamiento antiético e ilegal” que “había afectado negativamente al entrenamiento y actuación de los soldados estadounidenses reales.”⁵⁰⁶ En este sentido, se evidenciaba cómo el relato de ficción disponía de una mayor capacidad que el discurso político para calar en la opinión pública, asentar conductas sociales y regular la idea compartida de *normalidad*, facultándose incluso para anticipar acontecimientos. El carácter prescriptivo de la ficción como herramienta de legitimación simbólica quedaba demostrado.

Si bien, una vez hechas públicas, las imágenes de las torturas a las que los internos de Abu Ghraib habían sido sometidos fueron rebatidas como actuaciones puntuales de unas cuantas manzanas

⁵⁰⁴ SCALIA, ANTONIN citado en FREEZE, COLIN. “What would Jack Bauer do?” *The Globe and Mail*, 16 de junio de 2007. Extracto y traducción propia: “The conservative jurist stuck up for Agent Bauer, arguing that fictional or not, federal agents require latitude in times of great crisis. <<Jack Bauer saved Los Angeles. ... He saved hundreds of thousands of lives>>, Judge Scalia said. Then, recalling Season 2, where the agent's rough interrogation tactics saved California from a terrorist nuke, the Supreme Court judge etched a line in the sand. <<Are you going to convict Jack Bauer?>> Judge Scalia challenged his fellow judges. <<Say that criminal law is against him? You have the right to a jury trial? Is any jury going to convict Jack Bauer? I don't think so>>.” Consultado a 22/05/2020, 20:03 h, en:

<https://www.theglobeandmail.com/news/national/what-would-jack-bauer-do/article687726/>

⁵⁰⁵ BAUDER, DAVID. “Group says torture on TV influences Iraq interrogators.” *The Olympian*, 13 de febrero de 2007. Escribía: “Aun más escalofriante, hay indicios de que los interrogadores estadounidenses de la vida real en Irak están tomando ejemplo de lo que ven en televisión, dijo Jill Savitt, el director de programas públicos del grupo.” Traducción propia de: “Even more chilling, there are indications that real-life American interrogators in Iraq are taking cues from what they see on television, said Jill Savitt, the group's director of public programs.” Consultado a 19/05/2020, 12:44 h, en:

<https://www.theolympian.com/living/article25226893.html>

⁵⁰⁶ PATRICK FINNEGAN citado en FINKE, NIKKI. “The Politics Of TV Torture Shown On *24*; Shame On You For Your Lies, Joel Surnow.” *Deadline Hollywood* -deadline.com-, PMC, 9 de febrero de 2007. Traducción propia de: “In their view, the show promoted unethical and illegal behavior and had adversely affected the training and performance of real American soldiers.” Consultado a 19/05/2020, 13:23 h, en:

<https://deadline.com/2007/02/the-politics-of-torture-scenes-on-24-shame-on-you-for-your-lies-joel-surnow-1292/>

podridas, lo que en ellas se certificaba era precisamente lo contrario, la inscripción del abuso y la irregularidad en el seno del ejército. Escribe Joseba Zulaika:

“Nos percatamos de que las imágenes de la tortura en la guerra contra el terrorismo no ocurren en un vacío histórico sino que siguen una cierta dialéctica mediante la cual <<revelan>> la lógica imperial de la guerra que las engendró (...) nosotros también somos torturadores, es decir, practicantes de lo que a través de la historia ha sido la quintaesencia del poder dictatorial: infligir dolor y terror arbitrario e ilegal a víctimas inocentes. En pocas palabras, que nosotros también somos, como ellos, <<terroristas>>.”⁵⁰⁷

Las técnicas de interrogatorio empleadas en Guantánamo y después en Abu Ghraib, tales como la asfixia simulada o *water-boarding*, la manipulación sensorial, la privación del sueño, el forzado de posturas de tensión corporal o la humillación sexual y religiosa, en contravención de la Convención de Ginebra, habían sido aprobadas por el Secretario de Defensa de los Estados Unidos, Donald Rumsfeld, en diciembre de 2002.⁵⁰⁸ Al respecto de las fotografías, el soldado Charles Graner, famoso por posar sonriente junto al cadáver de un iraquí en Abu Ghraib, afirmó haber mostrado las imágenes a sus superiores, antes de que se hicieran públicas, recibiendo de su parte más halagos que reprobaciones. De hecho, según su propio testimonio, habían sido sus jefes inmediatos quienes habían alentado que se tratase a los prisioneros al estilo de la primera parte de la película de Stanley Kubrick *La chaqueta metálica*⁵⁰⁹ -Stanley Kubrick, *Full metal jacket*, 1987-.⁵¹⁰

La lógica imperial de la guerra contra el terror, del *with or against us*, de la democracia contra el terrorismo, es paradójicamente aquella que en la práctica invalida tales distinciones al promover la imagen de un enemigo tan absoluto y deshumanizado que requiere del autosabotaje constitucional, de la autoinmunidad crónica. Walker Laqueur declaraba que en la lucha contra el terrorismo la pregunta fundamental no es la factibilidad de su derrota, sino el precio a pagar por parte de las sociedades liberales;⁵¹¹ la cuestión es si resulta o no posible enfrentarlo sin ceder ninguno de los valores centrales del sistema democrático. La amarga negativa que la historia proporcionó a este interrogante no sólo debe buscarse en los procedimientos de excepción que conformaron la tradicional ofensiva contraterrorista, sino también en las técnicas de legitimación simbólica que le dieron cabida y la presentaron como un recurso aceptable. Resulta sumamente ingenuo e imprudente adjudicar toda la responsabilidad de los actos de tortura a un puñado de reclutas inexpertos en el contexto de un sistema que adopta como propia la irregularidad y la excepción, que entrena a sus soldados a través de juegos de realidad virtual y que los alecciona por medio del visionado de series de televisión que los instruye como torturadores. Cuando el discurso político simplificado del enemigo-*alien* es esgrimido hasta la saciedad en televisión e introducido en los dispositivos de legitimación simbólica, sólo cabe esperar que los soldados reproduzcan los papeles que les han sido asignados y que la opinión pública se vuelva receptiva a este tipo de conductas *desviadas* pero normalizadas.

Sin embargo, en un contexto donde la imagen de la tortura había sido normalizada, las fotografías de Abu Ghraib resultaron escandalosas debido, aparentemente, a que en ellas el acto

⁵⁰⁷ ZULAIKA, JOSEBA. “La guerra contra el terror, <<imágenes dialécticas>> y el enano jorobado.” En VV. AA. *Iconoclastia – Iconolatría*. Op. cit., p. 94.

⁵⁰⁸ Department of Defense, Gobierno de los Estados Unidos. “Counter-resistance techniques,” 27 de noviembre de 2002. Consultado a 19/05/2020, 13:50 h, en: <https://www.hsdl.org/?abstract&did=448556>

⁵⁰⁹ Véase: GOUREVITCH, PHILOP; MORRIS, ERROL. *Standard Operating Procedure. A war story*. Londres, Picador, 2008, pp. 121-122, 175-176.

⁵¹⁰ KUBRICK, STANLEY (dir.) *Full metal jacket*. Estados Unidos, Warner Bros (prod.), 1987, 116 min.

⁵¹¹ LAQUEUR, WALTER. *Una historia del terrorismo*. Op. cit., p. 300.

de salvajismo se independizaba de su supuesto objetivo legítimo, es decir, de la extracción de información. Las imágenes funcionaban como evidentes muestras de dominación, como ejercicios de alarde de un poder que se manifiesta sin mediación de la ley o la moral; un poder que aplica su violencia contra el individuo sin derechos y, por lo tanto, vulnerable, un poder de carácter soberano cuya demostración implica la reducción de los sujetos a nuda vida. El estatus del enemigo-*alien* resurgía aquí en el tratamiento de los prisioneros como alteridad, como simple existencia biológica, en una enfatización del dominio que opera sobre los cuerpos entendidos en su frágil carnalidad animalizada. El empleo de capuchas para cubrir el rostro de los torturados -un recurso de doble protección para el torturador, que ni puede ser identificado por sus víctimas ni él mismo identificarse con ellas-, el amontonado de los cuerpos convertidos en una masa informe, su caracterización como bestias, la sexualización del castigo o el forzado de posturas de tensión y de equilibrio precario, recalcan la dimensión puramente corporal del prisionero y la intención de explícita humillación de sus agresores:

“la ridiculización del enemigo, su transformación en objeto continuo de bromas y farsas, es un procedimiento sencillo para hacer menos inquietante moralmente, casi intrascendente, o francamente trivial, su persecución y exterminio. Tanto en el caso de las cárceles iraquíes como en el de los campos nazis, esas prácticas humillantes, ese *trabajo de lo grotesco*, no tenía como objeto ablandar a las víctimas sino endurecer a los verdugos; convencerles, no sólo de que a las víctimas no se las podía tomar en serio, sino que además urgía eliminarlas una vez tomadas a broma.”⁵¹²

Mucho se ha hablado sobre la producción masiva de nuda vida que supuso Auschwitz; pero todavía no se ha incidido lo suficiente en la relación que esta realidad guarda, sino cuantitativamente, sí de manera cualitativa, con las condiciones que posibilitaron la aparición de fenómenos como las prisiones estadounidenses de Guantánamo y Abu Ghraib. Si bien estos lugares de internamiento y vigilancia de la vida des-socializada no podrían resultar rigurosamente definidos como *campos de aniquilación* -tal como Primo Levi había descrito Auschwitz-,⁵¹³ su existencia deriva de un mismo principio fundador: la inscripción de la nuda vida en los cálculos estatales y el triunfo de un modelo biopolítico que tiende a implementarse a través del estado de excepción. A este respecto, Agamben precisa las conclusiones sobre el paradigma biopolítico de Foucault, considerando que lo que caracteriza la idiosincrasia de la política moderna no es sólo la inclusión de la vida biológica en la esfera pública, sino la conjunción de este mismo hecho con un proceso de normalización del estado de excepción. Para Agamben la progresiva coincidencia del lugar ocupado por la nuda vida con el espacio político no es disociable del proceso en virtud del cual la excepción es convertida en norma.⁵¹⁴ La vida reconducida al régimen del cuerpo como forma preferente para salvaguardarla, junto al dominio que pudo ejercerse sobre ella a través del gobierno en estado de excepción, hicieron de la exposición explícita de la nuda vida el rasgo más relevante para la definición del sujeto político moderno. Con esto se revela cómo “la nuda vida es producto de la máquina y no algo que la preexista,”⁵¹⁵ como también se descubre que “el estado de naturaleza es, en verdad, un estado de excepción,”⁵¹⁶ intemporal, donde el pacto social ha sido suspendido. De ahí, quizás, que Primo Levi definiese la vida en el *lager* como “una lucha extenuante de cada uno contra

⁵¹² GONZÁLEZ GARCÍA, ÁNGEL. Op. cit., p. 166.

⁵¹³ LEVI, PRIMO. Op. cit., p. 32 y ss.

⁵¹⁴ AGAMBEN, GIORGIO. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Op. cit., p. 18-19.

⁵¹⁵ AGAMBEN, GIORGIO. *Estado de excepción. Homo sacer II, 1*. Op. cit., p. 127.

⁵¹⁶ AGAMBEN, GIORGIO. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Op. cit., p. 141.

todos,”⁵¹⁷ en sintonía con la descripción que Hobbes había ofrecido del estado de naturaleza. Tomando esto por cierto, Agamben concluía que:

“en esta perspectiva, el campo de concentración, como puro, absoluto e insuperado espacio biopolítico -fundado en cuanto tal exclusivamente en el estado de excepción-, aparece como el paradigma oculto del espacio político de la modernidad, del que tendremos que aprender a reconocer las metamorfosis y los disfraces.”⁵¹⁸

La relación de contigüidad entre democracia y totalitarismo se establece como consecuencia de la conciliación de biopolítica y estado de excepción, la cual debilita las diferencias clásicas entre los modelos de organización política tradicionales, unificados como gobiernos de la vida. De esta forma, debemos reconocer que, tanto como la protección de la vida desnuda, la posibilidad implícita de que se le dé muerte se halla en el núcleo del paradigma soberano biopolítico. La nuda vida se aloja en el medio de esta tirantez, en el punto central que une y separa las esferas de conservación de la vida y de producción de la muerte, al borde del abismo ocasionado por la certeza de que su protección resultaba tan factible como su exterminio. Para Agamben, el genocidio judío por parte de la socialdemocracia nazi había respondido precisamente a esta posibilidad biopolítica, que había encontrado en la Alemania de entreguerras, donde el estado de excepción había sido prolongado durante años, su más reconocido exponente. Como argumenta Agamben, el asesinato en masa no había obedecido a la ejecución de una pena capital ni tampoco a un rito sacrificial -como el término holocausto equívocamente expresa-, sino que había sido ejecutado como extrema culminación de la posibilidad de dar muerte en el seno de un Estado constituido como radicalmente biopolítico⁵¹⁹ [véase [Panel 106](#)].

Abu Ghraib y Guantánamo son los campos de concentración contemporáneos resultantes de la promulgación de la enemistad absoluta por parte de una potencia democrática contagiada de totalitarismo. Como en el caso de los campos construidos en el contexto de los Estados totalitarios del siglo XX, los internos de las prisiones de Guantánamo y Abu Ghraib eran reducidos a una condición de nuda vida donde todos sus derechos habían sido revocados gracias a la impronta de un relato que los deshumanizaba. Como los *musulmanes* de los campos de concentración nazis,⁵²⁰ los sospechosos a los cuales les era aplicada la *USA Patriot Act* eran sumergidos en un limbo de anomia y arbitrariedad legal que los transformaba en sujetos jurídicamente inclasificables, traduciendo al ámbito legal aquella alteridad que ya los había definido en el discurso político. En palabras de Requena, estos prisioneros de la democracia no son nadie, “son simples elementos a controlar (...) y aislar del resto de la población. Ningún Tribunal se hace cargo de ellos porque no hay cargos formales en su contra, no son delincuentes, no son prisioneros de guerra, no son nada.”⁵²¹ Son no-ciudadanos, enemigos transformados en *aliens* por un relato que necesita de chivos expiatorios para confirmarse y legitimarse simbólicamente. A este respecto, las estrategias de narración, excepción y confinamiento

⁵¹⁷ LEVI, PRIMO. Op. cit., p. 126. Extracto y traducción propia de: “Todo isto implicaba unha loita extenuante de cada un contra todos e, moitas veces, cunha cantidade non pequena de aberracións e de compromisos.”

⁵¹⁸ Ibid., p. 156.

⁵¹⁹ Ibid., p. 147.

⁵²⁰ Primo Levi escribe: “A súa vida é breve, pero o seu número é inmenso; eles son os *Muselmänner*, os afundidos, a forza do campo; eles, a masa anónima, de contino anovada e sempre idéntica, dos non-homes que andan e traballan en silencio; dentro deles apagouse a chama divina, xa demasiado baleiros para sufriren de verdade. Dubídase en chamarlles vivos: dubídase en chamarlle morte á súa morte, diante da cal non temen nada porque están demasiado cansos para comprendérenos.” En LEVI, PRIMO. Op. cit., p. 123-124.

⁵²¹ FERNÁNDEZ REQUENA, JUAN. Op. cit.

empleadas por el III Reich y los Estados Unidos de la *USA Patriotic Act* acusan similitudes para nada desdeñables. Si para el nacionalsocialismo la erradicación del judío, del extranjero, del enfermo o, en definitiva, del no-ario normativo había sido justificada a través de la metáfora del elemento patológico que debía ser eliminado, para la administración Bush el relato de exclusión del terrorista se configuraba a través de la retórica del enemigo-*alien*, consintiendo en ambos casos la coexistencia de dos modelos de derecho, uno aplicado a ciudadanos y el otro a no-ciudadanos, y derivando en la construcción de instalaciones de privación de la libertad específicas para estos últimos.

En el caso de la Alemania nazi su estilo biopolítico se planteaba como un proceso higienizador amparado en los recientes avances científicos ocasionados en los campos de la genética y la medicina. No obstante, la idea de higiene pública había sobrepasado su acepción estrictamente médica para revelar una función de control social de la que, sin embargo, nunca había estado exenta. El nacionalsocialismo nazi ostentaba un proyecto modelador de la vida del pueblo alemán, entendido como bien nacional, que llamaba a la erradicación del elemento contaminante. En este contexto el enemigo era retratado como un enfermo terminal, como ente descartable de la escena política y reducido a una especie de resto biológico tan infecto y contagioso como incurable. Tanto los nazis como los bolcheviques soviéticos habían aislado a diferentes grupos sociales en campos de concentración bajo el pretexto de que pertenecían a una clase moribunda, justificando de esta forma el inminente exterminio al que, de cualquier modo, estaban ya predestinados. El profesor Konrad Lorenz opinaba:

“Todo intento de reconstrucción de los elementos destruidos en relación con la totalidad es, por lo tanto, desesperado. Por suerte, su extirpación es más fácil para el médico del cuerpo social, y para el organismo supraindividual menos peligrosa, que la operación del cirujano en el cuerpo individual.”⁵²²

No sólo se privaba a las personas de su libertad, sino también y especialmente de las condiciones que los hacían humanos. En esta negación del más mínimo ápice de libertad o subjetividad de los individuos a eliminar radicaba el éxito del totalitarismo, aquel que, como expresó Hannah Arendt, no buscaba “la dominación despótica sobre los hombres, sino un sistema en el que los hombres sean superfluos.”⁵²³ Desde los terroristas franceses hasta los nazis y fascistas, lo que los diversos agentes del terror estatal tuvieron en común era “la utilización de la guerra como si fuera un inmenso laboratorio cuyo fin era la realización del viejo sueño utópico de construir una obra de arte total.”⁵²⁴ En la afirmación de que “la guerra es la única higiene del mundo,”⁵²⁵ incluida en el manifiesto futurista de 1909, se ejemplifican los rasgos del terror y fascismo italianos asumidos por Mussolini, apareciendo también reflejada la pretensión última que nos condujo desde la guillotina a los campos nazis: el control biopolítico del entorno social a partir del exterminio sistémico como forma de *higienización*. La proliferación de un lenguaje de tendencias clínicas describió un estilo de tratamiento invasivo prescrito para la purificación del cuerpo nacional interpretado como organismo vivo. Junto a ello prosperó la producción de toda una imaginería ligada al tratamiento de plagas que encontró en Auschwitz el culmen de la metáfora antiparasitaria a través del asesinato masivo de los internos con Zyklon-B, diseñado

⁵²² Profesor KONRAD LORENZ citado en MÜLLER-HILL, BENNO. *La ciencia del exterminio. Psiquiatría y antropología nazi (1933-1945)*. Barcelona, Dirección única, 2016, p. 29.

⁵²³ ARENDT, HANNAH. *Los orígenes del totalitarismo*. Op. cit., p. 484.

⁵²⁴ ROCHA, SERVANDO. Op. cit., p. 216.

⁵²⁵ MARINETTI, FILIPPO TOMMASO. “Primer Manifiesto Futurista.” *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978, p. 130.

originariamente como pesticida para suelo agrario. El relato antecede a su efectiva realización: la caracterización de los judíos como parásitos era lo que había permitido matarlos como a piojos.⁵²⁶ Del mismo modo, el relato sobre el enemigo-*alien* precedía a la conversión del extranjero sospechoso de terrorismo en un sujeto *otro* que, tan innombrable y desconcertante como un extraterrestre, podía ser perseguido en elusión de toda determinación jurídica. La realización física de la alteridad enemiga, legitimada simbólicamente al haber sido primero relatada y luego legislada, funcionaba aquí como acto de culminación del proceso transformador del enemigo absoluto en sujeto exterminable [véase [Panel 107](#)].

La estrategia de legitimación simbólica expresada en este proceso opera según una lógica de justificación progresiva de las medidas tomadas que, a la vez que avanzan gradualmente en la conversión del sospechoso en terrorista-*alien*, sirven para ejecutar fácticamente el estadio inmediatamente anterior. Primero, la distinción móvil y subjetiva entre el *nosotros* y el *ellos* hace surgir la figura del *alien*, que, en tanto que sospechoso con motivo de su asignada otredad, es señalado como terrorista; seguidamente, esta identificación, que confirma la alteridad relativa del *otro*, permite la generación de una legislación específicamente destinada a la abolición de sus derechos que lo excluye de la ciudadanía, trasladando así a la práctica legal la teoría sobre el terrorista-*alien* como enemigo no-ciudadano; esta legislación de excepción, mediante la cual se aprueba la distinción enfática entre ciudadanos y enemigos-terroristas, permite el efectivo tratamiento de los sospechosos como agentes externos a la civilización, es decir, justifica, ya no sólo simbólicamente sino también por medio de la laguna legal, la reducción del enemigo-terrorista-*alien* a su mera dimensión corporal, a simple vida desnuda, gracias al éxito de una narración que ha conseguido despojarlo de sus derechos ciudadanos y caracterizarlo como perteneciente a una masa deshumanizada. Finalmente, una vez que el enemigo, despojado de toda cualidad empática y humana, sólo conserva su cuerpo maltratado, una vez que ha sido transformado por completo en absoluta alteridad y enemigo absoluto, es cuando, discursiva y extralegalmente puede procederse a su eliminación. De esta forma, en última instancia, es la imagen preconcebida del enemigo la que permite institucionalizar la narración por la cual se legitiman simbólicamente todos los estadios progresivos que, en la práctica, conducen a la transformación efectiva del enemigo en su imagen, en razón a la cual éste no sólo puede, sino debe ser exterminado.

Ante el escándalo de Abu Ghraib, la crítica no se centró tanto en el comportamiento de los reclutas, ni mucho menos en el sistema biopolítico que lo había impulsado, sino, especialmente, en el propio acto de producción de imágenes que culminan la sátira del terror grotesco. Decía Susan Sontag que vivir es ser fotografiado, tener un registro de la propia vida. Pero que también es posar, actuar para compartir en comunidad las acciones registradas como imágenes: “Los acontecimientos son en parte diseñados para ser fotografiados. La sonrisa es una sonrisa para la cámara.” Las fotografías “eran *souvenirs* de una acción colectiva,” trofeos realizados para ser coleccionadas, almacenados y exhibidos, demostrando cómo la práctica de la violencia se había convertido en una forma de entretenimiento.⁵²⁷ Algo que, no obstante, corroboraba cómo la

⁵²⁶ Escribía Hitler en *Mein Kampf*: “El judío es y será el eterno parásito, un zángano que, como un microbio nocivo, se propaga cada vez más cuando se encuentra en condiciones adecuadas.” En HITLER, ADOLF. *Mi lucha*. Medellín, Casa Editora Sigfrido, 2013, p. 193.

⁵²⁷ SONTAG, SUSAN. “Regarding the torture of others.” *The New York Times Magazine*, 23 de mayo de 2004. Extracto y traducción propia de: “The events are in part designed to be photographed. The grin is a grin for the camera. There would be something missing if, after stacking the naked men, you couldn't take a picture of them (...) The lynching photographs were souvenirs of a collective action whose participants

excepción se había convertido en norma hasta el punto de haber permitido, ejecutado y fotografiado sin remordimiento aquellos actos; devolviendo, por otro lado, la narrativa del enemigo-terrorista-*alien* a la esfera de la representación a la cual pertenecía. Ciertamente, los lugares donde se tortura son siempre concebidos como espacios de ocultación, como espacios situados en un limbo moral, cuya producción necesita de su mantenimiento en la más pura, aunque tácita, invisibilidad. Por esta razón, la imagen que corrobora el autoengaño a menudo resulta escandalosa, porque funciona como bofetada que obliga al público a confrontar su aletargada ensoñación.

En una entrevista al artista Santiago Sierra a propósito de la 50ª Bienal de Venecia en 2003, Rosa Martínez le preguntaba sobre su iniciativa de colocar en el Pabellón de España a guardas jurados que controlasen el acceso, sólo permitido a ciudadanos con documentación española:

R. Martínez: “Como los policías o los soldados, o como cualquier otro obrero, [los guardias jurados] cumplen mandatos o convenciones —en este caso, artísticas— que posiblemente no entiendan ni compartan. Cuando tú das órdenes a tus <<actores>>, adoptas una posición de poder. ¿Cómo te sientes actuando de esta manera?”

S. Sierra: “No importa cómo me siento, el caso es que es así. El arte forma parte del aparato cultural, cuya función es coercitiva, no emancipatoria. Un artista es un *megaobrero* que ha superado el anonimato y cuyos productos rebosan plusvalía. Es inútil preguntarnos de qué lado está.”⁵²⁸

Del mismo modo, lo importante no es preguntarse cómo se sintieron los torturadores, si mantenían que su actuación se justificaba en una labor patriótica o si, por el contrario, ahora se han arrepentido. Lo fundamental es reconocer que la tortura no es la causa, sino el síntoma de una sociedad que ha sido corrompida, de un aparato estatal anclado en el gobierno de la excepción, cuyo funcionamiento, por mucho que se pretenda democrático y liberador, es tanto más represivo que emancipatorio. Si estas imágenes, si el acto de producción de estas imágenes, como el trabajo artístico de Sierra, conducen a la polémica y al espanto, es porque en ambos casos se reproducen inmutantemente aquellos fenómenos que estaban siendo criticados y negados como propios. Sierra expone la cualidad opresora de los dispositivos económicos o, en este caso, también identitarios, a través de su reproducción en su propio trabajo artístico. En un sentido similar, aunque inconsciente, las imágenes de Abu Ghraib señalan la naturaleza disciplinaria y eminentemente opresora inherente a las operaciones de guerra llamadas a la supuesta democratización del territorio iraquí, que, en su desarrollo, lejos de promover la liberación ciudadana del mandato dictatorial, incurren en la producción de sujetos reducidos a nuda vida [véanse [Panel 108](#), [Panel 109](#) y [Panel 110](#)].

Es en esta reproducción exasperante y obscena cuando la opresión sistematizada, sistemática y sistémica se hace visible ante los ojos de un espectador que reconoce su parte, viéndose perversamente retratado en el retrato dolorido del otro. La imagen es el espejo que devuelve la mirada del otro hacia nuestra propia deslealtad. Es por esto, que la revelación de la humillación de unos acaba con la humillación para todos nosotros, que habíamos consentido participar de la mentira purificadora; nosotros a quienes, citando a Baudrillard, una vez la cruda realidad

felt perfectly justified in what they had done. So are the pictures from Abu Ghraib.” Consultado a 02/09/2020, 20:58 h, en:

<https://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html>

⁵²⁸ SIERRA, SANTIAGO entrevistado por MARTÍNEZ, ROSA a propósito del Pabellón de España de la 50ª Bienal de Venecia, 2003, en “Rosa Martínez, 2003.” *Santiago Sierra. Entrevistas*. Logroño, Pepitas de Calabaza, 2016, p. 63.

resulta desvelada, las imágenes “someten a la misma violencia, la de la mirada cautiva, derrotada, manipulada, impotente, la del voyerismo impuesto como respuesta al exhibicionismo impuesto de las imágenes.” Y continúa:

“En casos como éste, la información cumple exactamente su cometido, el de convencernos, a través de la obscenidad de lo que vemos, de nuestra propia abyección. La perversión impuesta a la mirada equivale al reconocimiento de nuestra deshonra y hace que nos convirtamos nosotros también en unos arrepentidos.”⁵²⁹

Mejor arrepentirse antes que después cuando el relato del *alien*, cuyos términos son siempre móviles, nos alcance también a nosotros, cuando la oposición construida entre el *nosotros* y el *ellos* nos excluya de repente, situándonos del lado del *otro* que ha quedado fuera y que, por ello, ya no valga más que lo que alguien esté dispuesto a pagar por su vida. Los presos de Guantánamo y Abu Ghraib no eran más *otros* de lo que cualquiera podría llegar a ser, personas cuyo delito había sido enunciado de forma arbitraria y legitimado simbólicamente por medio de un relato que los transformaba en la realización de la imagen que los precedía: en *alien*, en no-humano, en nuda vida. Parafraseando a Horvat en referencia a *The Village*, el invento de *Aquellos de los que no se habla*, servía precisamente para que no se hablase de aquello que no debía ser descubierto,⁵³⁰ de la propia violencia, de la propia abyección, de la verdadera naturaleza del mal ficticio que nos acomunaba. El terrorismo es nuestro *aquello de lo que no se habla*, entendido en una versión reactualizada como *aquello de lo que no se discute*. Sólo abordando la crisis de conocimiento provocada por el reinado del mito y el tabú podrá llegar a divisarse la alambrada que cerca nuestra propia fantasía, descubriendo así cómo el relato del afuera -del terrorismo o de las criaturas del bosque-, no está sino creado a imagen y semejanza del adentro. Terroristas somos *todos* -tanto los torturadores que hacen como aquellos que consienten-, pero también potencialmente *cada uno*, porque el relato, como la imagen que lo sustenta, es objeto de reelaboración por quien se ha autoproclamado amo y que, como tal, tiene el poder de controlar los significados y de definirnos a todos mediante su soberana decisión [Véase [Panel 111](#)].

Como supo ver Orwell, la construcción de la verdad no dependía tan sólo de un efectivo manejo documental de la historia, sino que también tenía que ver con la capacidad de nombrar la realidad presente. El Ministerio de la Verdad de *1984*, encargado de la manipulación sistémica de la historia a través de la destrucción de archivos que eran arrojados a los *agujeros de la memoria*, era un distópico reflejo de esta aquella práctica totalitaria tan bien manejada por Stalin, pero las competencias de este ministerio no se limitaban solamente al borrado y reescritura de los acontecimientos, sino que también incluían la normalización y normativización de la *neolengua*, el idioma oficial de Oceanía en la novela, como forma de instituir significados. El control del lenguaje en *1984* adoptaba, como en *Canino*, una función de acotamiento de la realidad que no sólo limitaba la esfera de lo experimentable y lo opinable, sino que también imponía asociaciones conceptuales explícitas, aunque siempre susceptibles de cambio. La lengua vehicula la realidad vivida, en tanto que determina aquello que resulta expresable, la crea y elude a partes iguales por medio de la generación de una norma que determina lo que puede ser dicho y con qué significado. En un pasaje de *Alicia a través del espejo*, en el que el personaje de Humpty Dumpty detenta el poder de generar e intercambiar significados, se establece la fórmula a través de la cual puede nombrarse el terrorismo:

⁵²⁹ BAUDRILLARD, JEAN. *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Op. cit., p. 34.

⁵³⁰ HORVAT, SRECKO. Op. cit., p. 137.

“- Cuando yo empleo una palabra -dijo Humpty Dumpty con el mismo tono despectivo-, esa palabra significa exactamente lo que yo quiero que signifique, ni más ni menos.

- La cuestión es saber -dijo Alicia- si se *puede* hacer que las palabras signifiquen cosas diferentes.

- La cuestión es saber -dijo Humpty Dumpty- quién dará la norma... y punto.”⁵³¹

El poder de *dar la norma*, es decir, la facultad del soberano para *decidir*, se traduce en el poder de definir y por lo tanto también de crear la realidad misma, de instituir el relato. Aquello que existe lo hace porque puede ser nombrado y *aquello de lo que no se habla* resulta desplazado al terreno de lo incognoscible. Así, el término *terrorismo*, cuya definición es inherentemente vaga, variable y subjetiva se formula como un concepto narrativo, cuya definición depende del criterio *semiológico del amo*, en una relación de continuidad con el monopolio soberano sobre la decisión acerca del enemigo. Cuando el enemigo es presentado por medio de un derecho penal de autor basado en su imagen adelantada, el delito de terrorismo se establece a través de la identificación previa de *lo terrorista* y, como decía Humpty Dumpty, “con los adjetivos puede uno hacer lo que le dé la gana.”⁵³² *Terrorista* es un adjetivo sustantivado por *quien ha dado la norma*, por quien ha decidido qué constituye lo criminal y quién debe ser designado como enemigo.

En un momento de términos móviles y de ampliación normativa -de una ampliación de la norma con tendencia a abarcar aquello que tradicionalmente había permanecido exterior a ella-, todos y cada uno de nosotros corremos el riesgo de ser alcanzados por la onda expansiva de la conceptualización de lo terrorista, registrados por unos sistemas de videovigilancia que nos prejuzgan como culpables. Habiéndonos rendido ante las tecnologías de control, hemos permitido que se nos incluya en el proceso penal continuo que rige el modelo biopolítico de nuestro tiempo, contribuyendo a la paulatina transformación de nuestras ciudades en los campos de concentración que, como indicaba Agamben, eran su oculto paradigma. Ahora que el peligro real del terrorismo parece haberse debilitado, el gobierno de la gestión de la amenaza permanente, de la administración del miedo y de la excepcionalidad irrevocable, acusa su potencial para convertir al total de la ciudadanía digitalizada en el nuevo enemigo ficticio que le es necesario. He ahí que la lógica inmunitaria imperante ha devenido en un sistema autoinmunitario, donde los recursos destinados a la protección son los mismos que ahora nos acusan, donde los medios de información nos desinforman, donde las tecnologías de la comunicación y la libertad favorecen el aislamiento social y la incapacitación para la acción política. En un momento en el que los conceptos ya no pueden significar sin la mediación del juicio del amo, la imagen autónoma reproducida e instalada en el imaginario colectivo amenaza con la promesa de encontrar su referente en el hacer diario del ciudadano sospechoso.

⁵³¹ CARROLL, LEWIS. “Capítulo VI. Humpty Dumpty”. *Alicia a través del espejo*. En: *Alicia en el país de las maravillas. Alicia a través del espejo. La caza del snark*. Barcelona. Edhasa, 2002, p. 204.

⁵³² *Ibid.*, p. 204-205.

