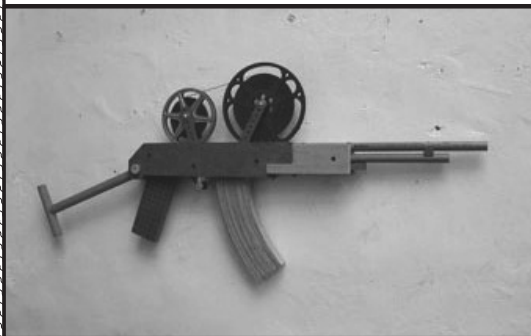


# Ext.23

## Arte y Terrorismo: de la transgresión y sus mecanismos discursivos



**Ext.** es una colección de fanzines sobre actividades realizadas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid dentro de los programas coordinados por el Vicedecanato de Extensión Universitaria.

**Arte y Terrorismo: de la transgresión y sus mecanismos discursivos** es un seminario impartido por Juanjo Bermúdez de Castro que tuvo lugar durante los meses de marzo y abril de 2014 en La Traseira. Surge como un encuentro entre artistas, escritores, arquitectos, profesores, sociólogos, historiadores, pensadores en definitiva que se reúnen para reflexionar sobre la intrínseca relación de las diferentes expresiones artísticas con movimientos revolucionarios violentos catalogados en muchas ocasiones como "terroristas".





Ext.23

Arte y Terrorismo:  
de la trasgresión y sus  
mecanismos discursivos

*Programa*

Acciones Complementarias 2014

*Dirigido por*

Juanjo Bermúdez de Castro

*Coordinado por*

Alejandro Cinque

*Textos*

Juanjo Bermúdez de Castro

Víctor Bravo Rielo

Alejandro Cinque

Eloy Cruz del Prado

Raquel G. Ibáñez

Miguel López Lara (Cuervo Blanco)

Gracia Texidor Martos

*Diseño*

Alejandro Cinque

*Imagen de cubierta*

*Sin título*, Francis Alÿs, 2004

*Imagen p. 1*

*The Falling Man*, Richard Drew, 2001

*Imagen p. 5*

Satar Jabar siendo torturado por  
soldados estadounidenses en la prisión  
de Abu Ghraib, 2004

*Imagen p. 65*

Gudrun Ensslin, militante de la Fracción  
del Ejército Rojo, encontrada ahorcada  
en su celda la mañana del 5 de octubre  
por supuesto suicidio, 1977

*Imagen p. 72*

*Unidentified Woman*, Hotel Corona de  
Aragon, Madrid, Sarah Charlesworth,  
1980

Ext.

*Equipo de edición Extensión*

Universitaria BBAA-UCM

Selina Blasco, Lila Insúa, Alejandro  
Simón, Ana Arias y Alejandro Cinque

*Diseño de portada*

Margarita García

*Contacto*

[bellasartes.ucm.es/extension](http://bellasartes.ucm.es/extension)

[extensionbellasartes.wordpress.com](http://extensionbellasartes.wordpress.com)

[facebook.com/bellasartessmadrid](https://facebook.com/bellasartessmadrid)

[twitter.com/bellasartesUCM](https://twitter.com/bellasartesUCM)

[vimeo.com/extensionbellasartes](https://vimeo.com/extensionbellasartes)

ISSN 2255-243X

Depósito legal M-41841-2012

Las imágenes y textos contenidos en esta publicación  
están bajo la licencia Creative Commons.  
Cualquier trabajo no perteneciente a estos autores se  
acoge al amparo del artículo 32 de la Ley de Propiedad  
Intelectual, relativo al derecho a cita.