Panel 97

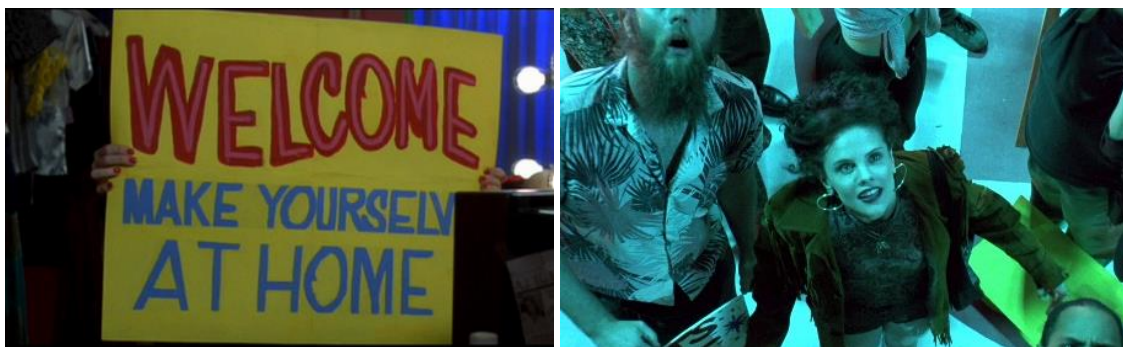


Figura 468. Escena de la película *Independence day* -Roland Emmerich, 1996-. Pancarta diseñada para dar la bienvenida a los extraterrestres.

Figura 469. Escena de la película *Independence day* -Roland Emmerich, 1996-. Con la aparición de las naves extraterrestres se organiza una concentración de ciudadanos en las inmediaciones del Empire State Building para ofrecer un cálido recibimiento a los *aliens*. Justo en ese momento, los invasores se disponen a atacar a la multitud que les estaba dando la bienvenida.



Figura 470 y Figura 471. Escenas de *War of the Worlds* -Steven Spielberg, 2005-. En ambas escenas se producen analogías a los atentados del 11-S. Las máquinas alienígenas surgen desde el suelo, en alusión a las células durmientes de terroristas que, ocultos entre la ciudadanía, aguardaban el momento preciso para atacar a aquellos que habían sido sus vecinos. Con el ataque extraterrestre, las calles se cubren de polvo y humo, tal como había sucedido tras los atentados del 11 de septiembre de 2001, cuando la ciudad de Nueva York había permanecido durante días impregnada por una densa polvareda.

De *Independence day* a *War of the Worlds* puede trazarse una línea que refleja la evolución del miedo inculcado al enemigo-*alien*. Como el Fiscal General John Ashcroft había expresado, los Estados Unidos recibían diariamente a grupos de *aliens* que buscaban instalarse en el país. No obstante, muchos de estos *aliens* se habían desplazado al país con intención de “ejecutar grandes males.” Esta idea se había reflejado con anticipación en *Independence day*, donde un grupo multitudinario de neoyorquinos, que se había concentrado en las inmediaciones del Empire State Building para dar la bienvenida a los alienígenas, es sorprendido por el inicio de su ofensiva contra la Tierra. Así, en la película de Emmerich, los recién llegados atacan despiadadamente a aquellos que se habían congregado para recibirlos con los brazos abiertos. Pero en *War of the Worlds* los *aliens* ya no llegan volando desde el espacio, sino que surgen directamente del suelo bajo el que habían mantenido escondidas sus máquinas. De esta forma, Spielberg evoca a los nuevos enemigos que habían permanecido ocultos en el país, esperando el momento de actuar contra aquellos que les habían dado cobijo.

Panel 98



Figura 472. Imagen de Shafiq Rasul, Ruhul Ahmed y Asif Iqbal, recluidos en la prisión de Guantánamo durante más de dos años sin cargos ni pruebas en su contra. La película *The road to Guentánamo* está basada y apoyada en su testimonio.

Figura 473. Escena de la película-documental *The road to Guantánamo* -Michael Winterbottom, 2006-. Los actores Riz Ahmed, Arfan Usman y Farhad Harun en el papel de los jóvenes que se vieron envueltos en los ataques estadounidenses en Afganistán al inicio de la *war on terror*.

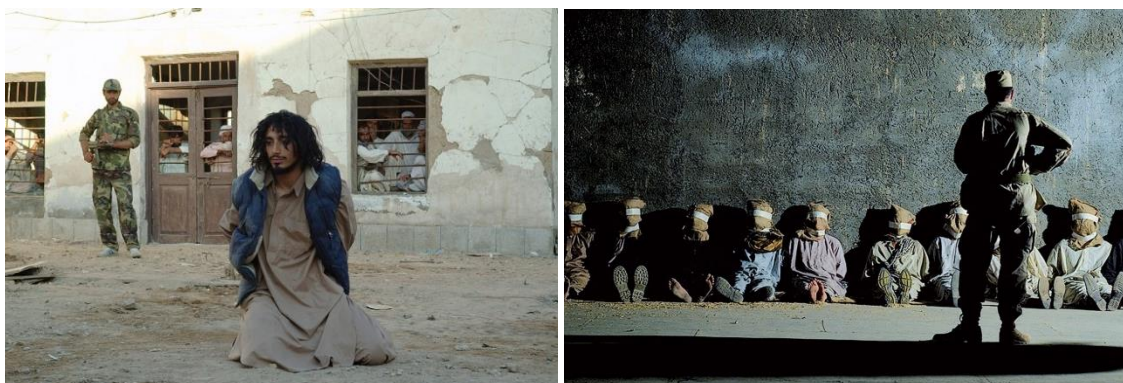


Figura 474. Escena de la película-documental *The road to Guantánamo* -Michael Winterbottom, 2006-. Asif Iqbal, interpretado por Arfan Usman, de rodillas, siendo interrogado por soldados estadounidenses. Una vez capturados, los reclusos van siendo trasladando a diferentes centros de detención, donde se les afeita la cabeza y la cara, hasta llegar a Guantánamo.

Figura 475. Escena de la película-documental *The road to Guantánamo* -Michael Winterbottom, 2006-. Detenidos colocados en fila y encapuchados.



Figura 476. Escena de la película-documental *The road to Guantánamo* -Michael Winterbottom, 2006-. Riz Ahmed, en el papel de Shafiq Rasul, escoltado por militares.

Figura 477. Escena de la película-documental *The road to Guantánamo* -Michael Winterbottom, 2006-. Riz Ahmed, en el papel de Shafiq Rasul, siendo interrogado. En el interrogatorio se le muestra una imagen de un mitin de Bin Laden al que, según el criterio de la interrogadora, tanto él como sus amigos habían asistido, a pesar de las evidencias que demostraban que en aquel momento ninguno de los jóvenes se encontraba en Afganistán.

Panel 99



Figura 478. Escena de la película *The Mauritanian* -Kevin Macdonald (dir.), 2021-. Mohamedou Ould Slahi, interpretado por Tahar Rahim, siendo sometido a tortura a través de su exposición a ruidos atronadores y privación del sueño.

Figura 479. Escena de la película *The Mauritanian* -Kevin Macdonald (dir.), 2021-. Tahar Rahim interpretando a Mohamedou Ould Slahi tras haber sido torturado.

La película *The Mauritanian* -Kevin Macdonald (dir.), 2021- aborda la historia de Mohamedou Ould Slahi, retenido sin cargos en el Centro de detención de Guantánamo durante catorce años. El argumento, basado en los diarios escritos por el propio Ould Slahi -interpretado por Tahar Rahim-, se centra en los esfuerzos realizados por el mismo junto a sus abogadas en la procura desesperada de justicia. En una escena de la película, la abogada de Ould Slahi, Nancy Hollander -interpretada por Jodie Foster-, es entrevistada por un periodista. Él le comenta que la gente ha comenzado a llamarla “la abogada terrorista” y le pregunta al respecto. Ella responde:

"Bueno, cuando defendí a alguien acusado de violación, nadie me llamó violadora. Cuando defendí a alguien acusado de asesinato, nadie escarbó en mi patio trasero. Pero cuando se acusa a alguien de terrorismo, la gente como tú parece pensar que eso es diferente. No lo es. Cuando apoyo a mi cliente e insisto en que tenga una audiencia justa, no sólo lo estoy defendiendo a él. Te estoy defendiendo a ti y a mí. La constitución no tiene un asterisco al final que diga «Términos y condiciones aplicables»."⁵³³

Sin embargo, durante la *war on terror*, las exigencias de respeto a la Constitución y a los derechos humanos dejaron de tener validez para los sospechosos de terrorismo. El gran poder adquirido por una sospecha que no precisaba emitir acusaciones oficiales, presentar pruebas ni aguardar a los procesos judiciales, había convertido a los sospechosos en enemigos y, por lo tanto, también en no-ciudadanos, transformando a los prisioneros en sujetos inclasificables. A través de las investigaciones que a lo largo de la trama realizan tanto las abogadas como el fiscal militar Stuart Couch -Benedict Cumberbatch-, se descubre que la tortura y la manipulación de evidencias se habían convertido en prácticas sistemáticas, tan normalizadas y aceptadas como encubiertas por parte de las autoridades. En una conversación con el fiscal acerca de la situación de los internos en Guantánamo, la abogada Nancy Hollander afirma: "No son los detenidos los que trataban de mantener fuera de los tribunales. Son los carceleros. Mi cliente, no es un sospechoso. Es un testigo."⁵³⁴

⁵³³ MACDONALD, KEVIN (dir.) *The Mauritanian*, Reino Unido y Estados Unidos, BBC Films, SunnyMarch y otras (prod.), 2021. 129 min. Escena a partir del min. 1:13:30. Traducción propia de: "Well, when I defended someone charged with rape, nobody called me a rapist. When I defended someone charged with murder, nobody dug around my backyard. But when someone's accused of terrorism, people like you seem to think that that's different. It's not. When I stand by my client and I insist that he gets a fair hearing I'm not just defending him. I'm defending you and me. The constitution doesn't have an asterisk at the end that says <<Terms and conditions apply>>."

⁵³³ Ibid. Escena a partir del min. 1:51:00. Traducción propia de: "It's not the detainees they were trying to keep out of the courts. It's the jailers. My client, he's not a suspect. He's a witness."

⁵³⁴ Ibid. Escena a partir del min. 1:51:00. Traducción propia de: "It's not the detainees they were trying to keep out of the courts. It's the jailers. My client, he's not a suspect. He's a witness."

[Panel 100](#)



Figura 480. A. Málchenko, P. Zaporozhets, A. Venéyev, V. Starkov, G. Krzhizhanovski, V. Uliánov y J. Márto-Tsederbaum, 1897.

Figura 481. Imagen tras el borrado de A. Málchenko, acusado de actividades contrarrevolucionarias y de espionaje para los Estados Unidos en 1930.



Figura 482. Discurso de Lenin en la Plaza Sverdlov de Moscú, a 5 de mayo de 1920. A la derecha de la tribuna, Lev Trotski y Lev Kámenev.

Figura 483. Imagen tras el borrado de Lev Trotski y Lev Kámenev, críticos con Stalin. Trotski fue exiliado de la URRSS en 1929 y asesinado en 1940.



Figura 484. De izquierda a derecha: Kliment Voroshilov, Vyacheslav Molotov, Stalin y Nikolai Yezhov, Moscú, 1937.

Figura 485. Imagen tras el borrado de Nikolai Yezhov, enjuiciado y ejecutado en 1940.

Panel 101



Figura 486. Momentos previos al derrumbamiento de la estatua de Saddam Hussein en 2003 que legitimaron simbólicamente y anticiparon la ejecución del mandatario iraquí en 2006.

Figura 487. Ejecución de Saddam Hussein en la horca, transmitida por *Iraqi TV*, a 30 de diciembre de 2006.



Figura 488. Soldado cubriendo la estatua de Saddam Hussein de Plaza Firdos con la bandera estadounidense.

Figura 489. Hans Haacke, *Star gazing*, 2004. Impresión digital montada sobre aluminio, 127 x 93,98 cm.



Figura 490. Hanaa Malallah, *US. Modern Flag*, 2012. Ropa y bordado, 150 x 90 cm.

Figura 491. Kyle Goen, *New Flag of Iraq*, 2010. Bandera estadounidense y tinta serigráfica, 129,54 x 217,17 cm.

El acto de cubrir la cabeza de la estatua de Saddam Hussein con una bandera estadounidense, aunque fuese justificado como un descuido, evidencia ciertas cuestiones que las obras de Hans Haacke, Hanaa Malallah o Kyle Goen ponen sobre la mesa: la ceguera estadounidense provocada por su propio patriotismo, el hecho de que la historia de este país está marcada por el imperialismo y la violencia o que en el derrocamiento simbólico del dictador se escondía la pretensión última de dominar el territorio iraquí.

Panel 102



Figura 492, Figura 493, Figura 494 y Figura 495. Jamal Penjweny, *Saddam Is Here*, 2009-2010. Serie fotográfica a color, 60 x 80 cm/ foto. Ciudadanos iraquíes en situaciones cotidianas sosteniendo retratos de Saddam Hussein delante de sus caras como si se tratase de una máscara.



Figura 496 y Figura 497. The Yes men, *New York Times Special Edition*, datado del 4 de julio de 2009. El colectivo The Yes men lanzó una edición falsa de *The New York Times* donde se proclamaba el fin de la Guerra de Irak. Esta acción sucedió como invocación y anticipación de un acontecimiento que tendría lugar dos años después.

Ambas piezas ahondan en el hastío provocado por la prolongación de una guerra sin fundamento. A pesar de que el mandatario iraquí había sido ajusticiado en 2006, su fantasma parecía haber sobrevivido en un contexto en el cual la ocupación estadounidense en Irak se mantenía sin razón aparente, condicionando las vidas y posicionamientos políticos de los ciudadanos, tal como se señala en la obra de Jamal Penjweny. Por su parte los expertos del *fake*, The Yes Men, enfatizaban con su falsa versión del periódico neoyorkino el sentir de una ciudadanía que ya no encontraba legitimación alguna para la guerra.

[Panel 103](#)



Figura 498. Escena de la serie 24 -Robert Cochran & Joel Surnou (cread.), 2001-2010-. Pantalla dividida y cuenta atrás. Episodio 4, primera temporada (día 1, 03:00 a.m. - 04:00 a.m.)

Figura 499. Escena de la serie 24 -Robert Cochran & Joel Surnou (cread.), 2001-2010-. Pantalla dividida y cuenta atrás. Episodio 11, cuarta temporada (día 4, 05:00 p.m. - 06:00 p.m.)



Figura 500. Escena de la serie 24 -Robert Cochran & Joel Surnou (cread.), 2001-2010-. Episodio 21, octava temporada (día 8, 12:00 p.m. – 01:00 p.m.) Jack Bauer tortura a Pavel Tokarev.

Figura 501. Escena de la serie 24 -Robert Cochran & Joel Surnou (cread.), 2001-2010-. Episodio 17, temporada 6 (día 6, 10:00 a.m.-11:00 a.m) Jack Bauer torturando a su hermano, Graem Bauer.



Figura 502. Escena de la serie 24 -Robert Cochran & Joel Surnou (cread.), 2001-2010-. Episodio 14, tercera temporada (día 3, 02:00 a.m. – 03:00 a.m.) Jack Bauer mata a Nina.

Figura 503. Escena de la serie 24 -Robert Cochran & Joel Surnou (cread.), 2001-2010-. Episodio 5, quinta temporada (día 5, 11:00 a.m. – 12:00 p.m.) Jack Bauer mata a Hank con unas tijeras.

Panel 104



Figura 504, Figura 505, Figura 506 y Figura 507. Escena de *Zero dark thirty* - Kathryn Bigelow, 2012-.

En la película *Zero dark thirty*, que narra la investigación llevada a cabo por la C.I.A. que condujo a la localización y ejecución de Bin Laden, se reproducen escenas de tortura que emulan alguno de los escenarios documentados en las infames fotografías de Abu Ghraib. Esta película, como también lo había sido la serie *24*, fue muy criticada porque en ella se daba a entender que había sido gracias a este tipo de procedimientos irregulares cómo se había conseguido detener al terrorista; que las informaciones extraídas de interrogatorios violentos habían resultado fundamentales a este propósito.

El presidente Obama, como Bin Laden, tampoco aparecía en la película. El cambio de mandato del presidente Bush por un gobierno del Partido Demócrata sólo aparece representado en *Zero dark thirty* por medio de una escena donde el nuevo presidente asegura en televisión que EEUU no utiliza la tortura como medio para la obtención de información. Por supuesto, todos los personajes que se hallaban contemplando la escena habían aparecido en momentos previos realizando brutales actos de tortura, una práctica desvelada como habitual y cuya omisión, según la directora, habría supuesto el falseamiento de la historia.⁵³⁵ El cambio de gobierno se refleja en la película como un cambio de paradigma en cuanto a las técnicas de interrogatorio recomendadas, muy a pesar de las preferencias de los protagonistas, quienes justificaban la suspensión de los derechos civiles de los prisioneros con el fin de atrapar al terrorista. De hecho, en la película se deja entrever que había sido precisamente ese proceder extralegal el que había permitido finalmente encontrar y dar muerte al terrorista, a pesar de que esta hipótesis fuese, no obstante, ampliamente desmentida.

⁵³⁵ Entrevista a Kathryn Bigelow. "Too much torture in *Zero dark thirty*?" BBC News, 16 de marzo de 2013. Consultado a 16-05-19, 15:56h en: <https://www.bbc.com/news/av/entertainment-arts-21052184/too-much-torture-in-zero-dark-thirty>

Panel 105



Figura 508. Escena de *Battlestar Galactica* -Ronald D. Moore, 2003-2009-. Octavo episodio de la primera temporada. Starbuck interroga a Leoben utilizando tácticas violentas.

Figura 509. Escena de *Battlestar Galactica* -Ronald D. Moore, 2003-2009-. Octavo episodio de la primera temporada. Al final del interrogatorio, Starbuck y Leoben tienen un momento de aproximación mutua.

Battlestar Galactica es una saga de ciencia ficción que reelabora la serie homónima de 1978. En esta serie los antagonistas a una raza humana al borde de la extinción ya no son alienígenas, sino que adoptan otra tradicional figura del relato futurista: la máquina de apariencia humana -aquí denominados *cylons*-. El contexto histórico que enmarcó el rodaje de este *remake* dejó su impronta en el flujo de acontecimientos que en la serie se narran, a menudo abordados desde una perspectiva crítica con el simplismo narrativo de la *war on terror*. En la lucha dialéctica con los *cylons*, ambos bandos recurren a estrategias poco ortodoxas como el atentado suicida o la tortura, en un argumento que poco a poco va abandonando la militarización del conflicto hasta su final resolución en forma de un armisticio, que culmina con la promesa de coexistencia pacífica entre ambos bandos. Sin embargo, en la primera temporada, cuando el abandono de las armas se antojaba todavía imposible, se recrea una de las revelaciones que trajo consigo la guerra contra el terror: la existencia de mujeres militares que torturan.

“¿Te duele?” pregunta Starbuck, una de las protagonistas. “Si, duele,” responde Leoben, el *cylon*. “Las máquinas no deberían sentir dolor. No deberían sangrar. No deberían sudar,” continúa Starbuck. “Sudar está bien, es bueno,” contesta el *cylon*. “Ahora vamos a saber cuánto dolor pueden sufrir los *cylons* inteligentes, pero no creo que tú seas tan inteligente,” amenaza Starbuck. “Quizás nosotros podamos apagarlo y tú no lo sepas,” dice Leoben. El guardia vuelve a golpearlo. “Tienes un dilema,” dice Starbuck, “si apagas el dolor te sentirás mejor, pero eso te haría una máquina, no una persona. Los seres humanos no pueden apagar el dolor. Los seres humanos tienen que sufrir y llorar y gritar y endurecerse porque no tienen otra alternativa. Así que la única forma que tienes de evitar el dolor que estas a punto de recibir es decirme exactamente lo que quiero saber, igual que haría un humano.”⁵³⁶

Leoben, después de un rato de charla con Starbuck y tras un tiempo de haber sido torturado con un cubo de agua, afirma: “Esto ya ha pasado antes y todo volverá a pasar otra vez (...) Caeréis de rodillas antes de que me vaya. Y eso es porque no podéis ver que vuestros destinos ya han sido escritos. Ya hemos pasado por esto. Esta vez en papeles distintos. Quizás la última vez yo era el interrogador y tú la prisionera. Los actores han cambiado, pero los papeles son los mismos. Y esta vez, esta vez, tú estás equivocada y yo voy a entregar mi alma a Dios.”⁵³⁷

Aquí también eran los héroes quienes torturaban, como ya lo habían hecho anteriormente los pretendidos villanos. La resolución del conflicto sólo llegaría años después tras haber comprendido que ambas razas compartían más sueños y esperanzas de lo que pensaban, tras haber reconocido que ninguno de los dos bandos estaba libre de haber cometido crímenes y que la guerra permanente sólo los conduciría a su inevitable y mutua destrucción.

⁵³⁶ MOORE, RONALD D. (cread.) *Battlestar Galactica*. Estados Unidos. R&D TV, NBCUniversal Television, 2003-2009. 4 temporadas, 73 episodios, 42 min./episodio aprox. Temporada 1, episodio 6, min. 15:17. Versión doblada al español-
⁵³⁷ *Ibid.*, minuto 32:30.

Panel 106



Figura 510 y Figura 511. Imágenes emitidas por *Middle East Eye* sobre unos ciudadanos israelíes observando un bombardeo en la franja de Gaza como si estuviesen asistiendo a un partido de fútbol.



Figura 512 y Figura 513. *Friends of freedom and justice*. Protesta contra la barrera de separación israelí en el pueblo palestino de Bilin, a 12 de febrero de 2010.



Figura 514 y Figura 515. Escenas de la película *Avatar* -James Cameron, 2009-.

La relación de continuidad entre democracia y totalitarismo, entre realidad y ficción o entre legitimidad constitucional y legitimación simbólica puede verse representada en estas imágenes, reflejo de algunas de las circunstancias que rodean el conflicto palestino-israelí. Sabemos que Israel se define a sí mismo como un Estado democrático y que los Estados Unidos lo defienden como expreso aliado. Sin embargo, su prolongada ocupación del territorio palestino introduce la cuestión de si el asesinato, el asedio, o el sitiado de ciudadanos en localidades transformadas en campos de concentración urbanos son prácticas permisibles en situaciones definidas como excepcionales. La normalización de la excepcionalidad y la conversión del terror en rutina son posibilidades biopolíticas que amenazan los tradicionales presupuestos democráticos. El entusiasmo con el que los ciudadanos israelíes contemplan los ataques a la franja de Gaza, como si de un espectáculo se tratase, resulta ilustrativa a este respecto. También el hecho de que los habitantes del pueblo de Bilin se viesen obligados a recurrir a la ficción, disfrazándose de los personajes de la película *Avatar* -James Cameron, 2009-, para visibilizar la opresión a la que estaban siendo sometidos. La acción de estos ciudadanos palestinos servía al fin de reclamar la respuesta empática de la ciudadanía global a través de la emulación de una narrativa popularizada, precisamente, por criticar la colonización de territorios.

Panel 107

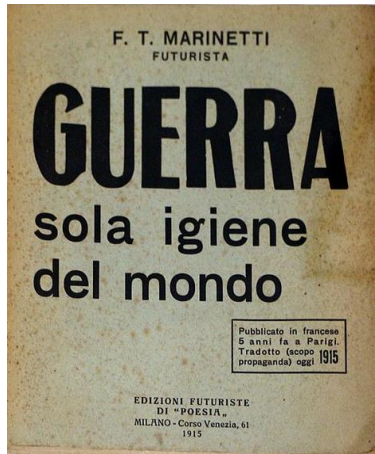


Figura 516. Portada de la edici3n italiana del texto futurista de Marinetti, titulado *Guerra sola igiene del mondo*, Milán Edizioni Futuriste di "Poesia", 1915.

Figura 517. Envase de Zyklon-B, un producto esencial de la *soluci3n final* nazi, que era proporcionado por empresas farmacéuticas e inicialmente destinado al tratamiento de plagas.

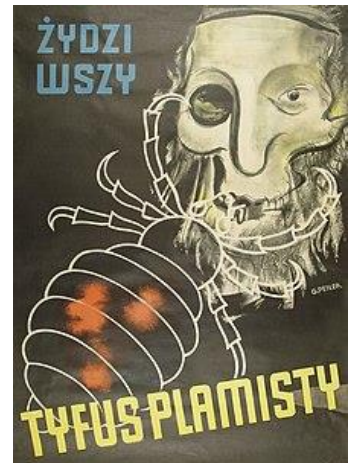


Figura 518. Cartel antisemita nazi comparando a los judíos con una enfermedad. En él se lee: "Tuberculosis, sífilis, cáncer son curables... Es necesario acabar con la más grande de las plagas:  el judío!"

Figura 519. Cartel nazi colgado en ciertas zonas de la Polonia ocupada, culpando a los judíos de la propagaci3n del tifus.



Figura 520. Escena de la película *Fight Club* -David Fincher, 1999-. Tyler Durden robando grasa en una clínica donde se practicaban liposucciones. Así como los nazis habían experimentado con el uso que podía dársele a la grasa humana de sus víctimas, en *Fight Club*, Tyler robaba la grasa desechada por las clínicas de liposucci3n, con el finde fabricar jabones que despu es volvería a vender a sus antiguos propietarios.

Figura 521. Giovanni Motti, *Mani pulite*, 2005. Jab3n, hidr3xido de sodio y grasa de Silvio Berlusconi procedente de una liposucci3n, 8,4 x 5 x 2 cm.

Panel 108

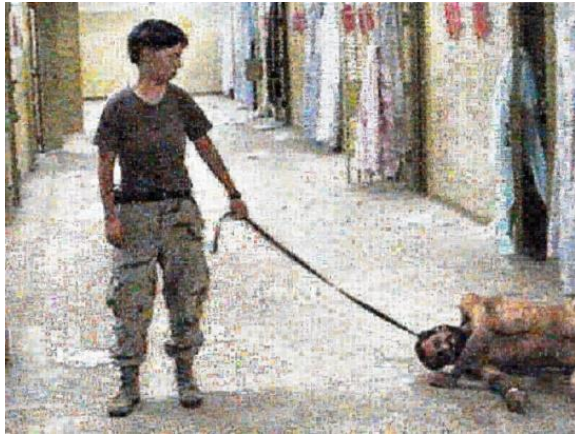


Figura 522. Joan Fontcuberta, *Googlegrama 5: Abu Ghraib*, 2005. Imagen de la soldado Lynndie England, construida mediante un programa de fotomosaico conectado *online* al buscador de Google y compuesta de 10.000 imágenes. El criterio de búsqueda de las imágenes fueron los nombres de las personas y cargos citados en el *Final Report of the Independent Panel to Review DoD Detention Operation* del llamado Schlesinger Panel, en agosto del 2004.

Figura 523. Joan Fontcuberta, *Googlegrama 5: Abu Ghraib*, 2005. Detalle.

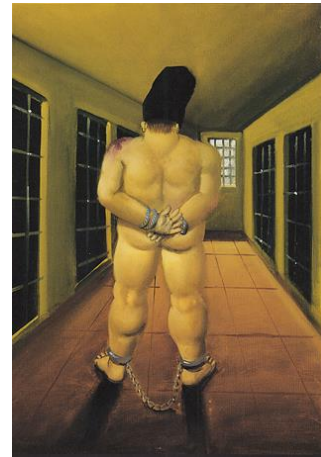
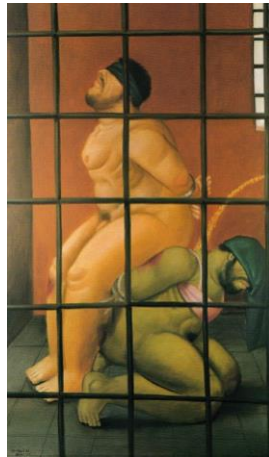


Figura 524. Fernando Botero, *Abu Ghraib 55*, 2005. Óleo sobre lienzo, 38 x 34 cm.

Figura 525. Fernando Botero, *Abu Ghraib 58*, 2005. Óleo sobre lienzo, 200 x 122 cm.

Figura 526. Fernando Botero, *Abu Ghraib 58*, 2005. Óleo sobre lienzo, 33 x 48 cm.



Figura 527. Andrés Serrano, *Untitled XX, (Torture)*, 2015. Impresión fotográfica en pigmento, 165.1 x 139.7 cm.

Figura 528. Andrés Serrano, *Untitled XXII, (Torture)*, 2015. Impresión fotográfica en pigmento, 165.1 x 139.7 cm.

Figura 529. Andrés Serrano, *Untitled XVIII, (Torture)*, 2015. Impresión fotográfica en pigmento, 165.1 x 139.7 cm.

Panel 109



Figura 530. Santiago Sierra, *Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas*, México D.F., 2000. Acción de una duración de cinco días. Sierra esperaba que los trabajadores desistiesen de su labor, revelándose contra las condiciones de explotación, sin embargo, ellos la completaron para poder recibir su salario.
Figura 531. Prisionero de Abu Ghraib en postura de tensión.



Figura 532. Santiago Sierra, *Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas*. Espacio Aglutinador La Habana, 1999. El artista ofreció treinta dólares a seis jóvenes desempleados a cambio de tatuarse una línea en la espalda.
Figura 533. Prisionero de Abu Ghraib esposado.



Figura 534. Escena de la película *Salò o le 120 giornate di Sodoma* -Pier Paolo Pasolini, 1975-. Mujeres embadurnadas en heces.
Figura 535. Prisionero de Abu Ghraib cubierto de heces.

El artista Santiago Sierra contrata a grupos de personas para realizar diversas tareas que reproducen las condiciones del castigo, revelando la cualidad opresora del trabajo asalariado. En las torturas de Abu Ghraib encontramos paralelismos con la obra de Sierra, obligando a los prisioneros a mantener posturas de estrés o a realizar actos sexuales. Estas imágenes nos conducen también a la región de Salò recreada por Pasolini, donde la tortura servía a los poderosos como medio para la exhibición de su autoridad. Todas estas imágenes reflejan un paradigma biopolítico que se expresa a través del dominio sobre los cuerpos.

Panel 110



Figura 536. Escena de la película *Salò o le 120 giornate di Sodoma* -Pier Paolo Pasolini, 1975-.

Figura 537. Amontonamiento de prisioneros en Abu Ghraib.



Figura 538. Escena de la película *Salò o le 120 giornate di Sodoma* -Pier Paolo Pasolini, 1975-.

Figura 539. Santiago Sierra, *Los penetrados*, El Torax, Terrasa, 12 de octubre de 2008. Esta acción grabada en vídeo se divide en nueve actos, en los que un número diferente de hombres y mujeres es penetrado por otro grupo de hombres. Las razas de unos y otros van siendo intercaladas en los diferentes actos. La acción de penetración es empleada por Sierra para retratar una cultura de la dominación y la sumisión que para el artista se encuentra relacionada con las ideas de raza, género y clase social.



Figura 540. Santiago Sierra, *10 personas remuneradas para masturbarse*. La Habana, 2000. Diez hombres de raza negra son contratados para masturbarse aludiendo al fenómeno del turismo sexual que ofrece la isla. Como es conocido, también Cuba fue uno de los lugares elegidos por los Estados Unidos para ubicar después, durante la *war on terror*, uno de sus centros de detención más infames, el de Guantánamo.

Figura 541. Lynn die England junto a prisioneros obligados a masturbarse en la prisión de Abu Ghraib.

[Panel 111](#)

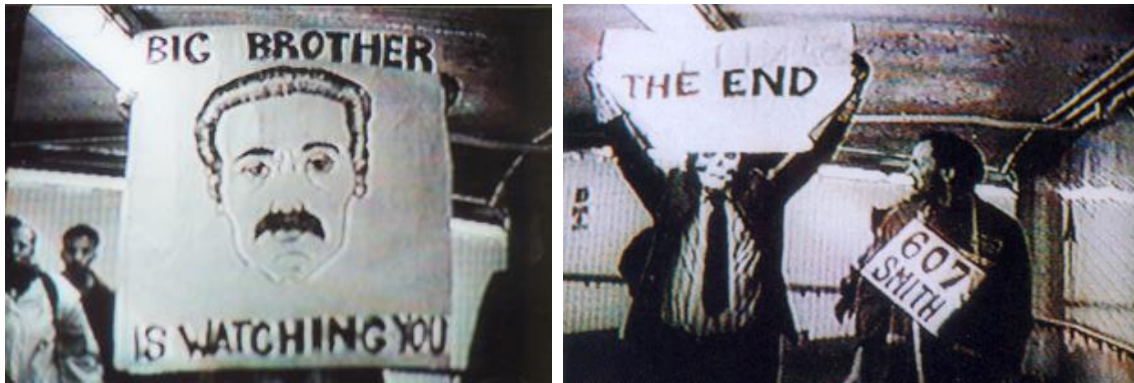


Figura 542 y Figura 543. *Camera players*, 1984, 1998. Representación teatralizada de la novela de George Orwell ante las cámaras de seguridad de una estación de metro en Manhattan.

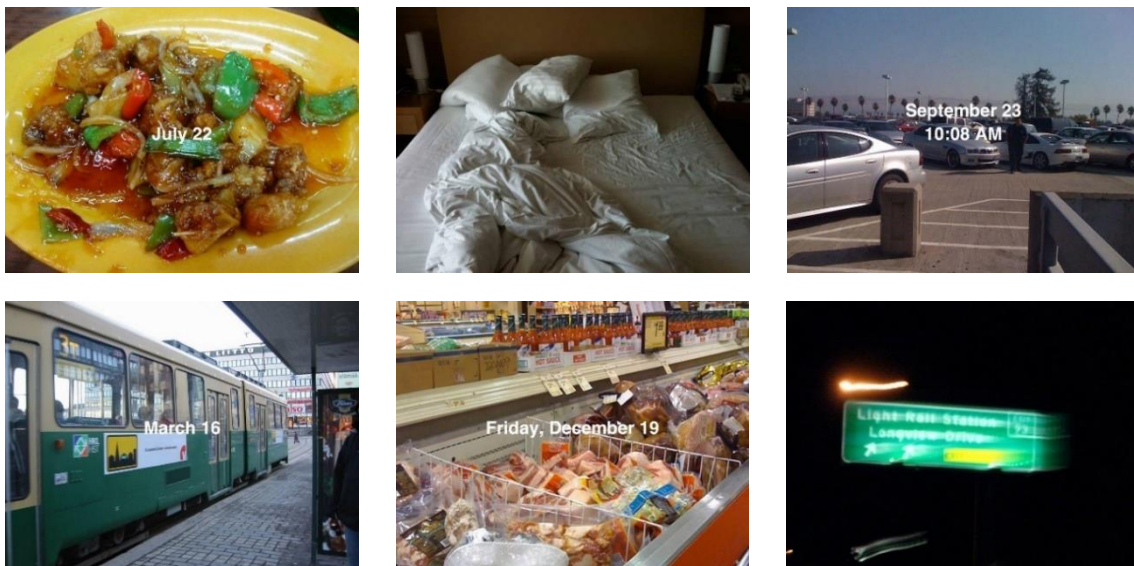


Figura 544, Figura 545, Figura 546, Figura 547, Figura 548 y Figura 549. Hasan M. Elahi, *Tracking Transience*, 2002. Imágenes de paso aleatorio en la web del proyecto, donde se comparten ubicaciones y datos de la vida personal de Elahi. El artista había sido erróneamente investigado por el F.B.I. durante 2002, siendo sometido a diferentes interrogatorios que, finalmente, lo exoneraron de toda sospecha. Tras esta experiencia, Elahi comenzó a elaborar este proyecto en el que comparte ciertos aspectos de su vida privada, haciéndolos públicos.

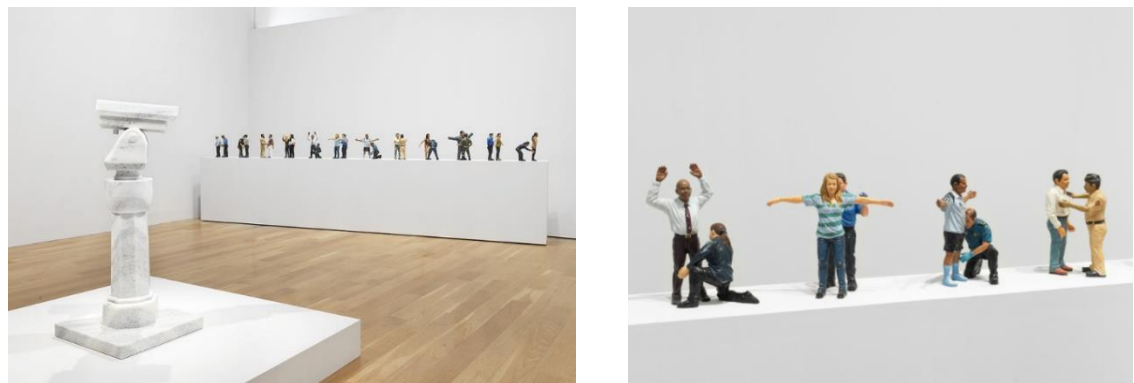


Figura 550. Ai Weiwei, *Cámara de vigilancia y pedestal*, 2015. Mármol, 52 x 52 x 120 cm. Diecisiete copias. Junto a la obra de Jitish Kallat, *Circadian Rhyme 1*, 2011. Imagen de la exposición *Art of Terror. Art since 9/11*, Imperial War Museum, Londres, 2018.

Figura 551. Jitish Kallat, *Circadian Rhyme 1*, 2012-2013. Pintura, resina, aluminio, acero. Veinticuatro figurillas de 30 x 38 cm. aprox.

CONTRA-ESCENA 3



Contra-escena 3. Sabela Zamudio, *Géneros clásicos: Bodegón*, 2021. Temple al huevo sobre loneta, 100 x 73 cm.

CONCLUSIONES. Sobre la vigencia del 11-S y la noción de terrorismo

El quinto capítulo de esta tesis finaliza en tono de distópica profecía, vaticinando la extensión del apelativo de terrorista entre el grueso de la ciudadanía considerada como sospechosa. Sin embargo, en un presente como el que ahora vivimos, donde la incertidumbre es norma, dicha amenaza resuena lánguidamente como el eco de un pasado lejano, que si se relaciona con el momento actual sería en forma de sombra, como una leve resonancia de la memoria o una ensoñación tan amarga como difusa. Esta circunstancia nos obliga a recordar que tras el 11-S la idea de terrorismo fue reformulada, no sólo en su sentido visual y estratégico sino también como concepto jurídico, sentando un precedente a la hora de entenderlo y combatirlo difícilmente sorteable. Dicha renovación acarreó, además, la transformación de la política internacional, al tiempo que las tradicionales nociones de lo político -basada en la oposición entre amigo y enemigo- y de soberanía -como el privilegio otorgado por la excepción excluyente- se reafirmaban. Se producía aquí, por lo tanto, una convivencia entre lo nuevo, lo antiguo y lo *recuperado* -en el sentido situacionista- que se extendería hasta hoy, afectando al imaginario colectivo y al pacto social de manera equivalente.

Cierto es que transcurridos diez años desde la muerte de Bin Laden y veinte desde el atentado de las Torres Gemelas, los miedos que ahora nos desvelan han desplazado el temor al terror. El terrorismo ya no ocupa las portadas de los periódicos ni suspende programas televisivos con noticias de última hora. El terrorismo ya no forma parte de aquello que entendemos como actualidad y conceptos como la *war on terror* se antojan caducos, sepultados bajo el carácter cambiante de un tiempo que no ha dejado de reinventarse. Hoy en día parece que los enemigos han cambiado. La amenaza suscitada por posibles células terroristas infiltradas en nuestras ciudades ha sido desalojada de la agenda mediática ante la irrupción de peligros invisibles. El nuevo mal que recientemente nos acecha detenta la posibilidad de atacar el modo de vida occidental mediante la invasión masiva de los cuerpos de sus ciudadanos. Ahora, la inmunización de la comunidad social pasa por la previa inmunización de los cuerpos individuales, exigiendo nuevas técnicas de control biopolítico que se solapan a las pretéritas. Quienes en estos tiempos de pandemia global claman que la crisis sanitaria está sirviendo de excusa para instaurar un gobierno de excepción encubierto, son en muchos casos los mismos que antes lo aplaudían como único remedio contra el terrorismo. Éstos son quienes ahora identifican en los toques de queda, en las limitaciones de movilidad o en los cierres perimetrales, el paradigma del campo de concentración que, sin embargo, antes ignoraban en las prisiones de Guantánamo y Abu Ghraib o en la distribución de cientos de dispositivos de videovigilancia a lo largo y ancho de nuestras ciudades; un paradigma que, si bien se ocultaba a plena luz, estaba en la génesis misma de la política moderna.

Aunque Joe Biden proclamó la clausura de la era iniciada por George W. Bush, todavía hoy, dos décadas después del inicio de la guerra contra el terror, las legislaciones antiterroristas surgidas de aquel clima de excepción continúan vigentes. Pero el nuevo presidente se refería, por supuesto, a la retirada de tropas de Afganistán,⁵³⁸ que daba fin a la guerra más larga disputada

⁵³⁸ Joe Biden proclamó el fin de “la era de las grandes operaciones militares para rehacer otros países.” Véase: BASSETS, LLUÍS. “¿De qué ha servido la Guerra global contra el terror?” *El País*, 12 de septiembre de 2021. Consultado a 28/09/2021, 20:10 h, en: https://elpais.com/ideas/2021-09-12/de-que-ha-servido-al-guerra-global-contra-el-terror.html?event_log=oklogin

por los Estados Unidos. Biden, el presidente con el “gabinete más diverso en la historia”⁵³⁹ que en su primera semana de mandato readmitió a las personas transexuales en el ejército para poco después anunciar el ataque a Siria, aplazó la fecha límite de dicha retirada hasta el 11 de septiembre de 2021, vigésimo aniversario del *acontecimiento absoluto*.⁵⁴⁰ La elección de una fecha tan señalada parecía adecuada para simbolizar el cierre de época, sin embargo también enfatizaba la derrota de los norteamericanos, cuya marcha dejaba atrás un país redefinido como emirato islámico y de nuevo en manos de los talibanes. Con la celebración de otro aniversario, el de la ejecución del villano por antonomasia de la narrativa contemporánea en mayo de este mismo año, los medios informativos recuperaron el incongruente relato de su captura presentado como verdad, empleando recreaciones digitales del momento en que su supuesto cadáver era arrojado al mar desde un portaaviones. La caza de Bin Laden fue la mayor victoria de los Estados Unidos en su guerra global contra el terrorismo, un éxito que no debía ser empañado ni por teorías de la conspiración ni por la evidencia de que, diez años después de su muerte, el saudí había logrado al menos dos de sus objetivos: desacreditar a la gran potencia y expulsarla de Oriente próximo. La pervivencia del yihadismo, la prolongación de las operaciones militares, el mantenimiento de la excepcionalidad interior, así como la persistencia de los relatos que sostienen y justifican todo ello, nos hablan de la actualidad del 11-S en un contexto significativamente distinto.

No puede entenderse el carácter del siglo en que vivimos al margen del impacto generado por las grabaciones del 11-S. Pero tampoco serán comprensibles las implicaciones de dichas imágenes sin un análisis de la violencia sistémica que las contextualizó; una violencia que, debido a que es génesis y motor de todo orden político, se revela tanto en los acontecimientos que motiva como en los relatos surgidos para atribuirles significado. Las imágenes, como la violencia, tienen la capacidad de fundar, de intervenir en el rumbo histórico para darle forma, pero también sirven como reflejo de aquello que ya estaba en curso. Dado que las imágenes del terrorismo son producidas como mensaje y transformadas en relato por los medios que las distribuyen, identificamos en ellas un gran poder esclarecedor. Estas imágenes no sólo nos hablan de los perpetradores del terror, sino también de quienes tienen potestad para resignificarlas. En este sentido, si las imágenes del 11-S condicionaron el talante del periodo que inauguraban, también nos revelan una violencia que ya estaba ahí, escondida detrás de los focos; una violencia que todavía nos acompaña. La relación entre esta violencia y el terrorismo es aquella que se modula a través del relato, de ahí que la indagación sobre las formas de representación del terror nos conduzca inevitablemente hasta ella. Por esta razón, aunque el objetivo expreso de esta tesis era ahondar en el concepto de terrorismo, la reflexión en torno a la violencia sistémica que lo acoge ha resultado ineludible como resultado directo de este análisis.

El concepto de terrorismo se descubre aquí como una idea que, aunque se enuncia desde la esfera de lo jurídico, excede su mera definición penal al verse constantemente condicionada, alterada y reformulada por la narrativa que se le asocia; un hecho que nos ha motivado a indagar en su gestación a partir de las imágenes que lo constituyeron como un fenómeno visual de primer orden. Conforme a ello, desde el inicio de esta investigación hemos argumentado la imprecisión descriptiva presentada por el actual concepto de terrorismo. Dicha indefinición viene determinada por la confluencia de distintas ambigüedades producidas tanto en el

⁵³⁹ “Biden presidente: estos son los miembros del gabinete más diverso en la historia de EE.UU.” *BBC News*. 21 de enero de 2021. Consultado a 12/06/2021, 17:34 h, en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-55712633>

⁵⁴⁰ La retirada de tropas estaba inicialmente fijada para mayo de 2021, Joe Biden la pospuso hasta septiembre, pero finalmente se completó en agosto.

abordaje de su narrativa como en el propio ordenamiento jurídico que lo recoge como delito. Por un lado, el uso histórico y coloquial que se ha hecho de esta palabra tiende a distorsionar su significado, infundida de mitología en el relato mediático y empleada habitualmente como apelativo descalificador en el discurso político. Por otro lado, también el concepto jurídico de terrorismo resulta dudoso, ya que su tipificación no se centra en las acciones delictivas por sí mismas, sino en los autores que las cometen y en las finalidades que se les presuponen. De hecho, incluso la caracterización del delito de terrorismo se ha visto contaminada por su previa representación, acumulando toda una serie de vaguedades descriptivas que permiten que éste le sea imputado a cualquier colectivo disidente.

Desde el punto de vista histórico, tras la aparición del término terrorismo en el siglo XVIII, una gran cantidad de manifestaciones de violencia armada fueron aunadas bajo esta denominación común. Esto no sólo ha servido para equipar fenómenos de naturaleza sumamente divergente -tanto por sus contextos sociopolíticos, como por las estrategias empleadas o los objetivos perseguidos-, sino que también ha favorecido que la noción de terrorismo se haya convertido en un cajón de sastre donde todo se mezcla y confunde. Así, la tradición terrorista, que partía de un proyecto revolucionario, acabó por englobar tanto a sistemas de terror estatal como a movimientos insurgentes de diversa índole; desde movimientos surgidos contra la tiranía y en favor del constitucionalismo, hasta agrupaciones que actuaban en contextos democráticos. En la definición contemporánea de terrorismo primó esta última situación, poniendo el foco de atención en aquellas organizaciones armadas que atentaban contra gobiernos legítimamente constituidos. A pesar de sus sustanciales diferencias, lo que vinculaba a todas estas instituciones y organizaciones armadas era que el empleo de la violencia estaba supeditado a la persecución de unas finalidades políticas concretas; algo que con el 11-S pareció difuminarse.

Resulta llamativo que a los terroristas de Al-Qaeda les fuese negada la finalidad política, cuando es justamente esto lo que define el concepto jurídico de terrorismo, y que en su lugar se les atribuyese un odio extremo a los valores occidentales, alimentado por el fanatismo religioso. La estrategia retórica empleada en la promulgación de la *war on terror* resultaba igualmente novedosa, ya que partía de la inédita interpretación de un acto terrorista como expresa declaración de guerra y transformaba esta estrategia de violencia política en un bloque enemigo deslocalizado. De esta forma, la incongruencia no sólo resultaba de haber convertido medios en agentes, sino también de haber mezclado la persecución del terrorismo, un delito jurídicamente tipificado, con el conflicto bélico interestatal. Mientras los terroristas eran combatidos con tácticas que multiplicaban el terror en Oriente Medio, las legislaciones antiterroristas contribuían a subvertir el orden constitucional democrático que se pretendía preservar, extendiendo el apelativo terrorista, con todas sus consecuencias legales, entre los diferentes colectivos ciudadanos considerados como sospechosos. En este sentido, el relato defendido por la administración Bush tras el 11-S contribuyó a indefinir todavía más la noción de terrorismo -sino también la de democracia-, confundiendo los tiempos de paz y de guerra e imponiendo una narración sumamente ficcional, sustentada en el mito y la censura.

Como afirmaba Zulaika, el recurso a la ficción había sido una constante a la hora de abordar la problemática terrorista; un antecedente que no sólo dificultaba su comprensión racional, sino que también había reforzado la indeterminación característica de su propio concepto. Según el antropólogo, el imperio prolongado del mito y el tabú en la reflexión crítica sobre el terrorismo, había instalado una crisis de conocimiento en el estudio de su fenomenología, eludiendo sistemáticamente las circunstancias reales que lo originan, en su sustitución por una explicación ficcional y tendenciosa. Se trataría, por lo tanto, de una crisis provocada por la primacía del relato frente a la investigación empírica; un relato de múltiples dimensiones que se extiende

desde lo histórico hasta la esfera del entretenimiento, englobando un gran elenco de representaciones mediáticas, documentales, culturales o lingüísticas que interactúan, se influyen y retroalimentan entre sí.

Si dicha tendencia era identificable ya antes del 11-S, tras este suceso la confusión entre realidad y representación se volvió acuciante. La administración Bush impuso un relato de oposición ontológica, que atribuía una maldad esencial a los terroristas, como único modelo explicativo posible. El clima de polarización que el retrato del terrorismo como enemigo absoluto imponía eliminaba toda posibilidad de análisis racional o diálogo sosegado. Pronto comenzó a operar una censura sistemática, no sólo en lo concerniente al discurso terrorista, sino también como herramienta de invalidación de las posturas críticas con la gestión comandada por el gobierno estadounidense. Los datos objetivos fueron sustituidos por una narrativa propagandística que permitió apartar la discusión argumentada de la esfera pública, facilitando la aceptación social de todas las medidas excepcionales desplegadas. Hollywood y los medios de comunicación mayoritarios respaldaron el punto de vista gubernamental, promoviendo una representación arquetípica tanto de los terroristas como de los nuevos héroes surgidos de la catástrofe. Así, presentaron a los primeros como seres unidimensionales motivados únicamente por una insaciable sed de venganza, mientras vincularon a los segundos con la capacidad de sacrificio. El mensaje emitido desde la esfera del entretenimiento contribuyó a estandarizar el clima de opinión, demostrando el gran poder de los productos de ficción para modelar la realidad, imponer valores o establecer pautas de conducta. Rápidamente se evidenció la potestad de los medios de comunicación para condicionar la percepción pública de los acontecimientos y motorizar los afectos. También cómo el cine, las series de televisión o la publicidad tenían mayor capacidad para influir en la opinión ciudadana que el discurso político, facilitando la legitimación de procedimientos irregulares que nunca podrían haber sido legitimados constitucionalmente.

Fue la conversión del terrorista en enemigo deshumanizado la que suministró la base sobre la que transformar a todo extranjero en otredad y, especialmente, al ciudadano musulmán en principal sospechoso. Es también, en la asimilación social del relato de oposición ontológica, donde podemos ubicar las claves que permitieron erigir las prisiones de Guantánamo y Abu Ghraib, enfatizando la condición humana como nuda vida. En estos centros de detención se revela el paradigma del campo de concentración señalado por Agamben como consustancial a la política moderna. Pero éste también puede identificarse en la aplicación de la legislación antiterrorista y del resto de medidas de excepción que permitieron el control sistemático de la ciudadanía y el cercado simbólico de las ciudades occidentales. Con la *Patriot Act* de 2001 se engrosó sustancialmente el poder y la impunidad de las autoridades estadounidenses, en claro detrimento de los derechos individuales. Al FBI le fue autorizado el acceso a datos personales de los ciudadanos, tales como archivos médicos o estratos bancarios, la NSA -National Security Agency- fue capacitada para realizar escuchas telefónicas sin orden judicial y el gobierno pudo retener indefinidamente a cualquier sospechoso sin necesidad de ningún juicio preliminar. Ya en 2016, la investigadora Clare Garvie descubrió que más de la mitad de los estadounidenses adultos figuraban en bases de datos de reconocimiento facial usadas por el FBI para la investigación criminal, sin que la ciudadanía tuviese conocimiento de ello y sin que el congreso lo hubiese autorizado.⁵⁴¹

Con la llegada de Donald Trump al poder, se inició una nueva etapa en las políticas de vigilancia, extendiendo las tecnologías de reconocimiento facial a aeropuertos, comisarías de policía e incluso escuelas. Esta fue sólo una de las formas en las que Trump aprovechó las herramientas

⁵⁴¹ Véase: GAILLARD, LUDOVIC; LOUVET, SYLVAIN (dir.) *Tous surveillés: 7 milliards de suspects*. Francia, CAPA Presse TV y ARTE France (prod.), 2020, 90 minutos, min. 29:04.

dispuestas tras el 11-S para desarrollar su política autoritaria, racista y xenófoba. Otro ejemplo más reciente fue la conocida como Operación LeGend, diseñada para “combatir el repentino aumento de la delincuencia violenta,”⁵⁴² en el contexto de protesta motivado por el movimiento Black Lives Matter. Dicha operación autorizaba la incursión policial en cualquier ciudad estadounidense por motivos de seguridad nacional, promoviendo la militarización de las calles en localidades de mayoría progresista o multirracial e incurriendo en una violación del federalismo y de los propios derechos humanos. De forma paralela, también se aprobó una orden ejecutiva destinada a proteger monumentos, que penaba con penas de hasta diez años de cárcel cualquier tipo de acto vandálico. Tanto las herramientas legales que permitieron desplegar estas medidas, como los organismos, departamentos y cuerpos policiales que las pusieron en marcha proceden, todos ellos, del aparato creado en respuesta al 11-S:

“Sería ingenuo no reconocer que el andamiaje legal diseñado tras el 11-S para oprimir con total impunidad a los extranjeros sirve ahora a los propósitos despóticos del presidente. Si, como argumentaba la abogada de Derechos Humanos Alka Pradhan, <<las políticas migratorias de Estados Unidos tienen sus raíces en Guantánamo>>, los mecanismos cuasi-coloniales de dominación y control de la población autóctona beben de esas políticas migratorias. En un régimen totalitario, ya lo dijo Hannah Arendt, el enemigo se actualiza. Nadie está a salvo si todos no lo estamos.”⁵⁴³

Si bien la aparición del movimiento Black Lives Matter incentivó a la Unión Europea para designar a un coordinador antirracismo, el relato de *alienización* del otro musulmán, tan bien alimentado tras el 11-S, mantuvo un fuerte calado en Europa. Mientras que desde el viejo continente las políticas racistas de Trump eran mayoritariamente rechazadas, el odio contra las minorías musulmanas, identificadas como germen del terrorismo, no paró de crecer y normalizarse. Sólo en Alemania, durante el último semestre de 2020, se produjeron ciento ochenta y ocho ataques contra este colectivo, según datos recogidos por el Ministerio del Interior alemán. Incluso en países como Polonia o Hungría, que no han sufrido atentados yihadistas y donde el antisemitismo se volvió inadmisibles tras el holocausto, la islamofobia se extendió en los círculos políticos.⁵⁴⁴ También en Francia, el discurso antiislam prosperó en la esfera política y, así, a finales de 2020, en plena pandemia global, el ejecutivo de Macron preparaba una ley contra el separatismo religioso, donde explícitamente se prohibía a los imanes hablar de racismo de Estado. Según declaraba el experto en estudios árabes e islámicos Daniel Gil-Benumeya:

⁵⁴² Department of Justice. “Attorney General William P. Barr Announces Launch of Operation Legend.” Justice News, Office of Public Affairs, Estados Unidos, 8 de julio de 2020. Extracto y traducción propia de: “Today, Attorney General William P. Barr announced the launch of Operation Legend, a sustained, systematic and coordinated law enforcement initiative across all federal law enforcement agencies working in conjunction with state and local law enforcement officials to fight the sudden surge of violent crime, beginning in Kansas City, MO. Operation Legend was created as a result of President Trump’s promise to assist America’s cities that are plagued by recent violence.” Consultado a 27/02/2021, 18:42 h, en:

<https://www.justice.gov/opa/pr/attorney-general-william-p-barr-announces-launch-operation-legend>

⁵⁴³ PALOMEQUE, AZAHARA. “Trump y el Estado fascista.” *Contexto y Acción*. No. 263, 3 de agosto de 2020. Consultado a 23/01/2021, 18:59 h, en: <https://ctxt.es/es/20200801/Politica/33066/eeuu-trump-fascismo-11s-racismo-operacion-legend-azahara-palomeque.htm>

⁵⁴⁴ Véase: BABIKER, SARAH. “Islamofobia y creación del otro en Europa.” *El Salto*, 20 de enero de 2021. Consultado a 23/01/2021, 18:56 h, en:

<https://www.elsaltodiario.com/islamofobia/islamofobia-creacion-del-otro-en-europa>

“Hay un consenso islamófobo que atraviesa toda la sociedad y todo el arco político (...) Da la impresión de que se está buscando legislar de manera clara y decisiva la islamofobia, y probablemente el objetivo no sean solo las personas de culto musulmán, sino que también tenga que ver con el refuerzo de las estructuras de control social que en este caso se justifican por el peligro que representan los musulmanes.”⁵⁴⁵

La aparición del enemigo interior siempre conlleva el refuerzo de las estructuras de control, a menudo a través del impulso de iniciativas legislativas dirigidas contra un grupo social concreto, pero de aplicación mucho más amplia. En este caso, el auge del terrorismo islamista tuvo como consecuencia directa la normalización política de la islamofobia, un proceso que, no obstante, puede rastrearse hasta tiempos anteriores al 11-S. La legislación antiterrorista opera en este mismo sentido, ya que, aunque inicialmente se conciba y reelabore con la intención de evitar futuros atentados, en la práctica suele implementarse como instrumento de represión.

Esto nos conduce al siguiente ámbito de ambigüedad donde la noción de terrorismo se desenvuelve: la definición penal del delito de terrorismo, empleado con frecuencia, precisamente, como mecanismo contra la disidencia. Hemos de recordar que, desde el punto de vista jurídico, el delito de terrorismo se define a través de los objetivos de subversión del orden constitucional o de coacción de un gobierno legalmente erigido, imponiendo una relación medios-fines como único criterio para evaluar el grado de punibilidad de la violencia. Esta relación, tan constitutiva del sentido mismo del derecho, resulta no obstante problemática para la rigurosa definición del delito de terrorismo. Dado que no se centra en acciones específicas, sino en una finalidad presupuesta, su tipificación penal elude proveer garantías jurídicas para determinar su efectiva comisión. La ambigüedad resulta de que se procede a una definición circular del concepto de terrorismo, a través de la que se instituye que terrorista es quien persigue fines terroristas y que los fines terroristas son aquellos detentados por agrupaciones así consideradas. Si bien el delito de terrorismo se define por el objetivo terrorista de sus actos, estos mismos también son susceptibles de ser juzgados por el derecho común cuando están desprovistos de intenciones políticas. Así, la distinción entre un delito común y un delito de terrorismo no se establece a través de una norma jurídica dedicada a penalizar acciones concretas, sino por un criterio externo que evalúa su finalidad en función de su autoría.

Este motivo teleológico favorece la confusión de movimientos sociales con organizaciones terroristas, por el mero hecho de que en la raíz de todo activismo político se encuentra la tentativa de interferir en las relaciones políticas dadas. Asimismo, fuerza la convivencia de dos cuerpos legales diferenciados al tipificar los delitos y estipular su gravedad en función de quién los ejecute; generando, como consecuencia, dos categorías divergentes de ciudadanos, cuyos derechos también varían. Como explica Requena, el delito de terrorismo se formula como expresión de un derecho penal de autor y no de hecho. Recayendo sobre el autor y sus objetivos el foco de definición jurídica de la noción de terrorismo, se incurre en la creación de una identidad social concreta y estigmatizada sobre la que se erige el propio delito. Esto se percibe con claridad en la rauda renovación de los supuestos que definen el delito de terrorismo cada vez que surge una nueva amenaza; es decir, en la reforma *ad hoc* del código penal en función de los nuevos colectivos a incluir dentro de esta categoría jurídica. Del mismo modo, se ha propiciado la inclusión de diferentes formas de protesta callejera, de militancia política o incluso de ejercicio de la libertad de expresión, bien como nuevas tipologías de terrorismo o bien como categorías asociadas a este delito. En este sentido, las legislaciones antiterroristas, surgidas de la excepción pero raramente revocadas, han legalizado la persecución de minorías consideradas

⁵⁴⁵ GIL-BENUMEYA, DANIEL citado en Ibid.

molestas para el poder, aun cuando la amenaza terrorista y el clima de sospecha se habían apaciguado.

A este respecto, si tomamos el caso español como ejemplo ilustrativo, veremos cómo en el contexto de actividad armada de ETA se inició un proceso de ampliación del concepto jurídico de terrorismo que, con la propagación de los atentados yihadistas en Europa, alcanzó límites insospechados. Aquí, se había procedido a la criminalización de todo el movimiento independentista vasco y también se crearon categorías penales a la carta, específicamente dirigidas contra la *kale borroka*.⁵⁴⁶ Si bien los jóvenes que formaban parte de este movimiento, muchos de ellos menores de edad, realizaban acciones vandálicas con el fin de mostrar su apoyo a la banda terrorista, con la modificación del delito de terrorismo urbano o de baja intensidad, en el año 2000, se incurrió en la paradoja de imputar delitos de terrorismo a individuos que no pertenecían a organización armada alguna. Esta inédita ampliación del concepto de terrorismo permitió asociar a los actos de violencia callejera -actos sin duda delictivos, pero nunca antes considerados como terroristas- graves consecuencias penales.

En este mismo sentido, ya después del 11-S e incluso tras el 11-M en Madrid, el antiterrorismo español continuó centrando buena parte de sus esfuerzos en perseguir los movimientos de ideología independentista. Es bien conocido que, ante la inminencia de las elecciones estatales de 2004, se intentaron atribuir apresuradamente a ETA los atentados yihadistas perpetrados en la línea férrea madrileña. Menos célebre es cómo, tras el anuncio del cese definitivo de su actividad armada en 2011, comenzaron a perseguirse como delito de terrorismo diferentes acciones callejeras realizadas en otras comunidades autónomas ajenas al conflicto vasco. En 2013 fue la primera vez que se condenó a cuatro personas, a penas de entre diez y dieciocho años de cárcel, por pertenencia a Resistencia Galega -RG-; un nuevo grupo armado que, en sustitución de ETA, fue considerado por la Policía Nacional como “la principal amenaza terrorista en España, junto al yihadismo internacional.”⁵⁴⁷ En este sentido, resulta alarmante que, en el seno de un Estado de derecho, un grupo como RG, cuya supuesta actividad se limitaba a la realización de actos de sabotaje y de desorden público, pueda ser equiparada a otras organizaciones terroristas con brutales atentados e importantes cifras de víctimas mortales a sus espaldas.

Si el caso de Resistencia Galega resulta paradigmático es debido a que, desde el principio, diferentes voces críticas han puesto en duda, incluso, su real existencia. Las razones de tal escepticismo devienen, por un lado, de que se ha tomado como manifiesto fundacional de la banda un texto anónimo publicado en 2005 en internet y, por otro, de que los actos que se le atribuyen nunca han sido reivindicados. Según la opinión de diferentes expertos, esta coyuntura parece apuntar más a grupos de individuos aislados que a una organización terrorista verdaderamente constituida. Políticos como Xosé Manuel Beiras, junto a intelectuales como el profesor Carlos Taibo o el filósofo Santiago Alba Rico, han señalado las irregularidades y contradicciones producidas en el juicio de 2013, alegando que “la única prueba de que los jóvenes independentistas son terroristas es que pertenecen a una organización terrorista, pero

⁵⁴⁶ Véase: REQUENA, JUAN FERNÁNDEZ. *El delito de terrorismo urbano o de baja intensidad. Análisis del artículo 577 C.P.* Valencia, Tirant lo Blanch, 2009.

⁵⁴⁷ “Resistencia Galega sustituye a ETA como principal amenaza terrorista en España.” *El Confidencial Digital*, 3 de noviembre de 2013. Consultado a 27/0/2021, 22:20 h, en: <https://www.elconfidencialdigital.com/articulo/seguridad/RESISTENCIA-GALEGA/20131031173010070732.html>

la única prueba de que pertenecen a una organización terrorista es que son terroristas.”⁵⁴⁸ En esta misma línea, apuntaba Xoán Sampedro, del consejo de redacción de *Novas da Galiza*, que “[la fiscalía] utiliza un argumento circular perfecto. La sospecha como punto de partida, la presunción de culpabilidad y la absoluta incapacidad para demostrar la no participación en algo que ellos construyen.”⁵⁴⁹ La propia Fiscalía General del Estado había reconocido, un año antes, las dificultades para demostrar la existencia de una verdadera banda armada, dado que sus estructuras de dirección, ejecución, captación o financiación no se reconocían y debido a que sus acciones eran aisladas en el tiempo y en el espacio.⁵⁵⁰ Sin embargo, aunque la cúpula de Resistencia Galega se consideró desarticulada en 2019, las operaciones policiales contra grupos presuntamente afines continúan en la actualidad, aun cuando el debate en torno a la existencia de dicha organización se ha mantenido con invariable controversia. A este respecto, el escritor Suso de Toro valoraba que “debe de ser muy difícil y de mucho mérito desarticular un fantasma, pues esta organización sigue siendo una presencia evanescente que aparece y desaparece a impulsos del gobierno de turno en Madrid.”⁵⁵¹

Ya en 2015, el atentado al semanario satírico francés Charlie Hebdo obligó a la reforma de las políticas antiterroristas en Europa. En España el pacto antiterrorista firmado como respuesta al auge del terrorismo yihadista, junto a la aprobación de la conocida como Ley Mordaza⁵⁵² ese mismo año, impulsaron el recorte de derechos y libertades individuales de manera inaudita. El recién redactado artículo 573 C.P. introdujo múltiples nuevos supuestos de delito de terrorismo que permitieron avanzar en la lucha contra la disidencia política. Este artículo favoreció, entre otras cosas, la ofensiva iniciada en 2013 contra el anarquismo insurreccionalista, año en el que la policía ya había alertado del peligro supuesto por el terrorismo libertario, pronosticando su crecimiento y comparando el *modus operandi* de los comandos de la FAI/FRI⁵⁵³ con el de Al Qaeda.⁵⁵⁴ Englobando a todo un conjunto de colectivos autónomos bajo la denominación de Grupos Anarquistas Coordinados -GAC-, considerados la rama española de la FAI/FRI, las acusaciones de delito de terrorismo proliferaron sin demasiado fundamento. Uno de los ejemplos más destacables de ello fue la detención en 2015 de seis jóvenes acusados de formar parte de un peculiar grupo terrorista, anarquista, vegano y que rechazaba el consumo de drogas, tabaco y alcohol. Uno de los miembros de esta organización madrileña, denominada Straight Edge, llegó a pasar catorce meses en una prisión de máxima seguridad, aunque finalmente fue imposible demostrar su pertenencia a ninguna banda armada. De hecho, según sentenció la propia Audiencia Nacional, “si se considerase a la FAI/FRI-GAC organizaciones terroristas, serían tan defectuosas, incapaces y objetivamente disfuncionales que ni siquiera tendrían relevancia

⁵⁴⁸ ALBA RICO, SANTIAGO citado en JUANATEY FERREIRO, HÉCTOR. “¿Existe Resistencia Galega o es un bulo de Gobierno?” *eldiario.es*, 9 de abril de 2014. Consultado a 27/0/2021, 22:07 h, en:

https://www.eldiario.es/sociedad/existe-resistencia-galega-terrorista-activo_1_4943900.html

⁵⁴⁹ SAMPEDRO, XOAN citado en SÁNCHEZ AROCA, IZASKUN. “Resistencia Galega: la banda armada terrorista que no atentaba.” *Diagonal*, 24 de octubre de 2013. Consultado a 31/07/2020, 18:06 h, en:

<https://www.diagonalperiodico.net/libertades/20139-la-banda-armada-terrorista-no-atentaba.html>

⁵⁵⁰ Véase: PÉREZ, FRAN. “Resistencia Galega, un concepto.” *El Salto*, 14 de noviembre de 2019. Consultado a 27/06/2021, 23:47 h, en:

<https://www.elsaltodiario.com/represion/historia-resistencia-galega-un-concepto>

⁵⁵¹ TORO, SUSO de. “Terroristas fantasma.” *eldiario.es*, 18 de junio de 2019. Consultado a 31/07/2020, 18:14 h, en: https://www.eldiario.es/opinion/zona-critica/terroristas-fantasma_129_1493178.html

⁵⁵² Ley Orgánica 4/2015, de 30 de marzo, de protección de la seguridad ciudadana.