**bellasartes**  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



## ÍNDEX

<b>INTRODUCCIÓN</b>	Arte como Terrorismo, Terrorismo como Arte	04
<b>SEMINARIO</b>		05
<b>SESIÓN I</b>	APROXIMACIÓN AL TERRORISMO Definición y su estrecha vinculación con el arte	06
<b>SESIÓN II</b>	ARTERRORISMO Representación del Terrorismo en obras de expresión artística	16
<b>SESIÓN III</b>	ARTÍCULOS	
	I Terrorismo de vanguardia	30
	II VISITA GUIADA Recorrido por tres exposiciones sobre el terror	36
	III La percepción del horror	42
	IV Walk a mile in my shoes	48
	V TERRORISTAS Los que acechan en la oscuridad	52
	VI La educación del terrorista	58
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	LOS GRANDES AUTORES DEL TERROR Breve narración bibliográfica sobre el análisis del terrorismo como fenómeno y su vinculación al arte	65

## INTRODUCCIÓN

### Arte como Terrorismo, Terrorismo como Arte.



*Iraq*  
Cooper Greene  
2005

El objetivo del seminario “Arte y Terrorismo: de la transgresión y sus mecanismos discursivos” celebrado durante los meses de marzo y abril de 2014 fue explorar los puntos de convergencia existentes entre la particular lucha llevada a cabo por movimientos políticos extremos – calificados como “terroristas” – y el arte como transgresión/subversión del orden cultural, económico y social establecido. El seminario comenzó partiendo de una primera aproximación al concepto de terrorismo y al terrorismo como fenómeno en la que se abordaron las distintas definiciones actuales del término terrorismo. En esta etapa se analizaron también las fronteras entre terrorismo y terrorismo de estado, lo efímero de la figura del terrorista, lo que tiene de “grupal” el colectivo terrorista, así como los orígenes del terror como fenómeno y su estrecha vinculación histórica a movimientos artísticos de vanguardia. Poco a poco fueron surgiendo ejemplos en los que se ponía de manifiesto de manera evidente esa mutua construcción discursiva del artista como terrorista y viceversa. Se propusieron casos concretos sobre la representación artística que se ha venido haciendo del acto terrorista en diferentes áreas: literatura, cine, series de televisión, fotografía, arquitectura, artes plásticas, performance, música, cómics, etc... Finalmente, los participantes del seminario fueron presentando al grupo sus propios proyectos de investigación y creación artística así como su particular análisis de obras-espacios-situaciones en los que terrorismo y arte interactúan bien conceptual bien argumentativamente. La actividad encajó a la perfección en la Facultad de Bellas Artes por abordar desde enfoques tanto teóricos como prácticos el papel fundamental del artista a la hora de re-escribir los discursos que guían la sociedad en la que vive, en este caso, el discurso de la violencia como medio en contextos en los que la negociación política claramente ha fracasado. En definitiva, el seminario se convirtió en un espacio para la reflexión en el que profundizar sobre los modos en que diferentes disciplinas artísticas no solo reflejan sino que responden, interrogan o examinan el complejo fenómeno del terrorismo dando voz en muchas ocasiones a planteamientos no articulados por el discurso oficial.



Fotografía del seminario  
en La Trastera de  
Bellas Artes (UCM)

Esta publicación reúne tanto los contenidos del seminario desarrollados por su director Juanjo Bermúdez de Castro en las sesiones I y II así como seis artículos escritos por los asistentes al taller en base a sus propias investigaciones expuestas en la sesión III en las que están relacionados, de una forma u otra, los conceptos de arte y terrorismo.



## SESIÓN I.

JUANJO  
BERMÚDEZ  
DE CASTRO

### **APROXIMACIÓN AL TERRORISMO**

#### **Definición y su estrecha vinculación con el arte.**

Intentar proporcionar una definición consensuada de “terrorismo” es una tarea tan complicada como tratar de definir el propio concepto de “arte”. En estas últimas décadas se han celebrado decenas de seminarios en prestigiosas universidades y se han establecido comisiones con expertos de diferentes países, gobiernos y partidos que han fracasado en su intento de llegar a una definición de terrorismo que satisfaga a todos. Llama la atención que actualmente no exista un acuerdo internacional entre los gobiernos ni sobre la definición de terrorismo, ni sobre su alcance y ni siquiera sobre los requisitos que debe reunir un grupo o un individuo para ser considerado terrorista.