⁵⁵³ Las siglas FAI/FRI hacen referencia a la Federación Anarquista Informal / Frente Revolucionario Internacional, reconocida como una organización terrorista por la Unión Europea.

⁵⁵⁴ Véase: RODRÍGUEZ, JORGE A. “El terrorismo anarquista copia a Al Qaeda.” *El País*, 1 de noviembre de 2013. Consultado a 24/07/2020, 13:28 h, en:

https://elpais.com/politica/2013/11/16/actualidad/1384634166_919791.html

penal," recriminando, además, a la fiscalía no haber facilitado "prueba alguna tendente a acreditar que los procesados (...) estuvieran integrados en alguno de los llamados grupos de afinidad de FAI/FRI-GAC."⁵⁵⁵

Con todo, habían sido las leyes aprobadas por el gobierno español las que habían posibilitado este tipo de situaciones, sirviéndose de un derecho penal del enemigo, encaminado a castigar, más que las acciones criminales cometidas, aquellas que podrían llegarse a cometer. Así, aunque la reforma del Código Penal tenía la expresa intención de hacer frente al fenómeno yihadista, la imprecisión descriptiva del delito de terrorismo que los nuevos supuestos introducían incitaba a pensar que, en realidad, el enemigo contra el que se dirigía era otro. Como alertó Amnistía Internacional, "las definiciones vagas y amplias de terrorismo podrían ser instrumentalizadas para reprimir actos pacíficos o limitar derechos humanos."⁵⁵⁶ Y, en efecto, desde 2015, al amparo de la legislación vigente, no sólo diferentes grupos de activistas, sino también manifestantes, músicos, artistas, internautas o periodistas fueron acusados de delitos de desorden público, resistencia a la autoridad o enaltecimiento del terrorismo por el mero hecho de asistir a protestas, escribir canciones, realizar obras de teatro satíricas o publicar chistes en redes sociales. Con esto se extremó la evidencia, ya señalada por Requena con anterioridad, de que "es extremadamente fácil y sencillo imputar un delito de terrorismo a cualquier ciudadano que discrepe con el pensamiento único de modo activo."⁵⁵⁷ Ya se visibilice esta discrepancia en el plano de la acción directa o en el mero ejercicio de la libertad de expresión, resulta abrumadora la potestad lograda por los gobiernos para criminalizar a diferentes colectivos a través de un apelativo voraz, aparentemente destinado a acoger y a devorarlo todo.

Por todo lo dicho, en un intento de desambiguación, a lo largo de esta tesis doctoral hemos ofrecido cuatro aproximaciones diferentes al concepto de terrorismo, abordadas desde el vínculo multiforme que esta idea establece con el terreno de la representación. De ellas, tres se han desarrollado a partir del análisis teórico de las imágenes, conformando el cuerpo de esta investigación, mientras que la cuarta ha devenido de la producción artística realizada, como reflexión práctica y conclusión del tema que nos ocupa. Cabe mencionar que, si bien este trabajo se divide a su vez en tres partes complementarias, éstas no funcionan como exacto acotamiento de cada una de las aproximaciones teóricas aportadas. Fueron las imágenes que trazaron el guion inicial de este estudio las que determinaron su final división en tres partes correspondientes a los géneros clásicos de la pintura -paisaje, retrato y bodegón-, siendo las diferentes descripciones que hemos ofrecido sobre la idea de terrorismo el resultado del examen de estas imágenes. De este modo, cada una de las tres partes que conforman esta investigación se ha ocupado en considerar un grupo específico de imágenes, ahondando en una faceta concreta de la relación terrorismo-representación, aunque todas ellas interaccionen transversalmente en el texto, así como en la propia producción artística, en términos de relato y contrarrelato.

⁵⁵⁵ Véase: TORRÚS, ALEJANDRO. "El extraño caso de la organización terrorista anarquista sin terroristas ni organización." *Público*, 7 de junio de 2017. Consultado a 24/07/2020, 13:23 h, en:

<https://www.publico.es/sociedad/extrano-caso-organizacion-terrorista-anarquista.html>

⁵⁵⁶ Amnistía Internacional. "España: Amnistía Internacional alerta contra la definición vaga e imprecisa del delito de terrorismo." *es.amnesty.org*, 4 de febrero de 2015. Consultado a 06/02/2015, 13:21 h, en:

<https://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/noticias/noticia/articulo/espana-amnistia-internacional-alerta-contra-la-definicion-vaga-e-imprecisa-del-delito-de-terrorismo/>

⁵⁵⁷ REQUENA, JUAN FERNÁNDEZ. *El delito de terrorismo urbano o de baja intensidad*. Op. cit., p. 32.

La primera parte de este trabajo se ha ocupado del 11-S como acontecimiento y narración. Así, en el Capítulo 1 introducíamos la noción de terrorismo como estrategia de violencia política con fines comunicativos y simbólicos, mientras que en el Capítulo 2 abordamos la construcción mediática del terrorismo a través del relato de oposición ontológica. La segunda parte de la investigación ha servido al fin de profundizar en ambos enfoques, ampliando el marco de estudio hacia momentos anteriores y posteriores al 11-S. Aquí, recalcamos la conformación del terrorismo como un constructo mediático, donde el rechazo y la censura conviven con la exaltación y la procura estética, constatando, asimismo, una tradicional relación de continuidad entre el documento histórico y la ficción narrativa. Finalmente, en la tercera parte de esta tesis, en remisión a la filosofía contractualista y las teorías sobre el concepto de comunidad y el estado de excepción, abordamos la descripción del terrorismo en tanto que relato de exterioridad; es decir, como narrativa que permite expulsar la violencia sistémica, constitutiva del propio Estado, fuera del propio ordenamiento político.

De esta forma, el primer enfoque adoptado en esta investigación para abordar la noción de terrorismo parte de su concepción estratégica, entendiendo que la función comunicativa característica de este tipo de violencia es un elemento esencial para su definición. En este sentido, definimos el terrorismo como un ejercicio de violencia política con fines comunicativos y simbólicos, es decir, como una violencia diseñada para ser exhibida y por medio de la cual transmitir un mensaje. A diferencia de otras formas de violencia que procuran permanecer ocultas, el atentado terrorista requiere visibilidad, busca captar la atención de los medios de comunicación para así llegar a la ciudadanía, entendida como audiencia. Para que se escuchen sus demandas, el terrorista necesita primero adquirir relevancia. Por ello, esta aproximación, que subraya la intención comunicativa del terrorismo como elemento definidor, no debe ser interpretada en términos de finalidad presupuesta, como es el caso del concepto jurídico. Nosotros no defendemos aquí que la finalidad del terrorismo sea comunicarse a sí mismo a través de sus atentados, sino que su mismo proceder requiere de dicha comunicación. Aunque el terrorismo tenga una intención comunicativa, sus objetivos son siempre políticos. La violencia exhibida es sólo el medio que permite a los terroristas acceder al espacio público de la comunicación, siendo la orquestación de dicha violencia lo que conforma su estrategia. Por lo tanto, en contra del relato alimentado tras el 11-S, la violencia terrorista es puramente instrumental y nunca un fin en sí misma. Ésta se encuentra al servicio de unos fines políticos concretos, que sólo se ven expresados en el atentado como señalamiento simbólico.

Esta caracterización del terrorismo contradice las tesis de Baudrillard, quien, partiendo de la lógica operativa del *potlatch*, interpreta el 11-S como un don sacrificial imposible de ser retornado, sino es con la autodestrucción del propio sistema. Baudrillard, al definir este atentado como un acontecimiento absoluto, lo sitúa más allá de la estética, la moral o incluso la política, considerado su representación en televisión con una circunstancia accesoria y el intento de explicación como una tarea baldía. Con ello, el filósofo no sólo elude el hecho de que históricamente una buena parte del terrorismo había sido de índole suicida, sino también que el propio funcionamiento del *potlatch* exige que éste se realice como acto público. Una característica común a todas las formas de terrorismo es que surgen al mismo tiempo como *contra-regalo* -en términos de *potlatch*- y como contrarrelato -atendiendo a su función narrativa-. Esto quiere decir que los actos terroristas siempre son entendidos, para quien los ejecuta, como un contraataque o una respuesta a una ofensa anterior que debe ser visibilizada. Dado que el terrorismo insurreccional es una estrategia empleada preferentemente por colectivos en inferioridad de condiciones respecto al poder que enfrentan, más que a conseguir victorias en el terreno del conflicto armado, lo que busca es desenmascarar al poder y señalarlo como culpable, cuestionando la idea dominante de verdad y realidad que éste impone. Ante

todo, los actos terroristas están diseñados para interferir en el plano simbólico y, así, alterar los significados. De esta forma, aunque Baudrillard se afane en proclamar la obsolescencia del arte y la representación tras el 11-S, podemos afirmar que la característica que hizo de este atentado un acontecimiento paradigmático fue, precisamente, su constitución como imagen.

Desde un punto de vista estratégico, el 11-S pasó a la historia como el primer atentado diseñado para ser emitido en directo. Los terroristas no sólo lograron irrumpir en el espacio público de la comunicación sin el consentimiento de los medios, sino también hacer coincidir la imagen de la destrucción con el contenido de su mensaje. De ahí que personalidades como Baudrillard se refiriesen a este atentado como apolítico o que autoras como Buck-Morss lo definiesen como un acto mudo. Sin embargo, el 11-S fue una actuación política vociferante en más de un sentido. Sin lugar a duda, fue una actuación en su doble acepción de acto y de representación. Fue política, en tanto que introducía un contrarrelato en Occidente, y fue vociferante, no sólo porque consiguió ser transmitida hasta los confines del mundo, sino, especialmente, porque se adueñó del simulacro sistémico, haciendo de la imagen medio y finalidad de su acción. Los objetivos del 11-S no se perdieron en una declaración pública vacía de demandas, sino que se incorporaron en la espectacularidad misma de su violencia, en la imagen que politizaban y en el terror que propagaban. Sin embargo, la paradoja en la que incurría el 11-S era que, a pesar de su éxito, fracasaba en imponer un verdadero reto al poder, reafirmando el orden simbólico preexistente en el acto mismo de la transgresión de sus reglas. En efecto, el 11-S remarcaba las tendencias autoinmunes del sistema, pero al servirse de los medios que éste había dispuesto, al tiempo que lo atacaba, también corroboraba su primacía.

Relacionado con lo dicho, en una segunda aproximación a la idea de terrorismo, abordamos su caracterización como constructo mediático, concluyendo que la fenomenología terrorista resulta, por definición, indisociable de las formas en que se representa. Esto es debido a que, fundamentalmente, son los medios de comunicación quienes facilitan el acceso de los terroristas a la esfera pública, retransmitiendo sus acciones y, en última instancia, promoviendo la extensión del terror. Por un lado, las operaciones terroristas son en sí mismas concebidas para ser comunicadas, lo que implica su presentación y representación en los *mass media*. Por otro lado, son los propios medios los que, retransmitiendo las imágenes del terror, condicionan la percepción pública de la amenaza. Si en el ánimo de los terroristas está el introducir un contrarrelato capaz de contradecir la lectura hegemónica de la realidad, el objetivo de los poderes que enfrentan es que los terroristas fracasen en su cometido, censurando su mensaje y explotando su imagen simplificada. Así, el conflicto que circunda la noción de terrorismo es, ante todo, una pugna por el control del relato que siempre se desarrolla en el terreno de la representación.

Los medios, en tanto que acotan lo noticiable, son también quienes determinan la producción del acontecimiento, configurando lo que entendemos por actualidad y modelando con ello la experiencia colectiva del presente. Podemos decir que los medios de comunicación son al acontecimiento lo que los gobiernos a la amenaza: asumen su gestión y, al mismo tiempo, actúan como sus agentes provocadores. Dado que en Occidente impera la norma de no publicar las declaraciones de los terroristas, sus imágenes son manipuladas y resignificadas en un contexto de oscurantismo explicativo. Los medios occidentales, cuya máxima es siempre la primacía del espectáculo, exaltan las imágenes descontextualizadas de la destrucción, sublimando su violencia a la vez que la despojan de todo contenido clarificador. En ello se revela que lo que es verdaderamente peligroso para el *statu quo* no son tanto las acciones terroristas, siempre reconducibles a través de la narrativa oficial, sino el discurso que las sustenta. De aquí que, a la hora de tratar los acontecimientos terroristas, se haya instituido un enfoque donde el

rechazo moral y la eliminación de todo debate crítico conviven con la sublimación visual. Tanto la fascinación que algunos terroristas pre-11-S despertaron, como la asimilación del relato de oposición ontológica pueden explicarse en atención a esta dinámica, obteniendo un resultado similar a pesar de sus aparentes diferencias. En ambos casos, la imagen fetichizada del terror se convierte en imagen autónoma; es decir, en un tipo de representación que, carente de sentido o justificación alguna, deviene estetizante en sí misma. Lo paradójico es que son estas mismas imágenes, generadas y presentadas a través del filtro mediático, las que pasan a conformar la historia, constituyendo el archivo de un relato parcial que, no obstante, es establecido como verdadero.

El tercer punto de vista desde el que hemos abordado la idea de terrorismo es, precisamente, el de su presentación como relato de exterioridad. Una noción que surge del análisis ontológico de la violencia sistémica, tras el que se puede concluir la existencia de una naturaleza compartida entre violencia estatal y terrorismo, como era hipótesis inicial de esta tesis. Dicha hipótesis partía de haber detectado la incorporación de prácticas irregulares e ilegales dentro de los cuerpos del Estado, ya fuese como estrategia de guerra o como medio de mantenimiento del orden interno. De este modo, habíamos identificado una tendencia a reproducir las tácticas criminales terroristas por parte del mismo contraterrorismo destinado a enfrentarlas e interpretado la guerra contra el terror como asimilación de la lógica terrorista. Efectivamente, la progresiva asunción en la práctica bélica del carácter atentatorio, mercenario e irregular que define la violencia terrorista o el empleo sistemático de formas de violencia ilegal, como la tortura o incluso el asesinato, nos hablan de una operación mimética, imitativa. Sin embargo, la histórica confluencia del proceso de ampliación bélica con la normalización del estado de excepción como forma de gobierno, nos revela la vigencia de una lógica inmunitaria de raíces mucho más profundas.

Gracias a la crítica de la violencia realizada por Benjamin, podemos describir el terrorismo como una forma de violencia con capacidad para alterar las condiciones sociopolíticas dadas y, por lo tanto, vinculada con el origen del derecho. Esto señala su correspondencia con la violencia más propiamente estatal, razón por la cual el relato de exterioridad es requerido. De esta forma, si bien el análisis filosófico nos lleva a concluir que nuestra percepción inicial era correcta -la violencia estatal y la terrorista tienen rasgos en común-, debemos reconocer que habíamos errado en predecir el sentido de la relación causal establecida entre ambas formas de violencia. A la luz de los hechos y de la investigación, resulta evidente que el contraterrorismo ha tendido a mimetizarse con el terrorismo en el terreno táctico, pero también es preciso considerar que, en esencia, el propio terrorismo no sea otra cosa que una reproducción de la violencia estatal que lo precede; una manifestación de aquella violencia mítica definida por Benjamin, cuyo funcionamiento siempre se da en relación con el derecho. En otras palabras, podríamos afirmar que, aunque el Estado incorpore estrategias propiamente terroristas, es precisamente en la violencia terrorista donde se revela primero, y de manera más explícita, la naturaleza del propio Estado.

Considerando lo anteriormente expuesto como cierto, podremos entender la narrativa generada alrededor de la idea de terrorismo como un relato de exterioridad creado para expulsar la violencia y a sus agentes fuera del orden político. Por un lado, este relato permite ocultar la violencia constitutiva del Estado; una violencia de carácter tan inmunitario como autoinmunitario, debido a que se basa en la asimilación de aquello que excluye y cuya expresión paradigmática es el estado de excepción. Tanto la violencia terrorista como la promulgación del estado de excepción invocan la subversión del orden constitucional vigente; sin embargo, sólo la primera es criminalizada, porque opera sin el beneplácito del Estado, y sólo la segunda

validada, dado que sus objetivos son considerados compatibles con el fin último del derecho que es autopropetuar. Por otro lado, en tanto que el terrorista es retratado como precursor de la violencia más detestable y como emisor único del terror, es señalado como enemigo y transformado en no-ciudadano a través de las leyes antiterroristas. Debemos volver a recalcar que la legislación antiterrorista es ante todo una legislación de excepción que, no obstante, tiende a perpetuarse en el tiempo, a normalizarse e incluso a instituirse, incurriendo en la suspensión de derechos fundamentales y, por lo tanto, también en el socavamiento de la misma democracia. Así, paradójicamente, la amenaza terrorista provoca la subversión normativa del orden constitucional por parte del propio Estado, como medida paliativa contra su posible implosión incontrolada.

Si procedemos a la lectura conjunta de estas tres aportaciones sobre la idea de terrorismo -definido como forma de violencia armada con intenciones comunicativas, como constructo mediático y como relato de exterioridad-, veremos en qué modo se relacionan entre sí y dialogan con la producción artística generada. En un primer momento, podría objetarse que estos tres enfoques son sólo el resultado concreto de la selección asociativa de imágenes que constituyó el guion inicial de esta investigación. No obstante, nos sirven aquí para revelar la intrincada relación que esta tipología de violencia política establece con la esfera de la representación. Lo que es más, nos conducen a inferir que la idea de terrorismo es indisociable de las formas en que se representa, que su constitución como fenómeno sociopolítico no puede ser comprendido con independencia a su transmisión mediática y que, en última instancia, incluso su mismo concepto resulta informulable si no es en remisión a la imagen previa que lo define. La ordenación de estos tres planteamientos puede ser leída, bien en términos de continuidad causal -el terrorista actúa a través de la exhibición de una violencia, cuyas imágenes son procesadas y transmitidas por las herramientas de comunicación del sistema, sirviendo finalmente, más que a la subversión, al reforzamiento de este-, bien en tanto que un proceso de destapado de la violencia sistémica, en el seno de la cual el terrorismo sólo representaría su cara más espectacularmente visible. Si la primera nos lleva a concluir la ineficacia estratégica del terrorismo, esta segunda lectura nos permite dilucidar el porqué: si el terrorismo rara vez ha logrado promover cambios significativos es debido a que se sirve de unas herramientas diseñadas para alimentar al mismo sistema al que se opone o, en otras palabras, porque en realidad terrorismo y Estado son dos manifestaciones de la misma violencia.

Esta secuencia nos habla, además, de la relevancia del relato como motor de cohesión social, en tanto que es el instrumento preferente para dirigir la violencia y la amenaza. Aquí se pone evidencia cómo, a través de la pugna narrativa, la exaltación y la expansión del terror son intereses compartidos por ambos bandos, tan enfrentados como destinados a mimetizarse. Asimismo, también se descubre cómo el relato permite forzar la trascendencia de ciertas imágenes en claro detrimento de aquellas que excluye o relega al olvido. En lo referido al tema que nos ocupa, el peso de la narrativa creada a través de las imágenes más impactantes del terror dificulta la aparición de nuevas imágenes, desplazando del espacio público la discusión crítica o el contrarrelato que podrían haber traído consigo.

En este sentido, la obra artística producida a propósito de esta investigación busca enfatizar la condición de relato de aquellas representaciones que han pasado a la historia como hitos documentales, generando una secuencia narrativa verosímil, aunque ficticia, a partir de los géneros clásicos de la pintura. Dicha secuencia parte de diferentes noticias reales que abordaron sucesos relativos al terrorismo [véanse [Anexos](#)], y que muestran otras caras menos visibles del mismo fenómeno, señalando la construcción de la idea de terrorismo, no solamente como un concepto narrativo, sino también como una eficaz herramienta de criminalización. Esto es

debido a que es aquí, en la trampa introducida por la formulación del delito de terrorismo, donde ubicamos el verdadero contrarrelato; uno, cuyas imágenes nunca son exaltadas, sino soterradas entre el bullicio informativo. A este respecto, si en las tres partes que componen esta tesis -Paisaje, Retrato y Bodegón- la noción de terrorismo se abordaba en relación con sus formas de representación, podríamos decir que la producción artística que las complementa e hila se ha ocupado en representar simbólicamente lo no-representado, en suplir un vacío de imágenes producido por el exceso de representación.

En la reinterpretación pictórica de las noticias seleccionadas, el hecho documentado se mezcla con la experiencia personal, la posibilidad real con la ficticia y el desarrollo teórico con la propia práctica. Además, la analogía creada entre los géneros clásicos de la pintura -paisaje, bodegón, y retrato- y el esquema empleado por los medios de comunicación para cubrir los acontecimientos -qué, quién y cómo-, nos permite devolver el fenómeno terrorista al lugar mismo donde se produce: a la interacción entre imagen y relato. Esto nos conduce a poner de relieve el papel que en nuestro tiempo han adoptado las tecnologías de la representación, destinadas tanto a predecir acontecimientos como a condicionar e imponer realidades, y a reivindicar, más que nunca, el potencial de la investigación en artes para realizar aportaciones en el estudio de fenómenos no necesariamente artísticos.

La obra artística incluida nos habla del riesgo de que todos en algún momento podamos ser considerados terroristas, pero también señala la contingencia o arbitrariedad del relato que lo permite. Las piezas que conforman la serie son tres imágenes abiertas a libre interpretación, que adquieren otros significados en su lectura conjunta y animan a reflexionar sobre la presunción de culpabilidad o la construcción de la sospecha. Su exposición como serie obliga al espectador a buscar un hilo conductor que las aúne, enfatizando cómo es el relato atribuido a las imágenes el que, en última instancia, determina la percepción de su contenido. En este sentido, también la noción de terrorismo es dependiente del relato que se le asocia, y está condicionado por su propia relación con las imágenes. Por lo tanto, lo relevante aquí no son cada una de las *contra-scenas* -que son estas como podrían haber sido otras- sino el relato que su puesta es común es susceptible de generar.

Si el propósito de esta tesis doctoral era indagar sobre la noción de terrorismo en relación con sus formas de representación, creemos ahora conveniente señalar la necesidad de liberar los conceptos jurídicos de su carga emotiva; la necesidad de ofrecer definiciones claras, rigurosas y ajustadas a la realidad de aquello que se penaliza o, en definitiva, la necesidad de revisión y reforma de los códigos normativos, y también narrativos, en la procura de soluciones democratizadoras. Sabemos que en este mundo que hemos heredado las nuevas amenazas se sucederán y, con ellas, también la incansable aparición de nuevos miedos y enemigos. Por esta razón, es preciso no olvidar y aprender a identificar los coletazos de pasado que en la actualidad nos azotan. Con esto no queremos decir que debemos agarrarnos, tendenciosa y nostálgicamente, a los fantasmas del ayer, alimentando la crispación social, sino, por el contrario, reconocer su estela con el fin de desarrollar una memoria colectiva crítica, imprescindible para comprender e intervenir en el presente. Como expresamos anteriormente, resultaría fundamental repensar la noción de ciudadanía en términos que destierren la violencia de nuestras instituciones y luchas políticas, proponer nuevas formas de lidiar con lo común, que no se basen en la propagación del temor al otro, y de redefinir lo político, liberándolo de la continua invocación a un enemigo que nos atemoriza tanto como nos sirve de reflejo.

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1. IMPACTO DE AVIÓN EN EL WORLD TRADE CENTER. <i>BBC</i> , 11 DE SEPTIEMBRE DE 2001.	43
FIGURAS 2 Y 3. IMPACTO DE AVIÓN EN EL WORLD TRADE CENTER. <i>ABC NEWS</i> , 11 DE SEPTIEMBRE DE 2001	43
FIGURA 4. IMPACTO DE AVIÓN EN EL WORLD TRADE CENTER. <i>CBS NEWS</i> , 11 DE SEPTIEMBRE DE 2001	43
FIGURA 5. IMPACTO D AVIÓN EN EL WORLD TRADE CENTER. EMISIÓN EN DIRECTO DE <i>EDT</i> , 11 DE SEPTIEMBRE DE 2001. ..	43
FIGURA 6. IMPACTO DE AVIÓN EN EL WORLD TRADE CENTER. <i>FOX NEWS</i> , 11 DE SEPTIEMBRE DE 2001.....	43
FIGURA 7. IMPACTO DE AVIÓN EN EL WORLD TRADE CENTER. <i>TÉLAM</i> , VÍDEO AMATEUR, 11 DE SEPTIEMBRE DE 2001.....	43
FIGURA 8. COLAPSO DE LA PRIMERA TORRE. <i>ABC NEWS</i> , 11 DE SEPTIEMBRE DE 2001.	43
FIGURA 9. COLAPSO DE LA PRIMERA TORRE. <i>EDT</i> , 11 DE SEPTIEMBRE DE 2001.	43
FIGURA 10. HANS-PETER FELDMANN, <i>9/11 FRONT PAGE</i> , 2001.....	44
FIGURA 11. HANS HAACKE, <i>NEWS</i> , 1969.....	44
FIGURA 12. TAMARA BECKWITH, <i>VIEW OF WORLD TRADE CENTER TOWERS</i> , 2001.....	45
FIGURA 13. DARYL DONLEY, <i>EXPLOTION</i> , 2001.....	45
FIGURAS 14 Y 15. ESCENA DE <i>INDEPENDENCE DAY</i> -ROLAND EMMERICH, 1996-. EMPIRE STATE BUILDING.	46
FIGURAS 16 Y 17. ESCENAS DE <i>GODZILLA</i> -ROLAND EMMERICH, 1998-. EMPIRE STATE BUILDING	46
FIGURAS 18 Y 19. ESCENA DE <i>ARMAGEDDON</i> -MICHAEL BAY, 1998-. EMPIRE STATE BUILDING	46
FIGURA 20. GERHARD RICHTER, <i>SEPTEMBER</i> , 2005.	47
FIGURA 21. JOAN FONTCUBERTA, <i>GOOGLEGRAMA 4: 11-S NY</i> , 2005.....	47
FIGURA 22. CHRIS BURDEN, <i>747</i> , 1973.	47
FIGURA 23. CEREMONIA DEL <i>POTLATCH</i> DE LOS <i>TLINGIT</i> . LLOYD WINTER Y PERCY POND, ALASKA, 1895.....	63
FIGURA 24. CEREMONIA DEL <i>POTLATCH</i> DE LOS <i>KWAKIUTL</i> EN 1894. WILHELM KUHNERT, <i>THE WALAS'AXA</i> , 1897.	63
FIGURA 25. CEREMONIA DEL <i>POTLATCH</i> DE LOS <i>KWAKIUTL</i> . EDWARD CURTIS, CANADÁ, 1914.	63
FIGURA 26. ROSS BIRRELL, <i>ENVOY: STARS AND STRIPES NEW YORK</i> , 2000	64
FIGURA 27. ROSS BIRELL, <i>THE PACKAGE</i> , 1998. PAQUETE CON INSTRUCCIONES	64
FIGURA 28. ROSS BIRRELL, <i>THE PACKAGE</i> , 1998. LANZAMIENTO DEL LIBRO <i>COLLECT WRITINGS DE MARX Y ENGELS</i>	64
FIGURA 29. M. DE HAENEN, EJECUCIÓN DE KVIATKOVSKI Y PRESNIAKOV, 1880	65
FIGURA 30. GUSTAV BROLING, ASESINATO DEL ZAR ALEJANDRO II, 1881.....	65
FIGURA 31. ILUSTRACIÓN SOBRE EL ARRESTO DE RAVACHOL, 1892.....	65
FIGURA 32. ILUSTRACIÓN SOBRE EL ATENTADO DE AUGUSTE VAILLANT EN LA CÁMARA DE LOS DIPUTADOS, 1893.....	65
FIGURA 33. FOTOGRAFÍA TRAS EL ATENTADO DE E.T.A. CONTRA CARRERO BLANCO, 1973.....	66
FIGURA 34. COCHE DE CARRERO BLANCO EXPUESTO EN MADRID	66
FIGURA 35. CAI GUO-QUIANG, <i>INOOPORTUNE</i> , 2004.....	66
FIGURA 36. HANNS MARTIN SCHLEYER, SECUESTRADO POR LA R.A.F., 1977	66
FIGURA 37. VUELO LH 181 DE LUFTHANSA SECUESTRADO EN 1977	66
FIGURA 38. <i>TRIBUTE IN LIGTH</i> , WORLD TRADE CENTER. MUNICIPAL ART SOCIETY DE NUEVA YORK, 2002.	67
FIGURA 39. CAI GUO-QUIANG, <i>SKY LADDER</i> , 2015.....	67
FIGURA 40. VITTO ACCONCI STUDIO, <i>NEW WORLD TRADE CENTER</i> . 2002	67
FIGURA 41. IVÁN NAVARRO, <i>THE TWIN TOWERS</i> , 2011.....	67
FIGURAS 42 Y 43. XU BING, <i>WHERE DOES THE DUST COLLECT ITSELF?</i> , 2004	68
FIGURA 44. MARCEL DUCHAMP & MAN RAY, <i>ÉLEVAGE DE POUSSIÈRE -CRÍA DE POLVO-</i> , 1920.....	68
FIGURA 45. KENDELL GEERS, SERIE <i>AFTER THE TREASON OF IMAGES</i> , 2001.....	69
FIGURA 46. ESCENA DE <i>FIGHT CLUB</i> -DAVID FINCHER, 1999-. NARRADOR AUTOLESIONÁNDOSE ANTE SU JEFE.....	82
FIGURAS 47 Y 48. CHRIS BURDEN, <i>SHOOT</i> , 1971	82
FIGURA 49. ESCENA DE <i>FIGHT CLUB</i> -DAVID FINCHER, 1999-. TYLER DURDEN EN EL CLUB DE LA LUCHA.....	83
FIGURA 50. CHRIS BURDEN, <i>SHOOT</i> , 1971. CHRIS BURDEN TRAS HABER RECIBIDO UN DISPARO	83
FIGURA 51. ESCENA DE <i>FIGHT CLUB</i> -DAVID FINCHER, 1999-. TYLER DURDEN MOSTRANDO SU QUEMADURA QUÍMICA.....	83
FIGURA 52. CHRIS BURDEN. <i>TRANS-FIXED</i> , 1974.....	83
FIGURAS 53 Y 54. ESCENA FINAL DE <i>FIGHT CLUB</i> -DAVID FINCHER, 1999-. COLAPSO DE LOS EDIFICIOS	84
FIGURAS 55 Y 56. ESCENA FINAL DE <i>V DE VENDETTA</i> -JAMES MCTEIGUE, 2005-. DESTRUCCIÓN DEL PARLAMENTO	84
FIGURAS 57 Y 58. CAI GUO-QUIANG, <i>ELEGY: EXPLOTION EVENT</i> , 2014.....	84
FIGURA 59. VIÑETA DEL CÓMIC <i>V DE VENDETTA</i> DE ALAN MOORE Y DAVID LLOYD, 1980-2000. V ANTE LAS CÁMARAS.....	85
FIGURA 60. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>V DE VENDETTA</i> -JAMES MCTEIGUE, 2005-. V ANTE LAS CÁMARAS.....	85

FIGURA 61. FOTOGRAMA DE UN VÍDEO DEL COLECTIVO DE HACKERS ANONYMOUS, EMITIDO EN 2017	85
FIGURA 62. ESCENA DE LA SERIE <i>MR. ROBOT</i> -SAM ESMAIL, 2015-. VÍDEO DE FSOCIETY	85
FIGURA 63. ESCENA DE <i>V DE VENDETTA</i> -JAMES MCTEIGUE, 2005. MULTITUD ENMASCARADA	85
FIGURA 64. MANIFESTANTES CON MÁSCARAS DE <i>V DE VENDETTA</i> EN LA BASTILLA, PARIS, 2012.....	85
FIGURAS 65 Y 66. ESCENA DE LA SERIE DE <i>MR. ROBOT</i> -SAM ESMAIL, 2015-. MANIFESTANTES.....	85
FIGURAS 67 Y 68. ESCENAS DE <i>FIGHT CLUB</i> -DAVID FINCHER, 1999-. MIEMBROS DEL PROYECTO MAYHEM.	86
FIGURAS 69 Y 70. ESCENAS DE <i>THE WALKING DEAD</i> -FRANK DARABONT, 2010-. CAMINANTES.....	86
FIGURA 71. ESCENA DE LA SERIE <i>WATCHMEN</i> -DAMON LINDELOF, 2019-. ORGANIZACIÓN FASCITA	86
FIGURA 72. ESCENA DE <i>THE WALKING DEAD</i> -FRANK DARABONT, 2010-. <i>WHISPERERS</i>	86
FIGURAS 73 Y 74. ESCENA DE <i>THE WALKING DEAD</i> -FRANK DARABONT, 2010-. HORDA DE CAMINANTES.....	86
FIGURAS 75 Y 76. GORDON MATTA-CLARK, <i>WINDOW BLOW-OUT</i> , 1976	87
FIGURA 77. KENDALL GEERS, <i>T.W. (BLOW) SITUATION</i> , 1993	87
FIGURA 78. ESCENA DE <i>FIGHT CLUB</i> -DAVID FINCHER, 1999-. EDIFICIO ARDIENDO EN FORMA DE CARA SONRIENTE	87
FIGURA 79. ESCENA DE <i>INDEPENDENCE DAY</i> -ROLAND EMMERICH, 1996-. PRESIDENTE PILOTANDO UNA NAVE	105
FIGURA 80. GEORGE W. BUSH CON LA TRIPULACIÓN DEL PORTAAVIONES <i>ABRAHAM LINCOLN</i> , 2003	105
FIGURA 81. ESCENA DE <i>INDEPENDENCE DAY</i> -ROLAND EMMERICH, 1996-. PRESIDENTE DANDO EL DISCURSO.....	105
FIGURA 82. IMAGEN PROPAGANDÍSTICA DE GEORGE W. BUSH PARA LA CAMPAÑA PRESIDENCIAL DE 2004	105
FIGURA 83. ESCENA FINAL DE <i>INDEPENDENCE DAY</i> -ROLAND EMMERICH, 1996-. ESTADOUNIDENSES VICTORIOSOS.....	106
FIGURA 84. <i>THE HUG</i> . FOTOGRAFÍA DE GEORGE W. BUSH ABRAZANDO A ASHLEY FAULKNER, 2004.....	106
FIGURA 85. PIA LINDMAN, <i>LAOKONIKON</i> , 2004..	107
FIGURA 86. JONAS KARLSSON <i>UNITED IN GIEF</i> , 2001.....	107
FIGURA 87. JONAS KARLSSON, <i>MEN OF ENGYNE COMPANY 50</i> , 2001.	107
FIGURA 88. JONAS KARLSSON, <i>THE FORCE</i> , 2001.	107
FIGURA 89. IMAGEN DE JOHN WAYNE UTILIZADA EN <i>THE SPIRIT OF AMERICA</i> -CHUCK WORKMAN, 2001-.....	108
FIGURA 90, FIGURA 91, FIGURA 92 Y FIGURA 93. JACQUELINE SALLOUM, <i>PLANET OF ARABS</i> , 2004.....	108
FIGURA 94. ESCENA DE <i>UNITED 93</i> -PAUL GREENGRASS, 2006-. LOS HÉROES AMOTINÁNDOSE EN EL AVIÓN.....	109
FIGURA 95. CARTEL PROMOCIONAL DE LA PELÍCULA <i>WORLD TRADE CENTER</i> -OLIVER STONE, 2006-	109
FIGURA 96. CARTEL PROMOCIONAL DE LA PELÍCULA <i>9/11</i> -GUIGUI MARTIN, 2017-.....	109
FIGURA 97. GEORGE BUSH ANTE EL CONGRESO DE LOS ESTADOS UNIDOS, 20 DE SEPTIEMBRE DE 2001.....	110
FIGURA 98, FIGURA 99, FIGURA 100 Y FIGURA 101. ESCENA DE LA SERIE <i>HOMELAND</i> -ALEX GANSA, 2011-. EL HÉROE..	110
FIGURA 102. J. MICHAEL STRACZYNSKI, <i>THE AMAZING SPIDERMAN</i> , VOLUMEN 12, 2002, p. 6ª	111
FIGURA 103. J. MICHAEL STRACZYNSKI, <i>THE AMAZING SPIDERMAN</i> , VOLUMEN 12, 2002, p. 14ª	111
FIGURA 104. J. MICHAEL STRACZYNSKI, <i>THE AMAZING SPIDERMAN</i> , VOLUMEN 12, 2002, p. 15ª	111
FIGURA 105. BOMBEROS ALZANDO UNA BANDERA ESTADOUNIDENSE EN LA ZONA CERO, 11 DE SEPTIEMBRE DE 2001	112
FIGURA 106. JOE ROSENTHAL, <i>RAISING THE FLAG ON IWO JIMA</i> , JAPÓN, 1945	112
FIGURA 107. STAN WATTS, MONUMENTO <i>TO LIFT A NATION</i> , EMMITSBURG, MARYLAND	112
FIGURA 108. FELIX DE WELDON, MONUMENTO <i>MARINE CORPS WAR MEMORIAL</i> , ARLINGTON, VIRGINIA.....	112
FIGURA 109. RICHARD DREW, <i>THE FALLING MAN</i> , 2001.....	113
FIGURAS 110 Y 111. JUGUETE DE BIN LADEN DISEÑADO POR DONALD LEVINE, 2005.	133
FIGURA 112. DARTH MAUL, DE LA SAGA <i>STAR WARS</i>	133
FIGURA 113. MARLENE DUMAS, <i>OSAMA</i> , 2010.....	133
FIGURA 114. ESCENA DE LA SERIE <i>HOMELAND</i> -ALEX GANSA, 2011-. HABLANDO SOBRE EL TERRORISTA	133
FIGURAS 115 Y 116. MANIFESTACIÓN DE PROTESTA EN BANGLADESH, AFGANISTÁN, EN 2001	134
FIGURA 117, FIGURA 118 Y FIGURA 119. DINO IGNACIO, <i>BERT IS EVIL</i> , 1997.	134
FIGURA 120. OSAMA BIN LADEN DURANTE LA GUERRA CON LA UNIÓN SOVIÉTICA, AFGANISTÁN, 1989.....	135
FIGURA 121. “ANTI-SOVIET WARRIOR PUTS HIS ARMY ON THE ROAD TO PEACE”	135
FIGURA 122. ESCENA DE <i>RAMBO III</i> -PETER MACDONALD, 1988-. FOTOGRAFÍA DE UN NIÑO AFGANO.	135
FIGURA 123. ESCENAS DE <i>RAMBO III</i> -PETER MACDONALD, 1988-. RAMBO JUNTO A SU COMPAÑERO AFGANO.....	135
FIGURA 124. BIN LADEN A CABALLO EN AFGANISTÁN, AL-JAZEERA, 1998.....	135
FIGURA 125. ESCENA DE <i>RAMBO III</i> -PETER MACDONALD, 1988. RAMBO COMBATIENDO JUNTO A LOS MUYAHIDINES	135
FIGURAS 126 Y 127. ESCENA DE <i>LONE SURVIVOR</i> -PETER BERG, 2013-. LOS TERRORISTAS	136
FIGURA 128. J. MICHAEL STRACZYNSKI, <i>THE AMAZING SPIDERMAN</i> , VOLUMEN 12, 2002, p. 9ª	137
FIGURA 129. J. MICHAEL STRACZYNSKI, <i>THE AMAZING SPIDERMAN</i> , VOLUMEN 12, 2002, p. 13ª	137
FIGURA 130. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>BATMAN BEGINS</i> -CHRISTOPHER NOLAN, 2005-. EL VILLANO RA'S AL GHUL.....	138

FIGURA 131. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>THE DARK KNIGHT</i> -CHRISTOPHER NOLAN, 2008-. EL JOKER.....	138
FIGURA 132. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>JOKER</i> -TODD PHILLIPS, 2019-. EL JOKER.....	138
FIGURA 133. VIÑETA DEL COMIC <i>THE KILLING JOKE</i> -ALLAN MOORE, 1988-. EL JOKER ILUSTRADO POR BRIAN BOLLAND. .	138
FIGURA 134. BIN LADEN EN EL VÍDEO <i>THE SOLUTION</i> , EMITIDO POR AL JAZEERA EN 2007	139
FIGURAS 135 Y 136. KHALED RAMADAN, <i>SOMEONE ELSE’S EVERYDAY REALITY</i> , 2004	139
FIGURAS 137 Y 138. RABIH MROUÉ, <i>ON THREE POSTERS</i> , 2004	139
FIGURAS 139 Y 140. ESCENA DE <i>ZERO DARK THIRTY</i> -KATHRYN BIGELOW, 2012-. EJECUCIÓN DE BIN LADEN.....	140
FIGURAS 141 Y 142. ESCENA DE <i>ZERO DARK THIRTY</i> -KATHRYN BIGELOW, 2012-. VERIFICANDO LA IDENTIDAD	140
FIGURA 143. ESCENA DE <i>ZERO DARK THIRTY</i> -KATHRYN BIGELOW, 2012-. LOS SEAL ESTADOUNIDENSES	140
FIGURA 144. GABINETE DE BARACK OBAMA PRESENCIANDO LA OPERACIÓN, MAYO DE 2011.	140
FIGURA 145. PORTADA DEL PERIÓDICO <i>DAILY NEWS</i> , 2 DE MAYO DE 2011.....	141
FIGURA 146. PORTADA DEL PERIÓDICO <i>NEW YORK POST</i> , 2 DE MAYO DE 2011	141
FIGURA 147. PORTADA DE <i>THE WASHINGTON POST</i> , 2 DE MAYO DE 2011	141
FIGURA 148. PORTADA DE LA REVISTA <i>TIMES</i> , 20 DE MAYO DE 2011.	141
FIGURA 149. KRZYSZTOF PRUSZKOWSKI, <i>OSAMA & OBAMA</i> , 2011	141
FIGURA 150. MONTAJE REALIZADO POR EL FBI A PARTIR DE UNA FOTOGRAFÍA DE GASPAR LLAMAZARES, 2010.	142
FIGURA 151. COMPARATIVA ENTRE UNA FOTOGRAFÍA DE BIN LADEN Y EL MONTAJE DISTRIUIDO POR <i>GEO NEWS</i>	142
FIGURAS 152 Y 153. JOAN FONTCUBERTA, <i>DECONSTRUCTING OSAMA</i> , 2007	142
FIGURA 154. PAUL-JACQUES-AIME BAUDRY, <i>EL ASESINATO DE MARAT</i> , 1860.....	160
FIGURA 155. JULES AVIAT, <i>CHARLOTTE CORDAY Y MARAT</i> , 1880	160
FIGURA 156. SANTIAGO REBULL, <i>LA MUERTE DE MARAT</i> , 1875	160
FIGURA 157. JEAN-JOSEPH WEERTS, <i>EL ASESINATO DE MARAT</i> , 1880.....	160
FIGURA 158. JACQUES-LUOIS DAVID, <i>LA MUERTE DE MARAT</i> , 1793.	161
FIGURA 159. MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO, <i>DESCENDIMIENTO DE LA CRUZ</i> , 1602-1604	161
FIGURA 160. ESCENA DE LA SERIE <i>MESSIAH</i> -MICHAEL PETRONI, 2020-. “FALSO DIOS”	161
FIGURA 161. ESCENA FINAL DE LA SERIE <i>MESSIAH</i> -MICHAEL PETRONI, 2020-. HIJO DE DIOS	161
FIGURA 162. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>NAPOLEÓN</i> -ABEL GANCE, 1927-. MARAT.	162
FIGURA 163. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>SWING KIDS</i> -THOMAS CARTER, 1993- BAÑERA.....	162
FIGURA 164. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>ABOUT SCHMIDT</i> -ALEXANDER PAYNE, 2002-. BAÑERA	162
FIGURA 165. PORTADA DEL DISCO DE ADREW BIRD, <i>MY FINEST WORK YET</i> , 2019.....	162
FIGURA 166. VALENTINA CRUZ, <i>MARAT</i> , 1972	162
FIGURA 167. RICHARD JACKSON, <i>THE LAUNDRY ROOM -THE DEATH OF MARAT-</i> , 2009.	162
FIGURAS 168 Y 169. FREDDIE ALBORTA, <i>EL CUERPO DEL CHE GUEVARA</i> , 1967.....	163
FIGURA 170. ANDREA MANTEGNA, <i>LAMENTACIÓN SOBRE CRISTO MUERTO</i> , 1457-1501.	163
FIGURA 171. REMBRANDT, <i>LECCIÓN DE ANATOMÍA</i> . 1632	163
FIGURA 172. GAVIN TURK, <i>DEATH OF MARAT</i> , 1998	163
FIGURA 173. GAVIN TURK, <i>DEATH OF CHE</i> , 2000.....	163
FIGURAS 174 Y 175. MÁSCARA MORTUORIA DE JEAN-PAUL MARAT, 1873.....	164
FIGURA 176. MÁSCARAS MORTUORIAS DE LOS TERRORISTAS DE LA R.A.F. GERHARD HALBRITTER, 1977.	164
FIGURA 177. FOTOGRAFÍA DEL CADÁVER DE ANDREAS BAADER PUBLICADA EN LA REVISTA <i>STERN</i> , 1980.	165
FIGURA 178. K.R.H. SONDERBORG. <i>POLVO EN LA MANO – SANGRE EN LA PARED</i> , 1983.....	165
FIGURA 179. GERHARD RICHTER, <i>HOMBRE DERRIBADO 1 (ERSCHOSSENER 1)</i> , 1988.....	165
FIGURA 180. CHRISTOPH DRAEGER, <i>STAMMHEIM</i> , 2003	165
FIGURA 181. FOTOGRAFÍA DEL CADÁVER DE ULRIKE MEINHOF PUBLICADA EN LA REVISTA <i>STERN</i> , 1976.	166
FIGURA 182. GERHARD RICHTER, <i>MUERTA 2 (TOTE 2)</i> , 1988	166
FIGURA 183. MARLENE DUMAS, <i>STERN</i> , 2004	166
FIGURA 184. GERHARD RICHTER, <i>CONFRONTACIÓN 1 (GEGENÜBERSTELLUNG 1)</i> , 1988	166
FIGURA 185. FOTOGRAFÍA DE GUDRUN ENSSLIN EN PRISIÓN UTILIZADA COMO REFERENCIA POR RICHTER.	166
FIGURA 186. GERHARD RICHTER, <i>COLGADA (ERHÄNGTE)</i> , 1988.	166
FIGURA 187. FOTOGRAFÍA DEL CUERPO DE GUDRUN ENSSLIN UTILIZADA COMO REFERENCIA POR RICHTER.	166
FIGURA 188. CHRISTOPH DRAEGER, <i>STAMMHEIM</i> , 2003	166
FIGURA 189. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>DER BAADER-MEINHOF KOMPLEX</i> -ULI EDEL,2008-. GUDRUN ENSSLIN MUERTA... 166	166
FIGURA 190. HANS-PETER FELDMANN, <i>DIE TOTEN -LOS MUERTOS-</i> , 1998.....	167
FIGURA 191. HANS-PETER FELDMANN, <i>DIE TOTEN -LOS MUERTOS-</i> , 1998. ANDREAS BAADER MUERTO.....	167

FIGURA 192. CHRISTIAN BOLSTANSKI, <i>EL CASO</i> , 1989.....	167
FIGURA 193. ASESINATO DE BENNO OHNESORG EN 1967. FOTOGRAFÍA DE JÜRGEN HENSCHEL	182
FIGURA 194. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>DER BAADER-MEINHOF KOMPLEX</i> -ULI EDEL, 2008-. BENNO OHNESORG	182
FIGURA 195. FOTOGRAFÍA DEL LUGAR DONDE BAADER, RASPE Y MEINS FUERON ARRESTADOS EN 1972.	182
FIGURA 196. GERHARD RICHTER, <i>ARRESTO 1 (FESTNAHME 1)</i> , 1988.....	182
FIGURA 197. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>DER BAADER-MEINHOF KOMPLEX</i> -ULI EDEL, 2008-. ARRESTO.....	182
FIGURA 198. FOTOGRAFÍA DEL ARRESTO DE ULRIKE MEINHOF, 1972.	182
FIGURA 199. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>DER BAADER-MEINHOF KOMPLEX</i> -ULI EDEL, 2008-. ARRESTO DE MEINHOF	182
FIGURA 200. ANDREAS BAADER Y GUDRUN ENSSLIN DURANTE UN JUICIO EN 1968	183
FIGURA 201. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>DER BAADER MEINHOF KOMPLEX</i> , 2008. BAADER Y ENSSLIN EN EL JUICIO.....	183
FIGURA 202. GUDRUN ENSSLIN EN EL CORTO EXPERIMENTAL <i>DAS ABONNEMENT</i> -ALI LIMONADI, 1967-.	183
FIGURA 203. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>DER BAADER MEINHOF KOMPLEX</i> , 2008. ANSSLIN Y BAADER.....	183
FIGURA 204 Y FIGURA 205. BONNIE PARKER Y CLYDE BARROW EN 1933.....	183
FIGURA 206 Y FIGURA 207. ESCENAS DE LA PELÍCULA <i>BONNIE AND CLYDE</i> -ARTHUR PENN, 1967-.	183
FIGURA 208. RETRATO ROBOT DE UNABOMBER. REALIZADO POR JEANNE BOYLAN EN 1987	184
FIGURA 209. ESCENA DE LA SERIE DE <i>MANHUNT: UNABOMBER</i> , 2017. UNABOMBER.....	184
FIGURA 210. FOTOGRAFÍA POLICIAL DE THEODORE JOHN KACZYNSKI, UNABOMBER, REALIZADA EN 1996.	184
FIGURA 211. ROBERT REDFORD EN LA PELÍCULA <i>LAS AVENTURAS DE JEREMIAH JOHNSON</i> -SYDNEY POLLACK, 1972-.	184
FIGURA 212. EMILE HIRSCH EN LA PELÍCULA <i>INTO THE WILD</i> -SEAN PENN, 2007-	184
FIGURA 213. ESCENA DE LA SERIE <i>MANHUNT: UNABOMBER</i> , 2017. TED KACZYNSKI EN SU CABAÑA.....	184
FIGURA 214. PRIMERA EDICIÓN DE <i>WALDEN OR LIFE IN THE WOODS</i> , DE HENRY DAVID THOREAU, 1854.....	185
FIGURA 215. RECONSTRUCCIÓN DE LA CABAÑA DE THOREAU EN CONCORD, MASSACHUSETTS.....	185
FIGURA 216. CABAÑA DE UNABOMBER EN LINCOLN, MONTANA, ESTADOS UNIDOS.....	185
FIGURA 217. CABAÑA DE UNABOMBER EN LA EXPUESTA EN EL NEWSEUM DE WASHINGTON, 2008.	185
FIGURA 218. ROBERT KUSMIROWSKI, <i>UNACABINE</i> , 2008.	185
FIGURA 219. DORA WINTER, <i>THE UNABOMBER BOOK COLLECTION</i> , 2008 - 2009	185
FIGURA 220. PUBLICACIÓN DE LA PORTADA DEL Nº 1188 DE <i>ROLLING STONE</i> EN FACEBOOK DE LA REVISTA.....	186
FIGURA 221. PORTADA DE <i>THE NEW YORK TIMES</i> , 5 DE MAYO DE 2013	186
FIGURA 222. CHARLES MANSON EN LA PORTADA DE LA REVISTA <i>LIFE</i> , DICIEMBRE 1969.	186
FIGURA 223. TED KACZYNSKI, "UNABOMBER," EN LA PORTADA DE LA REVISTA <i>TIME</i> , ABRIL 1996.....	186
FIGURA 224. PERPETRADORES DEL TIROTERO DE COLUMBINE EN LA PORTADA DE LA REVISTA <i>TIME</i> , MAYO 1999	186
FIGURA 225. OSAMA BIN LADEN EN LA PORTADA DE LA REVISTA <i>TIME</i> , OCTUBRE 2001.	186
FIGURAS 226 Y 227. FOTOGRAFÍAS DE SEAN MURPHY DE DZHOKHAR TSARNAEV.....	186
FIGURA 228. DZHOKHAR TSARNAEV EN LA PORTADA DE <i>ROLLING STONE</i> , Nº 1188, AGOSTO 2013.....	187
FIGURA 229. BOB DYLAN EN LA PORTADA DE <i>ROLLING STONE</i> , Nº 4, ABRIL 2015	187
FIGURA 230. JIM MORRISON EN LA PORTADA DE <i>ROLLING STONE</i> , Nº 352, AGOSTO 1981.....	187
FIGURA 231. CHARLES MANSON EN LA PORTADA DE <i>ROLLING STONE</i> , Nº 61, JULIO 1970	187
FIGURA 232. ERNESTO CHE GUEVARA EN LA PORTADA DE <i>ROLLING STONE</i> , DICIEMBRE 2008	187
FIGURA 233. JIM MORRISON EN LA PORTADA DE <i>ROLLING STONE</i> , JULIO-AGOSTO 2011.	187
FIGURA 234. O J. SIMPSON EN LA PORTADA DE <i>ROLLING STONE</i> , Nº 247, SEPTIEMBRE 1977.....	187
FIGURA 235. LENNY KRAVITZ EN LA PORTADA DE <i>ROLLING STONE</i> , Nº 722, NOVIEMBRE 1995.....	187
FIGURA 236. TUPAC SHAKUR EN LA PORTADA DE <i>ROLLING STONE</i> , Nº 746, OCTUBRE 1996	187
FIGURA 237. ANDY WARHOL, <i>13 MOST WANTED MEN</i> , 1964	188
FIGURA 238. ANDY WARHOL, <i>13 MOST WANTED MEN</i> , Nº 11, JOHN JOSEPH H., 1964.....	188
FIGURA 239. GEORGE METESKY, APODADO <i>MAD BOMBER</i> , EN SU CELDA EN 1957	188
FIGURA 240. ARRESTO DE VALERIE SOLANAS TRAS HABER DISPARADO A ANDY WARHOL, 4 DE JUNIO DE 1968.....	188
FIGURA 241. CARTEL DE LA PELÍCULA <i>I SHOT ANDY WARHOL</i> - MARY HARRON, 1996	188
FIGURA 242. ESCENA DE LA SERIE <i>AMERICAN HORROR STORY</i> -RYAN MURPHY, 2011-2019-. VALERIE SOLANAS	188
FIGURA 243 Y FIGURA 244. RETRATOS DE ANDY WARHOL REALIZADOS POR RICHARD AVEDON EN 1969.....	188
FIGURA 245. ROGELIO LÓPEZ CUENCA, <i>CORPUS</i> , 2004.	188
FIGURA 246. GAVIN TURK, <i>CHE</i> , 1999.....	189
FIGURA 247. ANDY WARHOL, <i>DOUBLE ELVIS</i> , 1963	189
FIGURA 248. ELVIS PRESLEY EN <i>FLAMING STAR</i> -DON SIEGEL, 1960-.	189
FIGURA 249. OZBILICI BURHAN, <i>AN ASSASSINATION IN TURKEY</i> , 2016	189

FIGURA 250. PÓSTER DE LA PELÍCULA <i>JAILHOUSE ROCK</i> - RICHARD THORPE, 1957-	189
FIGURA 251. ALBERTO KORDA, <i>GUERRILLERO HEROICO</i> , 1960	190
FIGURA 252. CARTEL DE LA PELÍCULA <i>CHE: GUERRILLA</i> -STEVEN SODERBERGH, 2008-	190
FIGURA 253 Y FIGURA 254. ESCENAS DEL VIDEOJUEGO <i>COUNTER STRIKE: GLOBAL OFFENSIVE</i> -2012-	190
FIGURA 255. BRENDA OELBAUM, <i>OSAMA'S BIN DEGRADED</i> , 2004.	190
FIGURA 256. ESCENA DE LA SERIE <i>SOUTH PARK</i> , 2001. "OSAMA BIN LADEN HAS FARTY PANTS"	190
FIGURA 257. KRZYSZTOF PRUSZKOWSKI, <i>LA LECTURA</i> , 2006.....	202
FIGURA 258. ADAM HELMS, <i>UNTITLED PORTRAIT (NORTH PLAINS)</i> , 2007	202
FIGURA 259. ADAM HELMS, <i>UNTITLED PORTRAIT (BLACK HILLS)</i> , 2007	202
FIGURA 260. ADAM HELMS, <i>UNTITLED PORTRAIT (WILSON'S CREEK)</i> , 2008.	202
FIGURA 261. ADAM HELMS, <i>UNTITLED (48 PORTRAITS)</i> , 2006.....	203
FIGURA 262. GERHARD RICHTER, <i>48 PORTRAITS, 1972</i>	203
FIGURA 263. MOHAMED EMWAZIM, <i>JIHADI JOHN</i> , AMENAZANDO AL PERIODISTA JAMES FOLEY. <i>DABIQ</i> , nº 03, 2014. ...	204
FIGURA 264. <i>JIHADI JOHN</i> JUNTO A LOS PRISIONEROS HARUNA YUKAWA Y KENJI GOTO, 2015	204
FIGURA 265. DEMOSTRACIÓN DE ARTES MARCIALES. <i>DABIQ</i> , nº 06, DICIEMBRE 2014	204
FIGURA 266. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>ASSASIN'S CREED</i> -JUSTIN KURZEL, 2016-	204
FIGURA 267. "PRISIONERO NORUEGO A LA VENTA." <i>DABIQ</i> , nº 11, AGOSTO 2015	204
FIGURA 268. "PRISIONERO CHINO A LA VENTA." <i>DABIQ</i> , nº 11, AGOSTO 2015	204
FIGURA 269. PORTADA DE LA REVISTA <i>NATIONAL GEOGRAPHIC</i> , ABRIL 2002.	204
FIGURA 270. VÍDEO GRABADO GRABADO POR DANIEL PSENNY, DURANTE LOS ATENTADOS DE PARÍS EN 2015	205
FIGURA 271 Y FIGURA 272. PUBLICACIONES EN LA RED SOCIAL TWITTER, 17 DE AGOSTO DE 2016	205
FIGURA 273. CABECERA DEL VÍDEO DEL DÁESH <i>FLAMES OF WAR</i> , 2014.....	206
FIGURA 274. IMAGEN DEL VÍDEO DEL DÁESH <i>FLAMES OF WAR</i> , 2014	206
FIGURA 275. ESCENA DEL VÍDEO DEL DÁESH <i>FLAMES OF WAR</i> , 2014	206
FIGURA 276. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>THE HURT LOCKER</i> -KATHRYN BIGELOW, 2008-. EXPLOSIÓN.....	206
FIGURA 277. PORTADA DE <i>DABIQ</i> nº 12, "SOLAMENTE TERROR," NOVIEMBRE 2015.	206
FIGURA 278. POSTER CONMEMORATIVO LOS ATENTADOS DE 2015 EN PARÍS. <i>DABIQ</i> , nº 13, ENERO 2016.	206
FIGURA 279. IMAGEN PARA ILUSTRAR LA ENTREVISTA A ABU 'UMAR AL-BALJIKÍ. <i>DABIQ</i> , nº 7, FEBRERO 2015.....	206
FIGURA 280. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>G.I. JOE: THE RISE OF COBRA</i> -STEPHEN SOMMERS, 2009-. TORRE EIFFEL	207
FIGURA 281. IMAGEN DEL VÍDEO PROMOCIONAL DEL DÁESH SOBRE LOS ATENTADOS DE PARÍS, NOVIEMBRE DE 2015.	207
FIGURA 282. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>AMERICAN SNIPER</i> -CLINT EASTWOOD, 2014-	207
FIGURA 283. ESCENA DEL VÍDEO DEL DÁESH <i>ISIS SNIPER</i> , 2014.	207
FIGURA 284. IMAGEN PROMOCIONAL DEL VIDEOJUEGO <i>CALL OF DUTTY</i>	207
FIGURA 285. IMAGEN PROMOCIONAL DEL DÁESH.....	207
FIGURA 286. IMAGEN PROMOCIONAL DEL VIDEOJUEGO <i>CALL OF DUTTY</i>	207
FIGURA 287. IMAGEN PROMOCIONAL DEL DÁESH.....	207
FIGURA 288. CAMPAÑA PROMOCIONAL DEL DÁESH PARA LA CAPTACIÓN DE MILITANTES.....	208
FIGURA 289. BIN LADEN JUNTO A OTROS LÍDERES DE AL QAEDA EN 2001	208
FIGURA 290. ANUNCIO DE BENETTON DE LA COLECCIÓN PRIMAVERA-VERANO DE 2009	208
FIGURA 291. ABRAHAM BOSSE, ILUSTRACIÓN PARA <i>LEVIATHAN OR THE MATTER (...)</i> DE THOMAS HOBBS, 1651.	224
FIGURA 292. GUSTAVE DORÉ, <i>LA DESTRUCCIÓN DEL LEVIATÁN</i> , 1865	224
FIGURA 293. WILLIAM BLAKE, <i>THE SPIRITUAL FORM OF NELSON GUIDING LEVIATHAN (...)</i> , 1805-1809.....	224
FIGURA 294. WILLIAM BLAKE, <i>BEHEMOTH AND LEVIATHAN</i> , 1825	224
FIGURA 295. CHEMA LÓPEZ, <i>EL SUSURRO DEL LEVIATÁN</i> -TRÍPTICO-, 1999.	225
FIGURA 296. CHEMA LÓPEZ, <i>EL OTRO SUSURRO</i> -DE LA SERIE <i>EL SUSURRO DEL LEVIATÁN</i> -, 1999.....	225
FIGURA 297. CHEMA LÓPEZ, <i>ESE MAL NECESARIO</i> -DE LA SERIE <i>EL SUSURRO DEL LEVIATÁN</i> -, 1999	225
FIGURA 298. CHEMA LÓPEZ, ... Y NO MIRES A QUIÉN -DE LA SERIE <i>EL SUSURRO DEL LEVIATÁN</i> -, 1999	225
FIGURA 299. CHEMA LÓPEZ, <i>EL CURA Y LA BALLENA</i> -DE LA SERIE <i>LOS MURMULLOS</i> -, 2005.	226
FIGURA 300. CHEMA LÓPEZ, <i>LOS SEDUCIDOS</i> -DE LA SERIE <i>LOS MURMULLOS</i> -, 2006.	226
FIGURA 301. EXPOSICIÓN DE CHEMA LÓPEZ, <i>LOS MURMULLOS</i> . GALERÍA TOMAS MARCH, 2006. DOCUMENTACIÓN.	226
FIGURA 302. EXPOSICIÓN DE CHEMA LÓPEZ, <i>LOS MURMULLOS</i> . GALERÍA TOMAS MARCH, 2006. DOCUMENTACIÓN.	226
FIGURA 303. ILUSTRACIÓN DE LA PORTADA DEL LIBRO DE PAUL AUSTER, <i>LEVIATÁN</i> . ANAGRAMA, 1993 Y 1999.	227
FIGURA 304. VIÑETA DEL CÓMIC <i>V DE VENDETTA</i> DE ALAN MOORE Y DAVID LLOYD, 1980-2000. DAMA DE LA JUSTICIA. 227	227
FIGURA 305. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>LEVIATÁN</i> -ANDREY ZVYAGINTSEV, 2014-.....	227

FIGURA 306. BENJAMIN WEST, <i>LA EXPULSIÓN DE ADÁN Y EVA DEL PARAÍSO</i> , 1791.....	228
FIGURA 307. THOMAS COLE, <i>EXPULSIÓN DEL JARDÍN DEL EDÉN</i> , 1828..	228
FIGURA 308. ILUSTRACIÓN DE PAUL GUSTAVE DORÉ PARA LA <i>DIVINA COMEDIA</i> DE DANTE, 1861. EL BOSQUE OSCURO. .	241
FIGURA 309. JEAN-BAPTISTE CAMILLE COROT, <i>DANTE Y VIRGILIO</i> , 1859.	241
FIGURA 310. WILLIAM-ADOLPHE BOUGUERAU, <i>DANTE Y VIRGILIO EN EL INFIERNO</i> , 1850.....	241
FIGURA 311. GUSTAVE DORÉ, <i>DANTE Y VIRGILIO EN EL NOVENO CÍRCULO DEL INFIERNO</i> , 1861.....	241
FIGURA 312. ILUSTRACIÓN DE PAUL GUSTAVE DORÉ PARA LA <i>DIVINA COMEDIA</i> DE DANTE. EL RÍO ESTIGIA.	241
FIGURA 313. EUGÈNE DELACROIX, <i>LA BARCA DE DANTE (DANTE Y VIRGILIO EN EL INFIERNO)</i> , 1822.....	241
FIGURA 314. GIOACCHINO ASSERETO, <i>CAÍN Y ABEL</i> , 1640-1650.....	242
FIGURA 315. WILLIAM-ADOLPHE BOUGUERAU, <i>EL PRIMER LUTO</i> , 1888.	242
FIGURA 316. PETER PAUL RUBENS, <i>RÓMULO Y REMO</i> , 1615-1616	242
FIGURA 317. AUGUSTYN MIRYS, <i>MUERTE DE REMO Y FUNDACIÓN DE ROMA</i> , 1740	242
FIGURA 318. FRANCISCO DE GOYA, <i>DUELO A GARROTAZOS</i> , 1820-1823	242
FIGURA 319. DIANE ARBUS, <i>IDENTICAL TWINS</i> , 1966	243
FIGURA 320. ESCENA DE <i>THE SHINING</i> -STANLEY KUBRICK, 1980-	243
FIGURA 321. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>INVASION OF THE BODY SNATCHERS</i> -DON SIEGEL, 1956-	243
FIGURA 322. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>VILLAGE OF THE DAMNED</i> -WOLF RILLA, 1960-	243
FIGURA 323. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>DEAD RINGERS</i> -DAVID CRONENBERG, 1988-	243
FIGURA 324. ESCENA DE LA SERIE <i>ORPHAN BLACK</i> -GRAEME MANSON & JOHN FAWCETT, 2013-2017-	243
FIGURA 325. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>THE MATRIX RELOADED</i> – HERMANAS WACHOWSKIS, 2003-	243
FIGURA 326. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>THE DOUBLE</i> -RICHARD AYOADE, 2013-	243
FIGURA 327. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>KYNÓDONTAS</i> -YORGOS LANTHIMOS, 2009-. EL HIJO HABLA CON SU HERMANO.....	244
FIGURA 328. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>KYNÓDONTAS</i> -YORGOS LANTHIMOS, 2009-. FUNERAL DEL HERMANO.....	244
FIGURA 329. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>THE VILLAGE</i> -M. NIGHT SHYAMALAN, 2004-. ENTIERRO.....	244
FIGURA 330. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>THE VILLAGE</i> -M. NIGHT SHYAMALAN, 2004-. LA MUERTE DE NOAH	244
FIGURA 331. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>THE VILLAGE</i> -M. NIGHT SHYAMALAN, 2004-. LA ESCUELA.....	245
FIGURA 332. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>KYNÓDONTAS</i> -YORGOS LANTHIMOS, 2009-. SIGNIFICADO DE LAS PALABRAS	245
FIGURA 333. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>THE VILLAGE</i> -M. NIGHT SHYAMALAN, 2004-. IVY EN EL BOSQUE	245
FIGURA 334. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>KYNÓDONTAS</i> -YORGOS LANTHIMOS, 2009-. COMPETICIÓN.	245
FIGURA 335. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>THE VILLAGE</i> -M. NIGHT SHYAMALAN, 2004-. WALKER WILDLIFE PRESERVE	245
FIGURA 336. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>KYNÓDONTAS</i> -YORGOS LANTHIMOS, 2009-. VIGILANTE DE SEGURIDAD.	245
FIGURAS 337 Y 338. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>THE VILLAGE</i> -M. NIGHT SHYAMALAN, 2004-. ATAQUE A LUCIUS.	246
FIGURA 339. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>THE VILLAGE</i> -M. NIGHT SHYAMALAN, 2004-. EL DISFRAZ	246
FIGURA 340. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>THE VILLAGE</i> -M. NIGHT SHYAMALAN, 2004-. NOAH DISFRAZADO ASUSTA A IVY... 246	246
FIGURA 341. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>KYNÓDONTAS</i> -YORGOS LANTHIMOS, 2009-. REQUISITOS PARA SALIR DE CASA.	246
FIGURA 342. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>KYNÓDONTAS</i> -YORGOS LANTHIMOS, 2009-. ESTADO DEL COLMILLO.....	246
FIGURAS 343 Y 344. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>KYNÓDONTAS</i> -YORGOS LANTHIMOS, 2009-. AUTOLESIÓN.....	246
FIGURA 345. VIÑETA DEL CÓMIC <i>WATCHMEN</i> -ALAN MOORE (CREAD.), DAVE GIBBONS (ILUST.), 1986-1987-. ALIEN... 255	255
FIGURA 346. VIÑETA DEL CÓMIC <i>WATCHMEN</i> -ALAN MOORE (CREAD.), DAVE GIBBONS (ILUST.), 1986-1987-. ALIEN... 255	255
FIGURA 347. ESCENA DE LA SERIE <i>WATCHMEN</i> -DAMON LINDELOF (CREAD.), 2019-. ALIEN.....	255
FIGURA 348. ESCENA DE LA SERIE <i>WATCHMEN</i> -DAMON LINDELOF (CREAD.), 2019-. LLUVIAS DE CEFALÓPODOS.....	255
FIGURAS 349 Y 350. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>KYNÓDONTAS</i> -YORGOS LANTHIMOS, 2009-. APARICIÓN DEL GATO	256
FIGURAS 351 Y 352. ESCENAS DE LA PELÍCULA <i>KYNÓDONTAS</i> -YORGOS LANTHIMOS, 2009-. PADRE	256
FIGURAS 353 Y 354. ESCENAS DE LA PELÍCULA <i>THE VILLAGE</i> -M. NIGHT SHYAMALAN, 2004-. OCULTÁNDOSE.	256
FIGURA 355. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>THE VILLAGE</i> -M. NIGHT SHYAMALAN, 2004-. IVY TIENDE LA MANO A LUCIUS	256
FIGURA 356. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>THE VILLAGE</i> -M. NIGHT SHYAMALAN, 2004-. MARCA EN LA PUERTA	256
FIGURA 357. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>THE VILLAGE</i> -M. NIGHT SHYAMALAN, 2004-. FLORES SILVESTRES.....	257
FIGURA 358. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>THE VILLAGE</i> -M. NIGHT SHYAMALAN, 2004-. BAYAS RECOGIDAS POR NOAH.	257
FIGURA 359. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>THE VILLAGE</i> -M. NIGHT SHYAMALAN, 2004-. LUCIUS ACERCÁNDOSE AL BOSQUE.. 257	257
FIGURA 360. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>THE VILLAGE</i> -M. NIGHT SHYAMALAN, 2004-. LUCIUS PINTANDO.....	257
FIGURA 361. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>THE VILLAGE</i> -M. NIGHT SHYAMALAN, 2004-. MANOS ENSANGRENTADAS.....	257
FIGURA 362. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>THE VILLAGE</i> -M. NIGHT SHYAMALAN, 2004-. IVY CRUZANDO EL BOSQUE	257
FIGURA 363. <i>HOMELAND SECURITY ADVISORY SYSTEM</i>	257
FIGURAS 364 Y 365. ESCENAS DE LA PELÍCULA <i>LA LISTA DE SCHINDLER</i> -STEVEN SPIELBERG, 1993-.....	258

FIGURAS 366, 367 y 368. ESCENAS DE LA PELÍCULA <i>EL SEXTO SENTIDO</i> -M. N. SHYAMALAN, 1999-.	258
FIGURA 369. VIÑETA DEL CÓMIC <i>SIN CITY</i> -FRANK MILLER (CREAD.), 1991-. MARV Y GOLDIE	258
FIGURA 370. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>SIN CITY</i> -R. RODRÍGUEZ, F. MILLER, Q. TARANTINO, 2005-. MARV Y GOLDIE	258
FIGURAS 371 Y 372. ESCENAS DE LA SERIE <i>EL CUENTO DE LA CRIADA</i> -BRUCE MILLER (CREAD.), 2017-	258
FIGURA 373. VIÑETA DEL CÓMIC <i>SIN CITY</i> -FRANK MILLER (CREAD.), 1991-. ROARK JUNIOR Y NANCY CALAHAN	259
FIGURA 374. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>SIN CITY</i> -R. RODRÍGUEZ, F. MILLER, Q. TARANTINO, 2005-. ROARK Y NANCY	259
FIGURA 375. IMAGEN PROMOCIONAL DE LA SAGA <i>KILL BILL</i> -QUENTIN TARANTINO, 2003-	259
FIGURA 376. ESCENA DE LA PRIMERA ENTREGA DE LA SAGA <i>KILL BILL</i> -QUENTIN TARANTINO, 2003-2004-	259
FIGURA 377. IMAGEN PROMOCIONAL DE LA SERIE <i>UTOPIA</i> -DENNIS KELLY (CREAD.), 2013-	259
FIGURA 378. ESCENA DE LA SERIE <i>UTOPIA</i> -DENNIS KELLY (CREAD.), 2013-	259
FIGURAS 379 Y 380. ESCENAS DE LA SERIE <i>DARK</i> -BARAN BO ODAR & JANTJE FRIESE (CREAD.), 2017-2020-	259
FIGURA 381 Y FIGURA 382. ESCENAS DE LA PELÍCULA <i>KYNÓDONTAS</i> -YORGOS LANTHIMOS, 2009-. ADIESTRAMIENTO	260
FIGURA 383. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>KYNÓDONTAS</i> -YORGOS LANTHIMOS, 2009-. EL PADRE ENSEÑA A LADRAR	260
FIGURA 384. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>KYNÓDONTAS</i> -YORGOS LANTHIMOS, 2009-. FUGA	260
FIGURA 385. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>KYNÓDONTAS</i> -YORGOS LANTHIMOS, 2009-. COMPETICIÓN	260
FIGURA 386. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>KYNÓDONTAS</i> -YORGOS LANTHIMOS, 2009-. LA HIJA MAYOR ACCEDE	260
FIGURA 387. ESCENA INICIAL DE LA PELÍCULA <i>LOS MISERABLES</i> -LADJ LY, 2019-. MUNDIAL DE FÚTBOL	277
FIGURA 388. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>LOS MISERABLES</i> -LADJ LY, <i>LES MISÉRABLES</i> , 2019-. BANDERA DE FRANCIA	277
FIGURA 389. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>LOS MISERABLES</i> -LADJ LY, <i>LES MISÉRABLES</i> , 2019-. CHRIS	277
FIGURA 390. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>LOS MISERABLES</i> -LADJ LY, <i>LES MISÉRABLES</i> , 2019-. NIÑO HERIDO	277
FIGURAS 391, 392 Y 393. DEMOCRACIA, <i>WE PROTECT YOU FROM YOURSELVES</i> , 2013	278
FIGURA 394. SANTIAGO SIERRA, <i>PRESOS POLÍTICOS EN LA ESPAÑA CONTEMPORÁNEA</i> , 2018.	279
FIGURA 395. JEN-PIERRE HOUËL, <i>EL ASALTO A LA BASTILLA</i> , 1789	280
FIGURA 396. JEAN DUPLESSIS-BERTAUX, <i>TOMA DEL PALACIO DE LAS TUILERÍAS (...)</i> ,	280
FIGURA 397. GEORG HEINRICH SIEVEKING, <i>EJECUCIÓN DE LUIS XVI</i> , 1793	280
FIGURA 398. ILUSTRACIÓN SOBRE LA EJECUCIÓN DE ROBESPIERRE EN 1794.	280
FIGURA 399. GEORGE CRUIKSHANK, <i>LAS ARMAS DEL RADICAL</i> , 1819	280
FIGURA 400. SANTIAGO SIERRA, <i>MONUMENTO A LA DESOBEDIENCIA CIVIL -PLACA-</i> , 2017	281
FIGURA 401. SANTIAGO SIERRA, <i>THE BLACK CONE. MONUMENT TO CIVIL DESOBEDIENCE</i> , 2012	281
FIGURA 402. KENDELL GEERS, <i>MONUMENT TO THE UNKNOWN ANARCHIST</i> , 2007	281
FIGURA 403. KENDELL GEERS, <i>T. W. (VITRINE)</i> , 1993	281
FIGURAS 404 Y 405. MILICA TOMIC, <i>ONE DAY, INSTEAD OF ONE NIGHT (...)</i> , 2009	282
FIGURAS 406 Y 407. FRACIS ALYS, <i>RE-ENACTMENTS</i> , CIUDAD DE MEXICO, 2000	283
FIGURA 408. FRENTE DE LIBERACIÓN ANIMAL.	284
FIGURA 409. IMAGEN DEL DOCUMENTAL <i>THE ANIMAL PEOPLE</i> -DENIS HENRY HENNELLY, CASEY SUCHAN, 2019-	284
FIGURA 410. MANIFESTANTES ANTIFASCISTAS REUNIDOS CONTRA UN MITIN DE EXTREMA DERECHA EN PORTLAND	284
FIGURA 411. MANIFESTACIÓN EN WASHINGTON D.C. DENTRO DEL MOVIMIENTO <i>BLACK LIVES MATTER</i>	284
FIGURAS 412 Y 413. MANIFESTANTES DE ULTRADERECHA ASALTANDO EL CAPITOLIO DE LOS ESTADOS UNIDOS	284
FIGURAS 414 Y 415. IMÁGENES EMITIDAS EN UN INFORMATIVO DE TVE SOBRE EL 22-M, 2014	285
FIGURAS 416 Y 417. LEÓNIDAS MARTÍN, <i>PRÊT-À-RÉVOLTER</i> , 2000	285
FIGURA 418. LOS RAPEROS VALTONYC, PABLO HÁSEL Y ELGIO	286
FIGURA 419. MANIFESTACIÓN CONTRA EL ENCARCELAMIENTO DE PABLO HASSEL EN SALAMANCA, 2021	286
FIGURA 420. ALÁN CARRASCO, <i>EL JEFE DEL ESTADO EN LA ÉPOCA DE LA REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA</i> , 2015.	286
FIGURA 421. ENEKO LAS HERAS, VIÑETA SOBRE LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN, 2016	286
FIGURA 422. ENEKO LAS HERAS, VIÑETA SOBRE LA LEY MORDAZA, 2016	286
FIGURA 423. ESCENA DE LA OBRA <i>LA BRUJA Y DON CRISTOBAL</i> DE LA COMPAÑÍA TÍTERES DESDE ABAJO	287
FIGURA 424, FIGURA 425, FIGURA 426, FIGURA 427 Y FIGURA 428. CAMPAÑA DE APOYO A LOS TITIRITEROS	287
FIGURA 429. "EL CAMARADA LENIN ESTÁ BARRIENDO LA ESCORIA DE LA TIERRA", 1920	303
FIGURA 430. "¡ABAJO EL FASCISMO EN EL MUNDO!", 1928.	303
FIGURA 431. CARTEL DE PROPAGANDA SOVIÉTICA CONTRA EL IMPERIALISMO ESTADOUNIDENSE, 1968	303
FIGURA 432. "CÓMO STALIN ESPERA QUE DESTRUYAMOS LOS ESTADOS UNIDOS", 1950	303
FIGURA 433. PORTADA DEL CÓMIC ANTICOMUNISTA, <i>IS THIS TOMORROW. AMERICA UNDER COMMUNISM!</i> , 1947	303
FIGURA 434. PORTADA DEL CÓMIC ANTICOMUNISTA, <i>THE RED ICEBERG</i> , 1960	303
FIGURA 435. CARTEL DE PROPAGANDA SOVIÉTICA, "¿TE HAS ALISTADO COMO VOLUNTARIO?", 1920.	303

FIGURA 436. CARTEL DE JAMES MONTGOMERY FLAGG, “TE QUIERO PARA EL EJÉRCITO ESTADOUNIDENSE”, 1917	303
FIGURA 437. PORTADA DEL PERIÓDICO <i>CORRIERE DELLA SERA</i> , MILÁN, 13 DE DICIEMBRE DE 1969	304
FIGURA 438. ATENTADO EN LA COMISARÍA DE POLICÍA DE MILÁN EN MAYO DE 1973.....	304
FIGURA 439. ALDO MORO, SECUESTRADO POR LAS BRIGADAS ROJAS, 1978.....	304
FIGURA 440. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>IL DIVO</i> -PAOLO SORRENTINO, 2008-	304
FIGURAS 441 Y 442. ESCENAS DE LA PELÍCULA <i>ESTADO DE SITIO</i> -COSTA GAVRAS, 1972-. FUSILAMIENTOS.	305
FIGURA 443. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>ESTADO DE SITIO</i> -COSTA GAVRAS, 1972-. INTERROGATORIO	305
FIGURA 444. NOTICIA PUBLICADA EN <i>EL PAÍS</i> SOBRE EL ANUNCIO DE LA EJECUCIÓN DE DAN MITRIONE, 1970.....	305
FIGURA 445. OPERATIVO CONTRA EL MOVIMIENTO DE LIBERACIÓN NACIONAL-TUPAMAROS, A 14 DE ABRIL DE 1972.....	305
FIGURA 446. GOLPE DE ESTADO EN URUGUAY, 27 DE JUNIO DE 1973.....	305
FIGURAS 447, 448 Y 449. ROD DICKINSON, <i>NOCTURN: THE WACO RE-ENACTMENT</i> , 2004.....	306
FIGURAS 450 Y 451. GIANNI MOTTI, <i>BLITZ</i> , 2003	306
FIGURAS 452 Y 453. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>EL TERCER HOMBRE</i> -CAROL REED, <i>THE THIRD MAN</i> , 1949-	307
FIGURA 454. JAMES BRIDLE, <i>DRONE SHADOW</i> , 2017.....	307
FIGURA 455. MARIELE NEUDECKER, <i>MISSILE TRACKING RADAR [MTR]</i> , 2010	307
FIGURA 456. OMER FAST, <i>5000 FEET IS THE BEST</i> , 2011	307
FIGURA 457, FIGURA 458. FIGURA 459, FIGURA 460. ESCENA DE LA SERIE <i>HOMELAND</i> -ALEX GANSA, 2011. COLEGIO .	308
FIGURA 461. <i>ESCENA DE LA SERIE HOMELAND -ALEX GANSA, 2011-</i> . NOS LLAMAN TERRORISTAS.....	308
FIGURA 462. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>INDEPENDENCE DAY</i> -ROLAND EMMERICH, 1996-. PANCARTA DE BIENVENIDA.....	330
FIGURA 463. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>INDEPENDENCE DAY</i> -ROLAND EMMERICH, 1996-. CONCENTRACIÓN	330
FIGURAS 464 Y 465. ESCENAS DE <i>WAR OF THE WORLDS</i> -STEVEN SPIELBERG, 2005-. MÁQUINAS ALIENÍGENAS	330
FIGURA 466. IMAGEN DE SHAFIQ RASUL, RUHAL AHMED Y ASIF IQBAL, RECLUÍDOS EN LA PRISIÓN DE GUANTÁNAMO	331
FIGURA 467. ESCENA DE <i>THE ROAD TO GUANTÁNAMO</i> -MICHAEL WINTERBOTTOM, 2006-. LOS ACTORES.....	331
FIGURA 468. ESCENA DE <i>THE ROAD TO GUANTÁNAMO</i> -MICHAEL WINTERBOTTOM, 2006-. DE RODILLAS.	331
FIGURA 469. ESCENA DE <i>THE ROAD TO GUANTÁNAMO</i> -MICHAEL WINTERBOTTOM, 2006-. DETENIDOS.....	331
FIGURA 470. ESCENA DE <i>THE ROAD TO GUANTÁNAMO</i> -MICHAEL WINTERBOTTOM, 2006-. ESCOLTADO	331
FIGURA 471. ESCENA DE <i>THE ROAD TO GUANTÁNAMO</i> -MICHAEL WINTERBOTTOM, 2006-. INTERROGATORIO.	331
FIGURA 472. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>THE MAURITANIAN</i> -KEVIN MACDONALD (DIR.), 2021-. TÉCNICA DE TORTURA	332
FIGURA 473. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>THE MAURITANIAN</i> -KEVIN MACDONALD (DIR.), 2021-. TORTURADO	332
FIGURA 474. MÁLCHENKO, ZAPOROZHETS, VENÉYEV, STARKOV, KRZHIZHANOVSKI, ULIÁNOV Y MÁRTOV-TSEDERBAUM ..	333
FIGURA 475. BORRADO DE A. MÁLCHENKO.	333
FIGURA 476. DISCURSO DE LENIN EN LA PLAZA SVERDLOV DE MOSCÚ, A 5 DE MAYO DE 1920	333
FIGURA 477. BORRADO DE LEV TROTSKI Y LEV KÁMENEV	333
FIGURA 478. KLIMENT VOROSHILOV, VYACHESLAV MOLOTOV, STALIN Y NIKOLAI YEZHOV, MOSCÚ, 1937.....	333
FIGURA 479. BORRADO NIKOLAI YEZHOV	333
FIGURA 480. MOMENTOS PREVIOS AL DERRUMBAMIENTO DE LA ESTATUA DE SADDAM HUSSEIN EN 2003	334
FIGURA 481. EJECUCIÓN DE SADDAM HUSSEIN EN LA HORCA, <i>IRAQUI TV</i> , 30 DE DICIEMBRE DE 2006.	334
FIGURA 482. SOLDADO CUBRIENDO LA ESTATUA DE SADDAM HUSSEIN CON LA BANDERA ESTADOUNIDENSE	334
FIGURA 483. HANS HAACKE, <i>STAR GAZING</i> , 2004	334
FIGURA 484. HANAA MALALLAH, <i>US. MODERN FLAG</i> , 2012	334
FIGURA 485. KYLE GOEN, <i>NEW FLAG OF IRAQ</i> , 2010.....	334
FIGURAS 486, 487, 488 Y 489. JAMAL PENJWENY, <i>SADDAM IS HERE</i> , 2009-2010.....	335
FIGURAS 490 Y 491. THE YES MEN, <i>NEW YORK TIMES SPECIAL EDITION</i> , DATADO DEL 4 DE JULIO DE 2009	335
FIGURA 492. ESCENA DE LA SERIE <i>24</i> -ROBERT COCHRAN & JOEL SURNOU (CREAD.), 2001-2010-. CUENTA ATRÁS	336
FIGURA 493. ESCENA DE LA SERIE <i>24</i> -ROBERT COCHRAN & JOEL SURNOU (CREAD.), 2001-2010-. CUENTA ATRÁS	336
FIGURA 494. ESCENA DE LA SERIE <i>24</i> -ROBERT COCHRAN & JOEL SURNOU (CREAD.), 2001-2010-. PAVEL TOKAREV.	336
FIGURA 495. ESCENA DE LA SERIE <i>24</i> -ROBERT COCHRAN & JOEL SURNOU (CREAD.), 2001-2010-. GRAEM BAUER.....	336
FIGURA 496. ESCENA DE LA SERIE <i>24</i> -ROBERT COCHRAN & JOEL SURNOU (CREAD.), 2001-2010-. NINA.	336
FIGURA 497. ESCENA DE LA SERIE <i>24</i> -ROBERT COCHRAN & JOEL SURNOU (CREAD.), 2001-2010-. HANK	336
FIGURAS 498, 499, 500 Y 501. ESCENA DE <i>ZERO DARK THIRTY</i> - KATHRYN BIGELOW, 2012-. TORTURA	337
FIGURA 502. ESCENA DE <i>BATTLESTAR GALACTICA</i> -RONALD D. MOORE, 2003-2009-. STARBUCK INTERROGA A LEOBEN	338
FIGURA 503. ESCENA DE <i>BATTLESTAR GALACTICA</i> -RONALD D. MOORE, 2003-2009-. STARBUCK Y LEOBEN.....	338
FIGURAS 504 Y 505. IMÁGENES DE LA FRANJA DE GAZA EMITIDAS POR <i>MIDDLE EAST EYE</i>	339
FIGURAS 506 Y 507. <i>FRIENDS OF FREEDOM AND JUSTICE</i> . PROTESTA EN EL PUEBLO PALESTINO DE BILIN, 2010.....	339

FIGURAS 508 Y 509. ESCENAS DE LA PELÍCULA AVATAR -JAMES CAMERON, 2009-.	339
FIGURA 510. PORTADA DE LA EDICIÓN ITALIANA DEL TEXTO DE MARINETTI, <i>GUERRA SOLA IGIENE DEL MONDO</i> , 1915.	340
FIGURA 511. ENVASE DE ZYLON-B	340
FIGURA 512. CARTEL ANTISEMITA NAZI COMPARANDO A LOS JUDÍOS CON UNA ENFERMEDAD	340
FIGURA 513. CARTEL NAZI CULPANDO A LOS JUDÍOS DE LA PROPAGACIÓN DEL TIFUS.	340
FIGURA 514. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>FIGHT CLUB</i> -DAVID FINCHER, 1999-. TYLER DURDEN ROBANDO GRASA.	340
FIGURA 515. GIOVANI MOTTI, <i>MANI PULITE</i> , 2005.	340
FIGURA 516. JOAN FONTCUBERTA, <i>GOOGLEGRAMA 5: ABU GHRAIB</i> , 2005.	341
FIGURA 517. JOAN FONTCUBERTA, <i>GOOGLEGRAMA 5: ABU GHRAIB</i> , 2005. DETALLE	341
FIGURA 518. FERNANDO BOTERO, <i>ABU GHRAIB 55</i> , 2005.	341
FIGURA 519. FERNANDO BOTERO, <i>ABU GHRAIB 58</i> , 2005.	341
FIGURA 520. FERNANDO BOTERO, <i>ABU GHRAIB 58</i> , 2005.	341
FIGURA 521. ANDRÉS SERRANO, <i>UNTITLED XX, (TORTURE)</i> , 2015	341
FIGURA 522. ANDRÉS SERRANO, <i>UNTITLED XXII, (TORTURE)</i> , 2015	341
FIGURA 523. ANDRÉS SERRANO, <i>UNTITLED XVIII, (TORTURE)</i> , 2015	341
FIGURA 524. SANTIAGO SIERRA, <i>MURO DE UNA GALERÍA ARRANCADO (...)</i> , MÉXICO D.F., 2000	342
FIGURA 525. PRISIONERO DE ABU GHRAIB EN POSTURA DE TENSIÓN.	342
FIGURA 526. SANTIAGO SIERRA, <i>LÍNEA DE 250 CM TATUADA SOBRE SEIS PERSONAS REMUNERADAS</i> . LA HABANA, 1999.	342
FIGURA 527. PRISIONERO DE ABU GHRAIB ESPOSADO.	342
FIGURA 528. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA</i> -PIER PAOLO PASOLINI, 1975-. HECES	342
FIGURA 529. PRISIONERO DE ABU GHRAIB CUBIERTO DE HECES.	342
FIGURA 530. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA</i> -PIER PAOLO PASOLINI, 1975-.	343
FIGURA 531. AMONTONAMIENTO DE PRISIONEROS EN ABU GHRAIB.	343
FIGURA 532. ESCENA DE LA PELÍCULA <i>SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA</i> -PIER PAOLO PASOLINI, 1975-.	343
FIGURA 533. SANTIAGO SIERRA, <i>LOS PENETRADOS</i> , EL TORAX, TERRASA, 12 DE OCTUBRE DE 2008	343
FIGURA 534. SANTIAGO SIERRA, <i>10 PERSONAS REMUNERADAS PARA MASTURBARSE</i> . LA HABANA, 2000	343
FIGURA 535. LYNNDIE ENGLAND JUNTO A PRISIONEROS OBLIGADOS A MASTURBARSE EN ABU GHRAIB.	343
FIGURAS 536 Y 537. CAMERA PLAYERS, 1984, 1998	344
FIGURAS 538, 539, 540, 541, 542 Y 543. HASAN M. ELAHI, <i>TRACKING TRANSIENCE</i> , 2002	344
FIGURA 544. AI WEIWEI, <i>CÁMARA DE VIGILANCIA Y PEDESTAL</i> , 2015. JUNTO A LA OBRA DE JITISH KALLAT	344
FIGURA 545. JITISH KALLAT, <i>CIRCADIAN RHYME 1</i> , 2012-2013.	344

BIBLIOGRAFÍA

ENSAYOS Y ARTÍCULOS ACADÉMICOS

- ADORNO, THEODOR W. *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona, Ariel, 1962.
- AGAMBEN, GIORGIO. *Estado de excepción. Homo sacer II, 1*. Valencia, Pre-Textos, 2004.
- AGAMBEN, GIORGIO. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia, Pre-textos, 2013.
- AGUILAR BLANC, CARLOS. "El influjo del pensamiento de Rousseau, Marat y Robespierre en los fundamentos intelectuales, ideológicos y jurídicos del Terror Revolucionario Francés". *Revista internacional de pensamiento político*, I Época, Vol. 5, 2010.
- AGUILAR BLANC, CARLOS. "El terror de Estado francés: una perspectiva jurídica." *Revista Internacional de Pensamiento Político*, I Época, vol. 7, 2012.
- AGULLÓ, RAFAEL. *El fin del mundo como obra de arte*. Barcelona, Acantilado, 2007.
- ARENDT, HANNAH. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid, Taurus, 1998.
- ARENDT, HANNAH. *Sobre la revolución*. Madrid, Alianza editorial, 2013.
- ARRIBAS, SONIA. "El otoño alemán." *Isegoría*, nº 46, enero-junio, 2012, pp. 249-264.
- BAADER-MEINHOF, GRUPO. FACCION DEL EJÉRCITO ROJO. *El moderno estado capitalista y la estrategia de la lucha armada*, Barcelona, Icaria, 1977.
- BADIOU, ALAIN. *El despertar de la historia*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2012.
- BAKUNIN, MIJAÍL; NECHAYEV, SERGUÉI. *El catecismo revolucionario. El libro maldito de la anarquía*. Madrid, La Felguera, 2014.
- BATAILLE, GEORGE. "El don de rivalidad (El potlatch)" *La parte maldita*. Barcelona, Icaria, 1987.
- BATAILLE, GEORGE. *Teoría de la religión*. Madrid, Taurus, 1998.
- BATAILLE, GEORGE. *La literatura y el mal*. Ediciones Elaleph.com, 2000. Consultado a 01/04/2019, 19:29 h, en:
<http://animalario.tv/PorcoArchivo/Biblioteca/18.%20Georges%20Bataille%20-%20La%20literatura%20y%20el%20mal.pdf>
- BAUDRILLARD, JEAN. *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona, Anagrama, 1991.
- BAUDRILLARD, JEAN. *El intercambio imposible*. Madrid, Cátedra, 2000.
- BAUDRILLARD, JEAN. *Power Inferno*. Madrid, Arena Libros, 2003.
- BAUDRILLARD, JEAN. *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós, 2007.
- BAUMAN, ZYGMUNT. *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Buenos Aires, Paidós, 2007.
- BECK, ULRICH. *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona, Paidós, 1998.
- BENJAMIN, WALTER. "Para una crítica de la violencia." *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid, Taurus, 1991.
- BENJAMIN, WALTER. *Sobre el concepto d'història*. Barcelona, Flâneur, 2019.
- BENJAMIN, WALTER. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México D.F., Itaca, 2003.
- BERARDI, FRANCO. *La sublevación*. Barcelona, Artefaktes, 2013.
- BORRADORI, GIOVANNA. "Autoinmunidad. Suicidios simbólicos y reales. Diálogo con Jacques Derrida." *La filosofía en una época de terror. Diálogos con Jürgen Habermas y Jacques Derrida*. Buenos Aires, Taurus, 2004.
- BRETON, ANDRE. *Manifiestos del Surrealismo*. Buenos Aires, Argonauta, 2001.
- BUCK-MORSS, SUSAN. *Pensar tras el terror. El islamismo y la teoría crítica entre la izquierda*. Madrid, A. Machado Libros, 2010.
- BURKE, EDMUND. "Letters on a Regicide Peace," Letter IV, *Select Works of Edmund Burke*, Vol. 3., Indianapolis, Liberty Fund, Inc., 1999.
- BURKE, EDMUND. *De lo sublime y de lo bello*. Madrid, Alianza editorial, 2014.
- CASTEL, ROBERT. *La inseguridad social: ¿Qué es estar protegido?* Buenos Aires, Manantial, 2004.
- CASTELLS, MANUEL. *Comunicación y poder*. Madrid, Alianza Editorial, 2009.

CASTRO FLÓREZ, FERNANDO. *Arte y política en la época de la estafa global*. Valencia, Sendemà, 2014.

CAVARERO, ADRIANA. *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona, Anthropos, 2009.

COLE, DAVID. *Enemy aliens. Double Standards and Constitutional Freedoms in the War on Terrorism*. Nueva York, The New Press, 2003.

COMITÉ INVISIBLE. *La insurrección que viene*. Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2009.

COULTER-SMITH, GRAHAM. "Visualizando lo indecible. Reflexiones sobre El arte en la era del terrorismo." En: VV.AA. *Iconoclastia-Iconolatría*. Brumaria, nº 14. Madrid, 2009, pp. 15-28.

COULTER-SMITH, GRAHAM & OWEN, MAURICE (ed.) *Art in the age of terrorism*. Reino Unido. Paul Holberton publishing, Londres, y Centre for Advanced Scholarship in Art and Design, Southampton Solent University, 2005.

DE QUINCEY, THOMAS. *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Madrid, Alianza editorial, 2013.

DEBORD, GUY. *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-Textos, 2002.

DEBORD, GUY. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona, Anagrama, 2018.

DERRIDA, JACQUES. *Fuerza de ley. El fundamento místico de la autoridad*. Madrid, Tecnos, 2018.

DIKEN, BÜLENT; LAUSTSEN, CARSTEN BAGGE. "Enjoy your fight! *Fight Club* as a symptom of the Network society." Department of Sociology, Lancaster University, septiembre de 2001. Consultado a 19/06/2020, 12:52 h, en: <https://www.lancaster.ac.uk/fass/resources/sociology-online-papers/papers/diken-laustsen-enjoy-your-fight.pdf>

DOUGLASS, WILLIAM A.; ZULAICA, JOSEBA. *Terror and taboo. The follies, fables and faces of terrorism*. Nueva York, Tylor & Francis group, 1996.

DUQUE, FELIX. *Terror tras la Postmodernidad*. Madrid, Abada Editores, 2004.

EAGLETON, TERRY. *Terror Sagrado. La cultura del terror en la historia*. Madrid, Editorial Complutense, 2007.

ENTMAN, ROBERT M. *Projections of power. Framing news, public opinion and U.S. foreign policy*. Chicago, The University of Chicago Press, 2004.

ENZENSBERGER, HANS MAGNUS. *Política y delito*. Barcelona, Seix Barral, 1968.

ENZENSBERGER, HANS MAGNUS. *El perdedor radical. Ensayo sobre los hombres del terror*. Barcelona, Anagrama, 2007.

ESPOSITO, ROBERTO. "Comunidad y violencia." *Minerva*. Círculo de Bellas Artes, IV Época, nº 12, 2009, pp. 72-76.

ESPOSITO, ROBERTO *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires, Amorrortu editores, 2009.

ESPOSITO, ROBERTO *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires, Amorrortu editores, 2012.

FALUDI, SUSAN. *La pesadilla terrorista. Miedo y fantasía en Estados Unidos después del 11-S*. Barcelona, Anagrama, 2009.

FERNÁNDEZ REQUENA, JUAN. *El delito de terrorismo urbano o de baja intensidad. Análisis del artículo 577 C.P.* Valencia, Tirant lo Blanch, 2009.

FERNÁNDEZ REQUENA, JUAN. "Delito de terrorismo como paradigma del derecho penal del enemigo." porticolegal.com. Consultado a 16/01/2019, 12:32 h, en: https://www.porticolegal.com/pa_articulo.php?ref=362

FONTCUBERTA, JOAN. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona. Gustavo Gili, SL, 2013.

FOUCAULT, MICHEL. "La verdad y las formas jurídicas." *Estrategias de poder. Obras esenciales, volumen II*. Barcelona, Paidós, 1999.

FOUCAULT, MICHEL. *Nacimiento de la biopolítica*. Curso en el Collège France (1978-1979) Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

FRANK, MICHAEL C. *Screens of terror: Representations of war and terrorism in film and television since 9/11*. Reino Unido, Philip Hammond, 2011.

FRANK, MICHAEL C. *The cultural imaginary of terrorism in public discourse, literature and film. Narrating terror*. Nueva York, Taylor & Francis, 2017.

FREUD, SIGMUND. *Tótem y tabú*. Madrid, Alianza Editorial, 2011.

GALLI, CARLO. *La mirada de Jano. Ensayos sobre Carl Schmitt*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.

GANSER, DANIELE. Los ejércitos secretos de la OTAN. La operación Gladio y el terrorismo en Europa occidental. Barcelona. El viejo topo, 2005.

GARCÍA GUIRRIONERO, MARIO. *El papel del terror en sociedad*. Madrid, Maia ediciones, 2013.

GIL CALVO, ENRIQUE. *El miedo es el mensaje. Riesgo, incertidumbre y medios de comunicación*. Madrid, Alianza, 2003.

GIRARD, RENÉ. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, Anagrama, 1983.

GIRARD, RENÉ. *El chivo expiatorio*. Barcelona, Anagrama, 1986.

GLUCKSMANN, ANDRE. *Dostoievski en Manhattan*. Madrid, Taurus, 2002.

GONZÁLEZ GARCÍA, ÁNGEL. *Arte y terror*. Barcelona, Mudito & Co., 2008.

GOUREVITCH, PHILOP; MORRIS, ERROL. *Standard Operating Procedure. A war story*. Londres, Picador, 2008.

HASSNER, PIERRE. "Par-delà le totalitarisme et la guerre," *Revista Esprit. Violences par temps de paix*, París, diciembre 1998, pp. 12-23.

HEIDEGGER, MARTIN. *Ser y tiempo*. Madrid, Trotta, 2012.

HERSH, SEYMOUR M. "The killing of Osama bin Laden," *London Review of Books*, vol. 37, nº 10, 21 de mayo de 2015. Consultado a 17/05/19, 11:58 h, en: <https://www.lrb.co.uk/v37/n10/seymour-m-hersh/the-killing-of-osama-bin-laden>

HITLER, ADOLF. *Mi lucha*. Medellín, Casa Editora Sigfrido, 2013.

HOBBS, THOMAS. *Leviatán*. Madrid. Editora Nacional, 1983.

HOFFMAN, BRUCE. *Inside terrorism*. Nueva York. Columbia University Press, 2006.

HORVAT, SRECKO. *El discurso del terrorismo*. Pamplona, Katakak, 2017.

JACKOBS, GÜNTER & CANCIO MELIÁ, MANUEL. *Derecho penal del enemigo*. Madrid, Civitas Ediciones, 2003.

KANT, IMMANUEL. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid, Alianza Editorial, 1990.

KANT, IMMANUEL. *Crítica del juicio*. Barcelona. Austral/Espasa, 2013.

KANTOROWICZ, ERNST H. *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*. Akal, Madrid, 2012.

KAPUSCINSKI, RYSZARD. *Cristo con un fusil al hombro*. Barcelona, Anagrama, 2010.

KOLAKOWSKI, LESZEK. "Para qué sirve el pasado." *Letras Libres*. Julio de 2004. Consultado a 28/05/2020, 11:29 h, en: <http://184.72.35.63:8080/revista/convivio/para-que-sirve-el-pasado-0>

LAQUEUR, WALTER. *Una historia del terrorismo*. Barcelona, Paidós, 2003.

LAQUEUR, WALTER. *La guerra sin fin. El terrorismo del siglo XXI*. Barcelona, Ediciones Destino, 2003.

LESACA, JAVIER. *Armas de seducción masiva. La factoría audiovisual de Estado Islámico para fascinar a la generación millennial*. Barcelona, Península, 2017.

LEVI, PRIMO. *Se isto é un home*. Vigo, Xerais, 2019.

LORDE, AUDRE. "Las herramientas del amo nunca desmontarán la casa del amo." *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*. Madrid, Horas y horas, 2003, pp. 115-120.

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa, 1990.

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires, Manantial, 1998.

MARAT, JEAN PAUL "Una teoría de la revolución." *Jean Paul Marat. Textos escogidos*. Barcelona, Editorial Labor, 1973.

MARINETTI, FILIPPO TOMMASO. *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978.

MASSUMI, BRIAN. "Fear (The Spectrum said)", *Positions*, febrero 2005, vol. 13 -1, pp. 31-48.

MAUSS, MARCEL. "Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques," *L'Année Sociologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1925.

McCOMBS, MAXWELL; SHAW, DONALD: "The agenda setting function of the media," *Public Opinion Quarterly*, vol. XXXVI, 1972, pp. 176-187.

MITCHELL, WILLIAM JHON THOMAS. "Clonando el terror. La guerra de las imágenes; del 11 de septiembre a Abu Ghraib." *Arte y Terrorismo/ Art and Terrorism*. Madrid, Brumaria, nº 12, 2008, pp. 85-102.

MITCHELL, WILLIAM JHON THOMAS. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Madrid, Akal, 2009.

MÜLLER-HILL, BENNO. *La ciencia del exterminio. Psiquiatría y antropología nazis (1933-1945)*. Barcelona, Dirección única, 2016.

NEGRI, ANTONIO. *La fábrica de porcelana. Una nueva gramática de la política*. Barcelona, Paidós, 2008.

NOELLE-NEUMEN, ELISABETH. *La espiral del silencio. Opinión pública: nuestra piel social*. Barcelona, Paidós, 2010.

PÉREZ OCHANDO, LUIS. *Noche sobre América. Cine de terror después del 11-S*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2017.

ROBESPIERRE, MAXIMILIEN. *La Revolución Jacobina*, Barcelona, Península, 1973.

ROCHA, SERVANDO. *La facción caníbal. Historia del vandalismo ilustrado*. Madrid, La Felguera, 2014.

RODRÍGUEZ FERRRÁNDIZ, RAÚL. *Máscaras de la mentira. El nuevo desorden de la posverdad*. Valencia, Pre-Textos, 2018.

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES. *El contrato social*. Barcelona, Altaya, 1993.

SALMON, CHRISTIAN. *Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear las mentes*. Barcelona, Península, 2008.

SANGUINETTI, GIANFRANCO. *Sobre el terrorismo y el Estado. La teoría y la práctica del terrorismo divulgadas por primera vez*. Bilbao, 1993, p. 26. Consultado a 16/04/2020, 17:27 h, en: <https://sindominio.net/ash/terrest.htm>

SANGUINETTI, GIANFRANCO. *Informe verídico sobre las últimas oportunidades de salvar el capitalismo en Italia*. Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2016.

SCHMITT, CARL. "El concepto de lo político (Texto de 1932)." *El concepto de lo político*. Madrid, Alianza editorial, 1998.

SCHMITT, CARL. *Teología política*. Madrid, Editorial Trotta, 2009.

SCHMITT, CARL. *Teoría del partisano. Acotación al concepto de lo político*. Madrid, Editorial Trotta, 2013.

SCOTINI, MARCO. "La imagen constituyente. Representación y poder en la sociedad de control." *Iconoclastia – Iconolatría*. Brumaria, nº 14. Madrid, 2009, pp. 69-80.

SHAHEEN, JACK G. *Reel bad Arabs. How Hollywood vilifies a people*. Nueva York, Arris Books, 2001.

SLOTERDIJK, PETER. *Temblores de aire. En las fuentes del terror*. Valencia, Pre-Textos, 2003.

SIERRA, SANTIAGO. *Santiago Sierra. Entrevistas*. Logroño, Pepitas de Calabaza, 2016.

SOTO IVARS, JUAN. *Arden las redes. Las poscensura y el nuevo mundo virtual*. Barcelona, Debate, 2017.

TAIBO, CARLOS. "Diez tesis para entender qué es lo que los medios de comunicación nos cuentan sobre los conflictos." VV.AA, *Iconoclastia – Iconolatría*. Brumaria, nº 14. Madrid, 2009, pp. 81-92.

TAIBO, CARLOS. "Pluralismo de circuito cerrado y propaganda por el hecho." *Cultura libertaria*, La Malatesta, 26 de febrero de 2015. Consultado a 29/10/2019, 18:57 h, en: <http://www.carlostaiibo.com/articulos/index.php?tema=13#>

THOUREAU, HENRY DAVID. *Walden*. Madrid, Errata Naturae, 2017.

TZARA, TRISTAN. "Manifiesto Dada 1918." *Siete manifiestos Dada*. Barcelona. Tusquets Editores, 2012.

VAN DAAL, JULIUS. *Bello como una prisión en llamas*. Breve relación de los Gordon Riots. Logroño, Pepitas de Calabaza, 2012.

VANEIGEM, RAOUL. *Tratado del saber vivir para uso de las nuevas generaciones*. Barcelona, Anagrama, 2008.

VIRILIO, PAUL. *Ground Zero*. Nueva York, Verso, 2002.

VIRILIO, PAUL. *La administración del miedo*. Pasos Perdidos & Ediciones Barataria, 2012.

VON CLAUSEWITZ, KARL. *De la guerra*. Barcelona, Idea Books, 2006.

WEIMANN, GABRIEL. "The theatre of terror: the effects of press coverage," *Journal of Communication*, Vol. 33, No. 1, 1983, pp. 38-45.

ZIZEK, SLAVOJ. "El club de la lucha: ¿verdadera o falsa transgresión?" *Archipiélago*, No. 53: Programas de subversión, Barcelona, 2002. Consultado a 19/06/2020, 11:30 h, en: http://espaienblanc.net/?page_id=491

ZIZEK, SLAVOJ. *En defensa de las causas perdidas*. Madrid, Ediciones Akal, 2011.

ZULAIKA, JOSEBA. "La guerra contra el terror, <<imágenes dialécticas>> y el enano jorobado." *Iconoclastia – Iconolatría*. Brumaria, nº 14. Madrid, 2009, pp. 93-103.

ZULAIKA, JOSEBA. "Mythologies of Terror: Fantasy and Self-Fulfilling Prophecy in U.S. Counterterrorism." *Kroeber anthropological society*. Issue 102-103, Berkeley, University of California, 2013, pp. 3-19.

PRENSA, MEDIOS GENERALISTAS, ENTREVISTAS Y COMPARENCIAS PÚBLICAS

“Al-Qa’ida turns jihad into war by media.” *Independent*, 24 de octubre de 2005. Consultado a 16/11/2019, 17:04 h, en:

<https://www.independent.co.uk/news/media/al-qaida-turns-jihad-into-war-by-media-321848.html>

“Biden presidente: estos son los miembros del gabinete más diverso en la historia de EE.UU.” *BBC News*. 21 de enero de 2021. Consultado a 12/06/2021, 17:34 h, en:

<https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-55712633>

“Bin Laden advierte a EE UU de que es vulnerable en su primera aparición desde 2004.” *El País*, 7 de septiembre de 2007. Consultado a 21/05/19, 13:20 h en:

https://elpais.com/internacional/2007/09/07/actualidad/1189116006_850215.html

“España: Amnistía Internacional alerta contra la definición vaga e imprecisa del delito de terrorismo.” *es.amnesty.org*, 4 de febrero de 2015. Consultado a 06/02/2015, 13:21 h, en:

<https://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/noticias/noticia/articulo/espana-amnistia-internacional-alerta-contra-la-definicion-vaga-e-imprecisa-del-delito-de-terrorismo/>

“La presidencia que empezó el martes.” *El País*, 15 de septiembre de 2001. Consultado a 06/05/2019, 09:20 h, en:

https://elpais.com/diario/2001/09/15/internacional/1000504809_850215.html

“Las peores matanzas en Estados Unidos.” *El País*, 2 de octubre de 2017. Consultado a 30/01/2020, 17:40 h, en:

https://elpais.com/internacional/2017/10/02/actualidad/1506937358_087607.html

“Osama Bin Laden reivindica por primera vez la autoría de los atentados del 11-S.” *La Voz de Galicia*, 10 de septiembre de 2002. Consultado a 11/08/2020, 14:13 h, en:

https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/internacional/2002/09/10/osama-bin-laden-reivindica-primera-vez-autoria-atentados-11-s/0003_1224820.htm

“Resistencia Galega sustituye a ETA como principal amenaza terrorista en España.” *El Confidencial Digital*, 3 de noviembre de 2013. Consultado a 27/0/2021, 22:20 h, en:

<https://www.elconfidencialdigital.com/articulo/seguridad/RESISTENCIA-GALEGA/20131031173010070732.html>

ALLISON, REBECCA. “9/11 wicked but a work of art, says Damien Hirst,” *The Guardian*, 2 de septiembre de 2002. Consultado a 04/03/2019, 19:00 h, en:

<https://www.theguardian.com/uk/2002/sep/11/arts.september11>

ASHCROFT, JOHN. Declaraciones del 31 de octubre de 2001. Consultado a 29/04/2020, 19:06 h, en:

https://www.justice.gov/archive/ag/speeches/2001/agcrisisremarks10_31.htm

BABIKER, SARAH. “Islamofobia y creación del otro en Europa.” *El Salto*, 20 de enero de 2021. Consultado a 23/01/2021, 18:56 h, en:

<https://www.elsaltodiario.com/islamofobia/islamofobia-creacion-del-otro-en-europa>

BALUMENFELD, SAMUEL. “Le Pentagone et la CIA enrôlent Hollywood.” *Le Monde*, 23 de julio de 2002. Consultado a 26/04/2019, 12:20 h, en:

https://www.lemonde.fr/archives/article/2002/07/23/le-pentagone-et-la-cia-enrolent-hollywood_285565_1819218.html

BASSETS, LLUÍS. “¿De qué ha servido la Guerra global contra el terror?” *El País*, 12 de septiembre de 2021. Consultado a 28/09/2021, 20:10 h, en:

https://elpais.com/ideas/2021-09-12/de-que-ha-servido-al-guerra-global-contra-el-terror.html?event_log=oklogin

BAUDER, DAVID. “Group says torture on TV influences Iraq interrogators.” *The Olympian*, 13 de febrero de 2007. Consultado a 19/05/2020, 12:44 h, en:

<https://www.theolympian.com/living/article25226893.html>

BERGEN, PETER. “Was there a cover-up in Bin Laden killing?” *CNN*, mayo 2015. Consultado a 17/05/19, 10:12 h, en:

<https://edition.cnn.com/2015/05/11/opinions/bergen-bin-laden-story-a-lie/>

BIN LADEN, OSAMA. *The Solution*, As-Sahab, publicado en septiembre de 2007, 26:27 minutos. Consultado a 21/05/2019, 17:11 h, en:

http://www.csun.edu/~hfspc002/442/txt/20070911_OBL.pdf

BOWDEN, MARK. "The Hunt for *Geronimo*." *Vanity Fair*, 12 de octubre de 2012. Consultado a 17/05/19, 14:15 h, en:
<https://www.vanityfair.com/news/politics/2012/11/inside-osama-bin-laden-assassination-plot>

BRYANT, NICK. "Rolling Stone defends Boston bomb suspect cover." *BBC News*, Nueva York, 17 de julio de 2013. Consultado a 05/02/2020, 12:56 h, en:
<https://www.bbc.com/news/world-us-canada-23351317>

BUSH, GEORGE W. Emisión desde la Casa Blanca con motivo de los atentados, a 11 de septiembre de 2001. Consultado a 14/04/19, 12:53 h, en:
<https://www.americanrhetoric.com/speeches/gwbush911addresstothenation.htm>

BUSH, GEORGE W. Comparecencia desde la base militar de Barksdale en Louisiana, a 11 de septiembre de 2001. Consultado a 30/07/2020, 15:56 h, en:
<http://www.aparchive.com/metadata/youtube/61f32a706c41f00cc7dc686547f955ca>

BUSH, GEORGE W. Comparecencia en la sesión conjunta del Congreso, a día 20 de septiembre de 2001. En *The Guardian*, 21 de septiembre de 2001. Consultado a 12/04/19, 11:06 h, en:
<https://www.theguardian.com/world/2001/sep/21/september11.usa13>

BUSH, GEORGE W. Declaración del inicio de la Guerra de Irak desde la Casa Blanca, a 17 de marzo de 2003. Consultado a 03/05/2019, 12:58 h, en:
<https://www.theguardian.com/world/2003/mar/18/usa.iraq>

CAMPBELL, DUNCAN. "It's a wonderful life as a Hollywood enlists its heroes to lift the spirit of America." *The Guardian*, 18 de diciembre de 2001. Consultado a 26/04/2019, 10:38 h, en:
<https://www.theguardian.com/world/2001/dec/18/media.filmnews>

CHAD, ELIAS. "Interview with Rabih Mroué," *In Focus: On Three Posters 2004 by Rabih Mroué*. Reino Unido. Tate Research Publication, 2015. Consultado a 22/05/19, 12:12 h, en:
<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/on-three-posters-rabih-mroue/interview-with-rabih-mroue>

CHILD, BEN. "Zero Dark Thirty's CIA access triggered internal agency investigations." *The Guardian*, 11 de septiembre de 2015. Consultado a 06/08/2021, 21:20 h, en:
<https://www.theguardian.com/film/2015/sep/11/zero-dark-thirty-cia-access-three-internal-agency-investigations-kathryn-bigelow-mark-boal>

COMÁS, JOSÉ, "Berlín exhibe una polémica exposición sobre el terrorismo de Baader-Meinhof," *El País*, 29 de enero de 2005. Consultado a 25/10/2019, 13:25 h, en:
https://elpais.com/diario/2005/01/29/cultura/1106953202_850215.html

FINKE, NIKKI. "The Politics Of TV Torture Shown On 24; Shame On You For Your Lies, Joel Surnow." *Deadline Hollywood*, PMC, 9 de febrero de 2007. Consultado a 19/05/2020, 13:23 h, en:
<https://deadline.com/2007/02/the-politics-of-torture-scenes-on-24-shame-on-you-for-your-lies-joel-surnow-1292/>

FREEZE, COLIN. "What would Jack Bauer do?" *The Globe and Mail*, 16 de junio de 2007. Consultado a 22/05/2020, 20:03 h, en:
<https://www.theglobeandmail.com/news/national/what-would-jack-bauer-do/article687726/>

HERNÁNDEZ-MORALES, AITOR; TEJERO, LUIS. "El FBI admite que usó rasgos de Llamazares para <<su>> Bin Laden por un error humano." *El Mundo*, 16 de enero de 2010. Consultado a 06/08/2021, 21:45 h, en:
<https://www.elmundo.es/elmundo/2010/01/16/internacional/1263598044.html>

HOOPER, JOHN. "The dead guerrillas, the missing brains and the experiment", *The Guardian*, 18 de noviembre de 2002. Consultado a 02/08/2020, 18:58 h, en:
<https://www.independent.co.uk/news/world/europe/this-europe-mystery-of-missing-baader-brains-128658.html>

IBERNI, LUIS G. "Mis declaraciones sobre el 11-S se manipularon," *El Cultural*, 30 de enero de 2003. Consultado a 05/03/2019, 10:45 h en:
<https://www.elcultural.com/revista/musica/Stockhausen/6366>

INSANA, RON en "9 11 Anniversary Coverage MSNBC September 12, 2011 12:00am-1:00am EDT", *Internet Archive*. Consultado a 11/06/19, 19:59 h, en:
https://archive.org/details/MSNBC_20110912_040000_9_11_Anniversary_Coverage/start/2880/end/2940

JEFFERSON, THOMAS. Carta a Samuel Kercheval, del 12 de julio de 1816. Consultado a 30/05/2020, 20:38 h, en: <http://www.let.rug.nl/usa/presidents/thomas-jefferson/letters-of-thomas-jefferson/jefl246.php>

JEFFERSON, THOMAS. Carta a John Cartwright, del 5 de junio de 1824. Consultado a 30/05/2020, 20:38 h, en: <https://founders.archives.gov/documents/Jefferson/98-01-02-4313>

JUANATEY FERREIRO, HÉCTOR. “¿Existe Resistencia Galega o es un bulo de Gobierno?” *eldiario.es*, 9 de abril de 2014. Consultado a 27/0/2021, 22:07 h, en: https://www.eldiario.es/sociedad/existe-resistencia-galega-terrorista-activo_1_4943900.html

KEARNS, ERIN M.; YOUNG, JOSEPH. “Dramatic depictions of torture increase support for it.” *The Washington Post*. 12 de diciembre de 2014. Consultado a 18/05/2020, 19:15 h, en: <https://www.washingtonpost.com/news/monkey-cage/wp/2014/12/12/dramatic-depictions-of-torture-increase-support-for-it/>

KACZYNSKI, TED. “The Unabomber trial: The Manifesto.” *The Washington Post*, 22 de septiembre de 1995. Consultado a 14/11/2019, 12:08 h, en: <https://www.washingtonpost.com/wp-srv/national/longterm/unabomber/manifesto.text.htm>

KROFT, STEVE. “Obama on decision to bury Osama bin Laden at sea.” 60 minutes. *CBS News*, 6 de mayo de 2011. Consultado a 16/05/19, 11:44 h, en: <https://www.cbsnews.com/news/obama-on-decision-to-bury-osama-bin-laden-at-sea/>

LYMAN, RICK. “3 minutes of patriotism on film.” *The New York Times*, 20 de diciembre de 2001. Consultado a 26/04/2019, 10:38 h, en: <https://www.nytimes.com/2001/12/20/movies/3-minutes-of-patriotism-on-film.html>

MAHER, KEVIR. “When the killing had to stop. The remake of War of the Worlds is the first true post-9/11 disaster movie,” *The Times*, Londres, 30 de junio de 2005. Consultado a 29/04/2020, 20:16 h, en: <https://www.thetimes.co.uk/article/when-the-killing-had-to-stop-wg82pt9bn0p>

MAHLER, JONATHAN. “¿Sabemos la verdad sobre la muerte de Bin Laden?” *The New York Times* -versión en español-, 2 de mayo de 2016. Consultado a 17/05/19, 14:21 h, en: <https://www.nytimes.com/es/2016/05/02/sabemos-la-verdad-sobre-la-muerte-de-osama-bin-laden/>

MANTRI, RESHAM. “On being truly obsessed with your work,” *The Creative Independent*, 23 de agosto de 2019. Consultado a 20/11/2019, 13:55 h, en: <https://thecreativeindependent.com/people/artist-adam-helms-on-being-truly-obsessed-with-your-work/>

MEYER, JOSH. “Bin Laden takes on capitalism.” *Los Angeles Times*, 8 de septiembre de 2007. Consultado a 13/08/2020, 14:41 h, en: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2007-sep-08-fg-binladen8-story.html>

MONGE, YOLANDA. “Un <<monstruo>> con aire de Bob Dylan.” *El País*, 18 de Julio de 2013. Consultado a 18/10/19, 12:58 h, en: https://elpais.com/elpais/2013/07/18/gente/1374163468_921511.html

MURPHY, JACK. “Why the White House hasn’t released photos of Osama bin Laden’s corpse.” *Newsrep*, 10 de marzo 2014. Consultado a 16/05/19, 12:05 h en: <https://thenewsrep.com/33599/why-us-govt-hasnt-released-photos-ubl-corpse/>

O’HAGAN, STEVE. “Recruitmen hard drive,” *The Guardian*, Reino Unido, edición internacional, 19 de junio de 2004. Consultado a 17/05/2020, 19:04 h, en: <https://www.theguardian.com/technology/2004/jun/19/games.theguide>

PALOMEQUE, AZAHARA. “Trump y el Estado fascista.” *Contexto y Acción*. No. 263, 3 de agosto de 2020. Consultado a 23/01/2021, 18:59 h, en: <https://ctxt.es/es/20200801/Politica/33066/eeuu-trump-fascismo-11s-racismo-operacion-legend-azahara-palomeque.htm>

PÉREZ, FRAN. “Resistencia Galega, un concepto.” *El Salto*, 14 de noviembre de 2019. Consultado a 27/06/2021, 23:47 h, en: <https://www.elsaltodiario.com/represion/historia-resistencia-galega-un-concepto>

PIQUER, ISABEL, “El Pentágono pide a Hollywood guiones de la crisis.” *El País*, 12 de octubre de 2001. Consultado a 31/05/19, 17:29 h, en: https://elpais.com/diario/2001/10/12/internacional/1002837626_850215.html

PRUSZKOWSKI, KRZYSZTOF. *La Lecture / Reading*. Texto con motivo de la inauguración en la Yours Gallery de Varsovia, 2006. Consultado a 08/05/2019, 17:49 h, en:

<https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/3892-krzysztof-pruszkowski-la-lecture-czytanie>
 REITMAN, JANET. "Jahar's world." *Rolling Stone*. 17 de julio de 2013. Consultado a 04/09/2020, 19:08 h, en:
<https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/jahars-world-83856/>
 RODRÍGUEZ, JORGE A. "El terrorismo anarquista copia a Al Qaeda." *El País*, 1 de noviembre de 2013. Consultado a 24/07/2020, 13:28 h, en:
https://elpais.com/politica/2013/11/16/actualidad/1384634166_919791.html
 ROTHSTEIN, EDWARD. "Martians attack, with extra baggage." *New York Times*, Nueva York, 11 de julio de 2005. Consultado a 30/04/2020, 18:05 h, en:
<https://www.nytimes.com/2005/07/11/arts/martians-attack-with-extra-baggage.html>
 ROY, ARUNDHATI. "The algebra of infinite justice." *The Guardian*. 29 de septiembre de 2001. Consultado a 08/05/2019, 11:54 h, en:
<https://www.theguardian.com/world/2001/sep/29/september11.afghanistan>
 SÁNCHEZ AROCA, IZÁSKUN. "Resistencia Galega: la banda armada terrorista que no atentaba." *Diagonal*, 24 de octubre de 2013. Consultado a 31/07/2020, 18:06 h, en:
<https://www.diagonalperiodico.net/libertades/20139-la-banda-armada-terrorista-no-atentaba.html>
 SANDS, PHILIPPE. "Torture is ilegal -and it never works," *The Guardian*, 24 de noviembre de 2008. Consultado a 17/05/2020, 21:07 h, en:
<https://www.theguardian.com/commentisfree/2008/nov/24/torture-jack-bauer-24-redemption>
 SCHMEMANN, SERGE. "War zone; what would victory mean?" *The New York Times*, 16 de septiembre de 2001. Consultado a 08/05/19, 14:58 h en:
<https://www.nytimes.com/2001/09/16/weekinreview/war-zone-what-would-victory-mean.html>
 SCHONFELD, ZACH. "Charlie Sheen's 9/11 film is a disaster movie in more ways than one (review)" *Newsweek*, 9 de septiembre de 2017. Consultado a 05/08/2020, 17:08 h, en:
<https://www.newsweek.com/charlie-sheen-911-movie-film-disaster-movie-more-ways-one-review-663251>
 SMITH, DAVID. "Stone: my part in hostage baby saga." *The Guardian*, 6 de enero de 2008. Consultado a 30/05/2019, 12:30 h, en:
<https://www.theguardian.com/world/2008/jan/06/film.usa>
 SONTAG, SUSAN. "Regarding the torture of others." *The New York Times Magazine*, 23 de mayo de 2004. Consultado a 02/09/2020, 20:58 h, en:
<https://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html>
 SUSKIN, RON. "Faith, certainty, and the presidency of George W. Bush." *The New York Times*, 17 de octubre de 2004. Consultado a 23/04/2019, 20:18 h, en:
<https://www.nytimes.com/2004/10/17/magazine/faith-certainty-and-the-presidency-of-george-w-bush.html>
 TERRASA, RODRIGO. "La cultura pop del Estado Islámico: así es su estrategia de reclutamiento." *Madrid, El Mundo*, 22 de diciembre de 2016. Consultado a 26/11/2019, 18:33 h, en:
<https://www.elmundo.es/internacional/2016/12/22/585a7f8fe5fdeae1098b45f5.html>
 TOMMASINI, ANTHONY, "Music; the Devil made him do it." *The New York Times*, 30 de septiembre de 2001. Consultado a 11/06/2020, 21:05 h, en:
<https://www.nytimes.com/2001/09/30/arts/music-the-devil-made-him-do-it.html>
 TORRÚS, ALEJANDRO. "El extraño caso de la organización terrorista anarquista sin terroristas ni organización." *Público*, 7 de junio de 2017. Consultado a 24/07/2020, 13:23 h, en:
<https://www.publico.es/sociedad/extrano-caso-organizacion-terrorista-anarquista.html>
 TORO, SUSO de. "Terroristas fantasma." *eldiario.es*, 18 de junio de 2019. Consultado a 31/07/2020, 18:14 h, en:
https://www.eldiario.es/opinion/zona-critica/terroristas-fantasma_129_1493178.html
 VILLAPADIERNA, R. "Polémica en Alemania por una exposición que banaliza el terrorismo de los años 70," *ABC*, 31 de enero de 2005. Consultado a 25/10/2019, 12:59 h, en:
https://www.abc.es/cultura/abci-polemica-alemania-exposicion-banaliza-terrorismo-anos-200501310300-20313039262_noticia.html
 VON TUNZELMANN, ALEX. "United 93: the truth is out there." *The Guardian*, Londres, 6 de agosto de 2009. Consultado a 05/08/2020, 14:27 h, en:
<https://www.theguardian.com/film/2009/aug/05/reel-history-united-93>

WOLFSON, JOHN. "The Real Face of Terror: Behind the Scenes Photos of the Dzhokhar Tsarnaev Manhunt." *Boston Magazine*, 18 de Julio de 2013. Consultado a 18/10/2019, 14:40 h, en: <https://www.bostonmagazine.com/news/2013/07/18/tsarnaev/>

TEXTOS LEGALES

Código de los Estados Unidos (*US Code*). Title 18: Crimes and criminal procedure, Part I: Crimes. Capítulo 113B-Terrorismo, sec. 2331. Consultado a 30/05/2020, 17:39 h, en: <https://uscode.house.gov/view.xhtml?req=granuleid%3AUSC-prelim-title18-chapter113B&edition=prelim>

Constitución de los Estados Unidos de América. Consultado a 30/05/2020, 20:21 h, en: https://www.senate.gov/civics/constitution_item/constitution.htm

Department of Defense, Gobierno de los Estados Unidos. "Counter-resistance techniques," 27 de noviembre de 2002. Consultado a 19/05/2020, 13:50 h, en: <https://www.hsdl.org/?abstract&did=448556>

Department of Justice, Gobierno de los Estados Unidos. "Attorney General William P. Barr Announces Launch of Operation Legend." Justice News, Office of Public Affairs, Estados Unidos, 8 de julio de 2020. Consultado a 27/02/2021, 18:42 h, en: <https://www.justice.gov/opa/pr/attorney-general-william-p-barr-announces-launch-operation-legend>

Ley Orgánica 4/2015, de 30 de marzo, de protección de la seguridad ciudadana.

Ministerio de Justicia. Boletín Oficial del Estado, España, *Código Penal*, Sección 2ª. "De los delitos de terrorismo." Artículo 573.1, p. 172. Según la actualización del 3 de noviembre de 2016.

Public Law 107-56 oct.26, 2001. *Uniting and strengthening America by providing appropriate tools required to intercept and obstruct terrorism* (USA Patriot Act) Sección 412, "Immigration and nationality act," sección 236A, 2001. Consultado a 30/04/2020, 20:12 h, en: <https://www.congress.gov/107/plaws/publ56/PLAW-107publ56.pdf>

FICCIÓN: NOVELA, CÓMIC Y CUENTOS

CARROLL, LEWIS. "Alicia a través del espejo." *Alicia en el país de las maravillas. Alicia a través del espejo. La caza del snark*. Barcelona. Edhasa, 2002.

CONRAD, JOSEPH. *El agente secreto*. Madrid. Alianza Editorial, 1994.

KEROUAK, JACK. *En el camino*. Barcelona, Anagrama, 2006.

MOORE, ALAN (guion); GIBBONS, DAVE (dibujante). *Watchmen*. Barcelona, ECC ediciones, 2018.

MOORE, ALAN (guion); LLOYD, DAVID (ilust.), *V for Vendetta*. Estados Unidos, Vertigo, DC Comics, 1980-2000.

PALAHNIUK, CHUCK. *El club de la lucha*. Barcelona, Penguin Random House, 2010.

PIGLIA, RICARDO. *El camino de Ida*. Barcelona, Penguin Random House, 2015.

ORWELL, GEORGE. *1984*. Barcelona, Destino, 1984.

STRACZYNSKI, J. MICHAEL (guion) *The Amazing Spiderman*. Vol. 2: Revelations, #36-39, Canada, Marvel Comics, 2002.

WELLS, HERBERT GEORGE. *The war of the worlds*. Londres, William Heinemann, 1898.

PELÍCULAS, SERIES Y DOCUMENTALES

BAY, MICHAEL (dir.) *Armageddon*. Estados Unidos, Jerry Bruckheimer Films (prod.), 1998, 150 min.

BAY, MICHAEL (dir.) *Pearl Harbor*. Estados Unidos, Touchstone Pictures (prod.), 2001, 183 min.

BERG, PETER (dir.) *Patriots Day*. Estados Unidos, Closest to the Hole Productions & Bluegrass Films (prod.), 2016, 133 min.

BIGELOW, KATHRYN (dir.) *The hurt locker*. Estados Unidos, Summit Entertainment (prod.), 2008, 125 min.

BIGELOW, KATHRYN (dir.) *Zero dark thirty*. Estados Unidos, Annapurna Pictures (prod.), 2012, 157 minutos.

BO ODAR, BARAN; FRIESE, JANTJE (cread.) *Dark*. Alemania, Wiedemann & Berg Television, 2017-2020. 3 temporadas, 26 episodios, 45-61 min./episodio.

COCHRAN, ROBERT; SURNOU, JOEL (cread.) *24*. Estados Unidos, 20th Century Fox Television (prod.), 2001-2010. 9 temporadas, 192 episodios, 60 min./episodio.

COPPOLA, FRANCIS FORD (dir.) *Apocalypse now*. Estados Unidos, Zoetrope Studios (prod.), 1979, 147 min.

EDEL, ULI (dir.) *Der Baader Meinhof Komplex*. Alemania, Constantin Film (prod.), 2008, 150 min.

EMMERICH, ROLAND (dir.) *Independence Day*. Estados Unidos, Centropolis Entertainment & 20th Century Fox, 1996, 145 minutos -vers. ext. 153 minutos-.

EMMERICH, ROLAND (dir.) *Godzilla*. Estados Unidos, Centropolis Entertainment (prod.), 1998, 138 min.

ESMAIL, SAM (cread.) *Mr. Robot*. Estados Unidos, Anonymous Content (prod.), 2015-2019. 4 temporadas, 45 episodios, aprox. 49 min./episodio.

FINCHER, DAVID (dir.) *Fight Club*. Estados Unidos, Fox 2000 Pictures (prod.), 1999, 139 min.

GAILLARD, LUDOVIC; LOUVET, SYLVAIN (dir.) *Tous surveillés: 7 milliards de suspects*. Francia, CAPA Presse TV y ARTE France (prod.), 2020, 90 minutos.

GANSA, ALEX; GORDON, HOWARD; JOHANNESSEN, CHIP; (cread.) *Homeland*. Estados Unidos, Teakwood Lane Productions (prod.), 2011-2020. 8 temporadas, 96 episodios, 50-60 min./ episodio.

GAVRAS, KONSTANTINOS (dir.) *État de siège*. Francia, Italia, Alemania, Dieter Geissler Filmproduktion (prod.), 1972, 115 minutos.

GOLAN, MENAHEM (dir.) *The Delta force*. Estados Unidos, Hanna-Barbera (prod.), 1986, 125 min.

GREENGRASS, PAUL (dir.) *United 93*. Estados Unidos, Studio Canal & Sidney Kimmel Entertainment Working Title Films (prod.), 2006, 111 min.

GUIGUI, MARTIN (dir.) *9/11*. Estados Unidos, Sprockefeller Pictures (prod.), 2017, 90 min.

HASKIN, BYRON (dir.) *War of the Worlds*. Estados Unidos, Paramount Pictures, 1953, 85 min.

KLEISER, RANDAL (dir.) *Grease*. Estados Unidos, Paramount Pictures (prod.), 1978, 110 min.

KUBRICK, STANLEY (dir.) *Full metal jacket*. Estados Unidos, Warner Bros (prod.), 1987, 116 min.

LANTHIMOS, YORGOS (dir.) *Kynódontas*. Grecia, Boo Productions (prod.), 2009. 97 min.

LAWRENCE, FRANCIS; ROSS, GARY (dir.) *The hunger games* -saga-. Estados Unidos, Lionsgate (prod.), 2012-2015. Basada en la tetralogía de novelas homónimas de Suzanne Collins.

LINDELOF, DAMON (cread.) *Watchmen*. Estados Unidos, HBO & DC Comics, 2019. 1 temporada, 9 episodios, aprox. 59 min./episodio.

LUCAS, GEORGE (cread.) *Saga Star Wars*. Estados Unidos, 1977-2021.

MACDONALD, PETER (dir.) *Rambo III*. Estados Unidos, Carolco Pictures (prod.), 1988, 101 min.

MARANT, ALEXIS. (dir.) *Terror studios*. Capa & Canal +(prod.), Francia, 2016, 85 min.

MATTHIES, ERIC; TODD, TRICIA (dir.) *El fin de la verdad*, Best & Brightest LLC (prod.), 2017, 58:02 min.

MCTEIGUE, JAMES (dir.) *V for Vendetta*. Estados Unidos, Warner Bros (prod.), 2006, 132 min.

MCTIERNAN, JOHN (dir.) *Die hard*. Estados Unidos, Silver Pictures (prod.), 1988, 131 min.

NOUJAIM, JEHANE (dir.) *Control room*. Estados Unidos, Magnolia Pictures (prod.), 2004, 86 minutos

PALLIER, MARÍA (dir.) "Llega un grito a través del cielo," *Metrópolis*, TVE, 2014, 27:46 min.

PENN, SEAN (dir.) *Into the wild*. EE.UU. Paramount Vantage (prod.), 2007, 148 min.

POLLACK, SYDNEY (dir.) *Jeremiah Johnson*. Estados Unidos, Warner Bros (prod.), 1972, 116 min.

REED, CAROL (dir.) *The third man*. Reino Unido, London Films (prod.), 1949, 108 minutos.

ROBINSON, PHIL ALDEN (dir.) *Sum of all fears*. Estados Unidos, Paramount Pictures (prod.), 2002, 126 min.

ROTH, ELI (dir.) *Hostel II*. Estados Unidos, Next Entertainment (prod.), 2007, 94 min.

SCOTT, RIDLEY (dir.) *Black Hawk down*. Estados Unidos, Revolution Studios (prod.), 2001, 144 min.

SCOTT, RIDLEY (dir.) *Kingdom of Heaven*. Reino Unido, Estados Unidos, Scott Free Productions (prod.), 2005, 144 min.

SHYAMALAN, M. NIGHT (dir.) *The Village*, Estados Unidos, Blinding Edge Pictures (prod.), 2004, 108 min.

SOMMERS, STEPHEN (dir.) *G.I. Joe: The rise of Cobra*. Estados Unidos, Hasbro (prod.), 2009, 118 min.

SPIELBERG, STEVEN (dir.) *Minority Report*. Estados Unidos, Amblin Entertainment (prod.), 2002, 145 min.

SPIELBERG, STEVEN (dir.) *War of the Worlds*. Estados Unidos, DreamWorks SKG (prod.), 2005, 116 minutos.

STONE, OLIVER (dir.) *World Trade Center*. Estados Unidos, Paramount Pictures (prod.), 2006, 125 min.

WALLACE, RANDALL (dir.) *We were soldiers*. Estados Unidos, Icon Productions (prod.), 2002, 138 min.

WAN, JAMES; WHANNELL, LEIGH (cread.) *Saw* -saga-. Estados Unidos, Lions Gate Entertainment (prod.) 2003-2021.

WILLIMON, BEAU (cread.) *House of cards*. Estados Unidos. Media Rights Capital (prod.), 2013-2018. 6 temporadas, 73 episodios, 43-59 min./ episodio.

WINTERBOTTOM, MICHAEL (dir.) *The Road to Guantánamo*. Reino Unido, Revolution Films (prod.), 2006, 95 minutos.

YAITANES, GREG (dir.) *Manhunt: Unabomber*, Estados Unidos, Trigger Street Productions (prod.), 2017. 1 temporada, 8 episodios, aprox. 43 min./episodio.

ZITO, JOSEPH (dir.) *Invasion U.S.A.* Estados Unidos, Cannon Films (prod.), 1985, 107 min.

POESÍA Y MÚSICA

BORGE, JORGE LUIS en FRÍAS, CARLOS V. (ed.) *Jorge Luis Borges. Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires, Emecé, 1974.

PIXIES. "Where is my mind?" *Surfer Rosa*. Estados Unidos, 4AD Records, 1988, 3:46 min.

MARIANELLI, DARIO. "Knives and bullets (and cannons too)", *Music From The Motion Picture V For Vendetta*. Estados Unidos, Astralwerks, 2006, 7:33 min. Versión de la *Obertura 1812* de Piotr Ilich Chaikovski, 1880.

VEDDER, EDDIE. Colaboración con Jerry Hannan. "Society." *Into the wild*. Estados Unidos, J Records, 2007, 3:56 min.

ANEXOS

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA. GÉNEROS CLÁSICOS: PAISAJE



El Confidencial

España ■ Cataluña

LA URBANIZACIÓN MONTECARLO, A 3KM DEL CENTRO DE ALCANAR

"Esto era el paraíso": el chalé que los terroristas 'okuparon' para fabricar bombas

Los vecinos no supieron quiénes ocupaban el chalé de la Calle F hasta el jueves, pero su relato comienza la noche del miércoles, cuando la casa de los supuestos terroristas saltó por los aires



Chalé en la urbanización Montecarlo de Alcanar. (Pablo Gabilondo)

Por Pablo Gabilondo. Alcanar (Tarragona)

19/08/2017 - 05:00 Actualizado: 07/09/2017 - 15:07



En la **Urbanización Montecarlo**, a tres kilómetros del centro de Alcanar (Tarragona), la gente solo habla de la **oleada de atentados** que ha sufrido Cataluña en los últimos días. Aunque conversaciones similares se repiten **desde el jueves** en otras partes de España, el caso de estos 80 vecinos es distinto, y es que las primeras pesquisas apuntan a que los terroristas 'okuparon' un chalé de su barrio para utilizarlo como centro de operaciones.

Ninguno de los veraneantes que pasa el agosto en la zona es capaz de describir su aspecto o decir sus nombres, pero todos señalan **la Calle F** cuando se les pregunta por lo ocurrido. Frente a ella, un grupo de Mossos d'Esquadra evita que los periodistas se acerquen a la parcela sobre la que hasta hace tan solo cuatro días se erigía **un laboratorio de explosivos**. "Esto era el paraíso hasta que nos encontramos con semejante noticia... Pero una cosa te digo: **esos asesinos no me van a sacar de mi casa**", asegura **Nuria Gil**, una mujer que vive desde hace 19 años junto al lugar que **investiga la policía**.

Últimas noticias

- > Las niñas desaparecidas de Aguilar: el caso Alcàsser de Palencia sin resolver tras 30 años
- > Video en directo del volcán de La Palma: la lava acelera y puede llegar hoy al mar
- > Google cumple 13 años en activo: del primer 'doodle' del navegador al último
- > El juez del caso Ghali cita como testigos a las jefas de Ver más

Así recuerda Matías Prats cómo vivió en directo el atentado de las Torres Gemelas: "Pensábamos en un accidente"

Accidente, atentado o misil, tres hipótesis para la explosión de Beirut

Accidente en Santiago: Cuando se pensó en un atentado

ACCIDENTE O ATENTADO: LA PREGUNTA

«No fue un accidente, fue un atentado»

Todas las miradas en el capitolio: ¿Accidente o atentado?

Sin certezas de si fue accidente o atentado

Zapatero califica el atentado de «accidente» y luego rectifica

Atentado o accidente: busque las diferencias

Captura de pantalla de titulares de noticias. Consultadas a 27/08/2021, 17:17 h, en:

https://www.lasexta.com/programas/mas-vale-tarde/entrevistas/asi-recuerda-matias-prats-como-vivio-directo-atentado-torres-gemelas-pensabamos-accidente_20210910613baed49b465a0001adfa28.html

<https://www.lavanguardia.com/internacional/20210605/7506657/accidente-atentado-misil-tres-hipotesis-explosion-beirut.html>

https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/galicia/2013/08/04/accidente-santiago-penso-atentado/0003_201308G4P6993.htm

<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-430887>

<https://www.larazon.es/cataluna/20210321/pfkufsuckbgctbqxq3sbuhwkli.html>

<https://www.mundodeportivo.com/actualidad/20210402/493031464289/policias-heridos-coche-control-seguridad-capitolio-estados-unidos-act-pau.html>

<https://www.elcomercio.com/actualidad/mundo/certezas-de-accidente-o-atentado.html>

https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/espana/2007/01/11/zapatero-califica-atentado-accidente-rectifica/0003_5445269.htm

<https://www.radiosefarad.com/atentado-o-accidente-busque-las-diferencias/>

CONDENAS A RESISTENCIA GALEGA

Resistencia galega: la banda armada terrorista que no atentaba

La Audiencia Nacional considera probada la existencia de una banda armada que no atenta.

Izaskun Sánchez Aroca, Redacción

24/10/13 - 15:30

[Edición impresa](#)

Comentarios 4



[Twitter](#)

[Tienda El Salto](#)



Pintada independentista galega / XOMALCERVO

inforelacionada

Operación Castiñeira o la represión social
Operativo judicial contra independentistas gallegos

“Ante una amenaza terrorista la democracia estará comprometida con la seguridad y no con los derechos”. Así de categórico es el liberal Michael Ignatieff en su libro *El mal menor*. La clave de esta afirmación, que intenta justificar las continuas vulneraciones de derechos humanos por parte de

los Estados, está en quién define los conceptos. Y en este caso, en cómo se cocina la idea hegemónica de terrorismo. En el Estado español, la Cultura de la Transición, tal y como indica Amador Fernández Savater, tiene el monopolio en la construcción de lo que se considera “sentido común”, es decir, “decidir qué es sensato y qué no lo es”. Así, a lo largo de los años, el miedo a la ruptura del Estado español se ha instrumentalizado para aplacar cualquier proceso soberanista y se ha usado el concepto de terrorismo como eje de un discurso vertebrado en torno a la condena, la unidad, el orden, la democracia y el Estado de derecho.

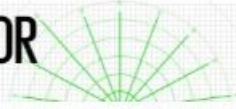
Captura de pantalla de noticia. SÁNCHEZ AROCA, IZASKUN. “Resistencia Galega: la banda armada terrorista que no atentaba.” Diagonal, 24 de octubre de 2013. Consultado a 31/07/2020, 18:06 h, en:

<https://www.diagonalperiodico.net/libertades/20139-la-banda-armada-terrorista-no-atentaba.html>

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA. GÉNEROS CLÁSICOS: RETRATO



EL RASTREADOR



VÍDEO: La indumentaria del antisistema, según el Telediario de TVE

El informativo de la cadena pública ha hecho un reporaje para definir a "los grupos antisistema en España"

Sus rasgos definitorios, según la noticia, son: "un odio visceral al capitalismo", una "falta de respeto a la convivencia pacífica" y un tipo de ropa concreto



27 de marzo de 2014 -18:20h



Sobre este blog



En algún lugar hay algo que necesitas leer.

Autores

Buscar post

Introduce aquí tu búsqueda



Captura de pantalla de noticia. "VIDEO: La indumentaria del antisistema, según el Telediario de TVE". *eldiario.es*, 27 de marzo de 2014. Consultado a 15/07/2021, 18:03 h, en: https://www.eldiario.es/rastreador/indumentaria-antisistema-telediario_132_4960044.html

Catálogo de nuevos terroristas según la reforma penal del PP y el PSOE

La nueva definición de "delitos de terrorismo" pactada por los dos partidos abre la puerta a perseguir conductas que nada tienen que ver con el yihadismo

Catedráticos de Derecho Penal creen que parar desahucios o tuitear sobre una protesta con disturbios podrían ser investigadas como terrorismo

Los delitos informáticos pueden convertirse en terroristas si desestabilizan "gravemente el funcionamiento de una organización internacional"



Foro firma el pacto contra el yihadismo pero critica que PSOE y PP no hayan buscado mayores consensos

Pedro Águeda 3 de febrero de 2015 - 22:17h
 @pedroagueda

Con la expuesta intención de hacer frente al fenómeno yihadista, el Partido Popular y el PSOE han pactado una reforma del Código Penal que extiende la definición de "terrorismo" a conductas que nada tienen que ver con los delitos que puedan cometer integristas islámicos, según coinciden los expertos consultados.

Más allá de la oposición a la prisión permanente revisable, los socialistas prestan su apoyo a un concepto de terrorismo sobre el que otros miembros de la oposición, activistas y catedráticos de Derecho Penal dan la voz de alarma: el texto de la proposición de ley introduce conceptos tan amplios y vagos que actos que hasta ahora merecían un determinado reproche penal pasarán a ser castigados con la severidad que merece un acto terrorista.

En concreto, la reforma del artículo 573 del Código Penal establece como delitos terroristas los "desórdenes públicos" u otros contra el patrimonio si con ellos se pretende "obligar a los poderes públicos a realizar un acto o abstenerse de hacerlo" o, simplemente, "alterar gravemente la paz pública". Estas son las acciones y grupos susceptibles de ser investigados, detenidos, juzgados y condenados por terrorismo a partir de la reforma acordada por el PSOE y el PP.

Usted puede ser un terrorista

Diecinueve activistas antidesahucios, un grupo de música, una manifestante y una periodista, tratados como delinquentes o terroristas por protestar, expresarse o informar. El PP no deja resquicio a la disidencia

Contra ETA, contra la ciudadanía activa, contra la protesta, el PP y el sistema viven mejor



Javier Gallego 11 de marzo de 2015 - 21:14h
 @carnecrudaradio

Llaman a tu puerta. Abres. La policía. ¿Carlos? Sí, soy yo. Estás detenido. Pero qué he hecho. Protestar contra los desahucios en la Junta Municipal del Distrito de Moratalaz en Madrid. **Diecinueve escenas** como esta se produjeron el martes a primera hora, como en época franquista. Alguno de los detenidos no estaba y le han llamado por teléfono para que se presente en comisaría, acusado por el artículo 505 del Código Penal, que inculpa a quienes "perturben de forma grave el orden de sus plenos [...] o causen desordenes que tengan por objeto manifestar el apoyo a organizaciones o grupos terroristas". Ya lo dijo Cifuentes (la "demócrata" que quiere ser presidenta de Madrid), son "filoetarras" y sus protestas, "kale borroka". Activistas contra los desahucios, terroristas.

Al mismo tiempo, el Ayuntamiento madrileño prohibía tocar a Soziedad Alkoholika por enésima vez, alegando que la AVT les llevó a juicio por humillar a las víctimas, que podría haber altercados, que hay grupos de otras ideologías que se oponen al concierto y que en sus letras "recogen opiniones con excesos verbales, hirientes y desafortunados". Aparte de que "desafortunado" es un concepto subjetivo, si todos los excesos verbales e hirientes fueran objeto de prohibición, habría que prohibir hasta el Congreso. **Como nos contó el guitarrista de la banda**, jamás ha habido altercados en sus 800 conciertos y S.A. fueron absueltos en la Audiencia Nacional y la sentencia ratificada por el Tribunal Supremo. Pero son vascos y sus letras extremas, lo que les convierte en proetarras, aunque hayan manifestado su oposición a la violencia. Ahora, si quieres organizar un concierto nazi, no hay problema. Pero si eres un grupo de rock radical vasco, eres terrorista.

L'insurrection qui vient

COMITÉ INVISIBLE. LA FABRIQUE, PARIS, 2007, 125 PAGES, 7 EUROS.



Le 11 novembre 2008, après le sabotage de lignes SNCF, neuf personnes qualifiées d'« anarcho-autonomes » étaient interpellées en Corrèze. Pour leur malheur figurait dans leur bibliothèque cet ouvrage. Il n'en fallut pas moins au ministère de l'intérieur pour le bombarder « *manuel de l'insurrection de l'ultragauche* »... C'est faire grand cas de ce livre (anonyme, mais disponible en librairie) qui dresse le constat d'une société certes aliénante, certes vouée à sa perte... mais de laquelle pourrait triompher l'insurrection. Puis l'autogestion.

Cet essai bien ciselé, au style revigorant — « *L'Occident s'est sacrifié en tant que civilisation particulière pour s'imposer comme culture universelle* » : celle du shopping, du management et des GI chargeant à Fallouja en écoutant du hard-rock! —, aussi libertaire que lapidaire — « *Gouverner : repousser par mille subterfuges le moment où la foule vous pendra* » ! —, se nourrit, pour aiguïser ses arguments, de la Commune, des maquisards du Limousin, des émeutes en banlieue, du mouvement anti-CPE, des squats... On peut ne pas apprécier. Mais que les autorités aient autant fustigé cette prose (un chantre de l'antiterrorisme suggéra son interdiction) valide ironiquement ses postulats sur la nature répressive du système. Ne serait-ce qu'au nom de la liberté d'expression, faire de ce livre déjà ancien un succès de librairie serait une belle gifle aux censeurs...

CÉDRIC GOUVERNEUR

RODUCCIÓN ARTÍSTICA. GÉNEROS CLÁSICOS: BODEGÓN



Una acusación de terrorismo basada en productos de limpieza y una pintada

En 2015 fue arrestado un comando anarquista y uno de sus miembros lleva más de un año en prisión, pero todo se apoya en la polémica formulación del delito y en pruebas dudosas



IÑIGO DOMÍNGUEZ

19 DIC 2016 - 11:03 CET

Una nota de prensa del Cuerpo Nacional de Policía informó el 5 de noviembre de 2015 de la [Operación Ice, el arresto en Madrid de seis jóvenes acusados de formar un peculiar grupo terrorista anarquista y vegano, que rechazaba las drogas y el alcohol, llamado Straight Edge](#).

Su siglas, SXE. Decía que habían atacado sucursales bancarias y que tenían material para fabricar explosivos. El caso luego cayó en el olvido y la situación hoy es la siguiente: uno de ellos, Juan Manuel Bustamante, alias Nahuel, 26 años, sigue en prisión en el régimen más duro, como presunto terrorista; se le aplica la dispersión, ha pasado ya por cinco centros penitenciarios y ha sido denegada su libertad cuatro veces; están todos a la espera de juicio y de petición fiscal, que con cuatro graves delitos asociados al terrorismo pueden llegar a sumar penas mínimas de 35 años. Pero, sobre todo, la lectura del sumario siembra muchas dudas acerca de la base de las acusaciones, los ataques a bancos.

Que surjan nuevos y misteriosos grupos terroristas en España es algo relevante, pero analizar en qué consiste exactamente esta nueva amenaza resulta muy desconcertante: [vuelve a cuestionar lo que se engloba dentro del delito de terrorismo](#). Este debate ha surgido ya con [el caso de la paliza a dos guardias civiles y sus parejas en Alsasua](#), pero este asunto es aún más llamativo y ha pasado muy inadvertido. La juez que ha instruido el caso es la misma, [Carmen Lamela](#).

MÁS INFORMACIÓN

Terrorists or troublemakers?

Captura de pantalla de noticia. DOMÍNGUEZ, IÑIGO. "Una acusación de terrorismo basada en productos de limpieza y una pintada." *El País*, 19 de diciembre de 2016. Consultado a 27/04/2018, 20:24 h, en:

https://elpais.com/politica/2016/12/16/actualidad/1481903755_592247.html

Polvo explosivo, desatascante de tuberías y quitaesmalte de uñas, el material de las bombas de Bruselas

Un piso situado en el barrio de clase media de Schaerbeek sirvió como laboratorio para los hermanos El Bakraoui. La facilidad para disponer de estos ingredientes muestra el riesgo de que se produzcan más grandes ataques en toda Europa.



Personal de emergencias atiende a los heridos en la explosión del metro en Bruselas. REUTERS/Francesco Cullerda

26/03/2016 18:01

ROBIN EMMOTT (REUTERS)

BRUSELAS.- Un bloque de pisos vacío en una calle tranquila se convirtió en el lugar perfecto para que los tres presuntos atacantes de Bruselas preparasen las bombas caseras de metralla que utilizaron el martes en los atentados del aeropuerto y el metro, en los que murieron 31 personas en Bruselas.

En un edificio que estaba siendo reformado, sin vecinos cerca que pudieran ver cómo traían grandes cantidades de productos químicos para el hogar y con fuerte olor, además de una maleta de clavos, para fabricar el polvo explosivo blanco e inestable conocido como TATP, o triperóxido de triacetona, que utilizaron en los ataques.

"Aunque alguien los hubiera detenido, podrían haber dicho que iban a emplear estos productos en la reforma", dijo Hassan Abid, un funcionario del ayuntamiento de la ciudad que estaba tratando de determinar por qué las autoridades no tuvieron conocimiento de los hombres que vivían ilegalmente en el quinto piso. Los investigadores belgas no responden a preguntas sobre el caso.

Tras haberse mudado dos meses antes, los hermanos belgas Khalid y Brahim El Bakraoui usaron el piso situado en el barrio de clase media de Schaerbeek como un laboratorio y escondite desde el cual Brahim y otros dos hombres tomaron un taxi en la mañana del martes hacia el aeropuerto para cometer sus ataques.

Nokia 105, el celular favorito de Estado Islámico para fabricar bombas

Redacción
 BBC Mundo
 25 febrero 2016



NOKIA

El Nokia 105 es un teléfono muy económico diseñado para durar.

El Nokia 105 de Microsoft es un teléfono celular extremadamente económico: cuesta nada más US\$20.

Medianamente resistente al agua y a prueba de polvo el 105 ha sido fabricado para ser duradero.

Y esas son algunas de las razones por las que es el teléfono favorito del autodenominado Estado Islámico.

- ¿Por qué EE.UU. le pide explicaciones a Toyota por las camionetas de Estado Islámico?

El grupo extremista, sin embargo, no lo utiliza para hacer llamadas sino en la fabricación de bombas, según se desprende de un reporte publicado este miércoles por Conflict Armament Research (CAR), un grupo de investigación de armas con sede en Londres.

El grupo analizó 700 componentes recuperados de bombas y dispositivos sin detonar del EI y encontró que el Nokia 105 es rutinariamente utilizado para detonaciones remotas.

Principales noticias

4 sorpresas de las elecciones que muestran la transformación del mapa político en Chile
 6 horas

Kast vs. Boric: quiénes son y qué proponen los candidatos diametralmente opuestos que se disputarán la presidencia de Chile
 22 noviembre 2021

La aparente paradoja en Chile entre el éxito de Kast en primera vuelta y los que votaron por una nueva Constitución
 23 minutos

Captura de pantalla de noticia. "Nokia 105, el celular favorito de Estado Islámico para fabricar bombas." BBC News, 25 de febrero de 2016. Consultado a 07/07/2021, 20:04 h, en:

https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/02/160225_tecnologia_nokia_isis_estado_islamico_artefactos_il



Decomiso de 52 kilos de cocaína ocultos en papayas. Madrid, 2015

Las imágenes de los bodegones policiales ayudan a crear una imagen de culpabilidad



REDACCIÓN

Un estudio ha comparado las imágenes de bodegones policiales con los bodegones en el arte y afirma que ayudan a crear la idea de culpabilidad.

La policía española se esmera mucho en la creación de bodegones con objetos incautados. Da igual lo que se haya decomisado, drogas, armas, dinero u objetos cotidianos, las diferentes unidades policiales españolas (Local, Nacional, Guardia Civil y policías autonómicas) dedican un tiempo especial a componer un bodegón que será fotografiado y difundido a los medios de comunicación. Según un artículo académico publicado recientemente estos bodegones de la policía están directamente influenciados por los bodegones artísticos que se desarrollaron desde el barroco y también funcionan como una forma de crear y transmitir la idea de culpabilidad.

A lo largo del artículo se muestran ejemplos de bodegones policiales en los que se han incluido herramientas del hogar como martillos o cuchillos de cocina como si fueran prueba de un delito, cuando los objetos no estaban relacionados con la intervención policial ni habían pruebas que indicasen que habían sido utilizados para otra cosa que no fuera una necesidad doméstica. "Solo por el hecho de estar dispuestos en forma de bodegón, toda una serie de objetos adquieren categoría de signos inequívocos de culpabilidad", dicen los autores.



Bodegón con objetos de orfebrería (Lujan Bautista de Espinosa, 1624) - Decomiso de 45 kilos de heroína, Madrid, 2013

El artículo recuerda que las imágenes que consumimos a diario construyen un relato visual que influye en la percepción que tenemos de una realidad social. "En el caso de las fuerzas de seguridad, los departamentos de comunicación de la mayoría de las policías del mundo controlan al detalle las imágenes que producen y distribuyen a los medios". Los cuerpos policiales tienen una "voluntad de control del sentido de la imagen" que según los autores no ha dejado de crecer en los últimos tiempos.

Es más o menos frecuente ver como las unidades policiales publican un pequeño bodegón con un decomiso muy pequeño (apenas unos pocos billetes, uno o dos gramos de alguna sustancia ilegal, y quizás también un grider) pero que expuesto de forma ordenada y clasificada transmite la sensación de mayor importancia y gravedad.

El estudio, que ha sido publicado en la revista *Boletín de Arte* que edita el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, ha identificado una continuidad formal entre los bodegones del barroco, también llamados naturalezas muertas, que llega hasta los bodegones policiales actuales. El bodegón de drogas u otros utensilios que vemos cada vez que hay una operación policial "es claramente una imagen organizada desde el poder, policial en este caso, que se construye de forma consciente y precisa y que, por su simple composición visual, produce un impacto difícilmente reversible", dicen los autores.

Captura de pantalla de reportaje. REDACCIÓN. "Las imágenes de los bodegones policiales ayudan a crear una imagen de culpabilidad." *Cáñamo*. Consultado a 28/09/2021, 18:11 h, en: <https://canamo.net/noticias/mundo/las-imagenes-de-los-bodegones-policiales-ayudan-crear-una-imagen-de-culpabilidad>

El bodegón policial como una de las bellas artes

Strambotic • 30 noviembre, 2020 • 1084 Visitas



¡Comparte este artículo!



No sabemos si en las distintas **fuerzas del orden del estado español** existe como tal el puesto de **atrezista** o **utilero de alijos**, pero por lo que hemos comprobado hay cierta creatividad a la hora de montar las composiciones que, a modos de bodegones de la **delincuencia nacional**, se ofrecen a los medios cada vez que muestran el género inmovilizado en alguna operación.

El arte muchas veces reside en lo intervenido, de **animales** a **armas de diversos calibres**, otras veces en la disposición de los elementos, como cuando se enseñan un par de bolsitas de marihuana junto a quince euros como si se hubiese detenido a **Al Capone** en persona. Incluso se pueden encontrar verdaderos **hallazgos cromáticos**, homenajes al *vintage*, marinas, **naturalezas muertas** o fotos que exudan **puro dadaísmo**. Ahora, pasen y vean, bienvenidos al **Thyssen** más maderero.

Llevo un rato llorando con las respuestas a este tuit. <https://t.co/OrBK9aAybH>

— Quique Peinado (@quiquepeinado) [January 15, 2020](#)

Captura de pantalla de reportaje. "El bodegón policial como una de las bellas artes." *Strambotic*, 30 de noviembre de 2020. Consultado a 14/12/2020, 12:02 h, en:

<https://www.strambotic.com/sofia/el-bodegon-policial-como-una-de-las-bellas-artes/>

LO QUE HAY QUE VER >

¿Qué hay detrás de los bodegones policiales de objetos robados, armas y droga?

La artista Sofía Montenegro ha hablado con la Policía Nacional para saber cómo se disponen las piezas, qué mensaje quieren lanzar con ellas y por qué hacen abanicos con los billetes incautados.



SERGIO C. FANJUL
31 ENE 2017 - 10:33 CET



Las han visto por la tele: grandes concentraciones de pistolas, ametralladoras, pasamontañas, billetes (sobre todo de los morados y los amarillos), materiales explosivos o sustancias estuficientes. Las muestran con orgullo en los medios de comunicación las diferentes Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado, incautadas, tras una operación policial, a criminales y malhechores. Su fin es primordialmente informativo.

Pero donde el ciudadano de a pie ve una notable actuación policial y una disposición de peligrosos objetos muy ordenados sobre una mesa, Sofía Montenegro (Madrid, 1988), a través de su mirada de artista, vio unas imágenes que trascendían lo puramente informativo y policial para llegar a tener cierta dimensión estética. Así comenzó su proyecto *Incautos*, una obra que recoge multitud de estos bodegones y les añade un breve vídeo artístico-documental en el que agentes de la policía y del arte profundizan en la naturaleza de estas imágenes. Al fin y al cabo, comisarios hay de dos tipos: de policía y de arte.

**UN MARTILLO,
MISTERIOSAS CUERDAS,
ARMAS CRUZADAS,
ABANICOS DE DINERO,
DOCENAS DE PASAPORTES
IDÉNTICOS, EXPLOSIVOS,
CRUCIFIJOS... TODO
SIMÉTRICA Y
PERFECTAMENTE
ORDENADO**

OBRA RELACIONDA



Sabela Zamudio, *Autorregistro domiciliario. Parte 1*, 2018. Temple al huevo y lápices acquarelables sobre loneta, 130 x 90 cm.

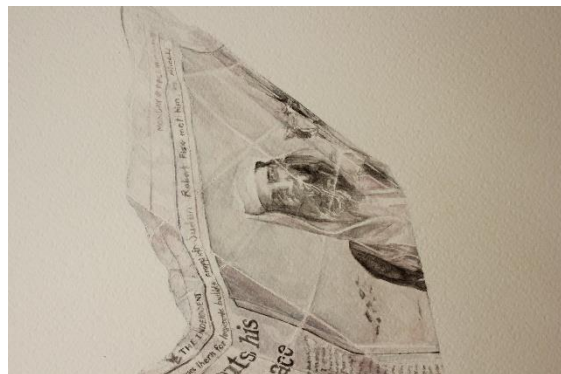


Sabela Zamudio, *Autorregistro domiciliario. Parte 1*, 2018. Temple al huevo y lápices acquarelables sobre loneta, 130 x 90 cm. Detalles.

OBRA EN PORTADA Y CONTRAPORTADA



Sabela Zamudio, *On the road to peace... Justice has been done* -díptico-, 2018. De la serie *News -and old stuff-*. Acuarela sobre papel, 50 x 70 cm c/u.



Sabela Zamudio, *On the road to peace... Justice has been done* -díptico-, 2018. Detalles.



Imagen del artículo de Rober Fisk, "Anti-Soviet warrior puts his army on the road to peace." *The Independent*, 6 de diciembre de 1993.



Portada de *The New York Times*, a 2 de mayo de 2011.

OTRAS PIEZAS DE LA MISMA SERIE



Sabela Zamudio, *Irak War ends*, 2017. Acuarela sobre papel, 50 x 70 cm. De la serie *News -and old stuff-*.

Sabela Zamudio, *Cette fois c'est la guerre*, 2017. Acuarela sobre papel, 50 x 70 cm. De la serie *News -and old stuff-*.



Sabela Zamudio, *Irak War ends*, 2017. Detalles.

Sabela Zamudio, *Cette fois c'est la guerre*, 2017. Detalles.

IMÁGENES USADAS COMO REFERENCIA



The Yes men, *New York Times Special Edition*, datado del 4 de julio de 2009. Imagen de la portada falsa de The New York Times, lanzada por The Yes men proclamando el fin de la Guerra de Irak.



Portada de *Le Parisien*, a 14 de noviembre de 2015.



MONDAY 8 DECEMBER 1953

Robert Fisk met him, an...

proprietor Sudbin

THE INDEPENDENT

Invaluable now uses them for...

Anti Soviet warrior puts his army on the road to peace

businessman who returns