Las dificultades para definir el escurridizo término de terrorismo se deben a diferentes motivos. En primer lugar, se trata de un término atribuido o aplicado que unos atribuyen a otros. Los que ejercen el terrorismo nunca se identifican a sí mismos como terroristas sino como luchadores por la paz, defensores de la libertad, independentistas activos, revolucionarios, rebeldes, paramilitares, y se autodefinen con nombres tales como Sendero Luminoso, Tierra y Libertad, etc. En cuanto a los que atribuyen el término podemos afirmar sin duda que “terrorista” se utiliza como término peyorativo con una elevada carga ideológica. La mayoría de las veces es atribuido por individuos, medios de comunicación y especialmente gobiernos a todos aquellos que se oponen a sus políticas. En España hemos visto desgraciadamente esta estrategia de manera muy clara cuando se dice que comprar en Eroski es financiar a ETA, o que Ada Colau y la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH) son ETA, o que el 15-M es ETA. Se trata de desprestigiar a colectivos o individuos que empiezan a adquirir notoriedad por su cuestionamiento del modo en que se ejerce el poder, y que son de este modo desprestigiados vinculándolos con la banda terrorista que más carga ideológica negativa ha tenido en la historia de España. Lo más peligroso de estas campañas de desprestigio es que son apoyadas por los medios de comunicación afines al partido de turno que ostenta el poder. Si a esto le sumamos el hecho de que los españoles tienden a leer únicamente el periódico afín a su partido, el resultado es que dichas campañas acaban por tener calado en el conjunto de la ciudadanía “desinformada” gracias a los medios de comunicación españoles.

Es interesante también la apropiación que se lleva a cabo de la palabra “libertad” tanto por los que ejercen el terrorismo y que se amparan en que luchan por la libertad con todas las connotaciones que trae consigo, esto es, una libertad por la que vale la pena morir y matar, pero también por aquellos que atribuyen el término terrorista a otros. Estos últimos muchas veces argumentan que es su propia libertad la que los terroristas son



incapaces de tolerar. Ésta fue por ejemplo la estrategia argumentativa que empleó el gobierno de los EEUU para explicar a los estadounidenses y al mundo entero las motivaciones de Al-Qaeda: nos atacan porque no toleran la libertad existente en los EEUU. Libertad religiosa, económica, la libertad de la mujer, etc., obviando por completo anteriores campañas militares por parte de los EEUU en Oriente Medio como posible causa de los ataques terroristas. Siguiendo esta misma línea argumentativa Laura Bush en el discurso anual por radio a la nación en noviembre de 2001 aseguró que los estadounidenses iban a la guerra de Afganistán únicamente para salvar a las mujeres musulmanas de sus maridos.<sup>1</sup> La estrategia seguida por la primera dama fue básicamente la de apropiarse de discursos feministas para justificar una guerra y una invasión más relacionada con intereses de tipo militar y económico.

<sup>1</sup> Laura Bush  
*Radio Address  
to the Nation*  
Crawford  
Texas, 17 Nov 2001

Otro rasgo que hace que el término terrorismo sea difícil de definir es su aparente “fugacidad”, su carácter transitorio. La actividad terrorista está indisolublemente ligada a un momento y a un lugar, al igual que los movimientos artísticos. Ya Foucault nos habló de cómo un mismo concepto es definido de formas diferentes según el momento histórico en el que nos encontremos. De hecho la construcción discursiva de ese concepto depende más de las circunstancias históricas que le rodean que del objeto en sí.<sup>2</sup> En el caso del terrorismo, es frecuente ver como individuos que han liderado procesos de independencia no exentos de violencia, individuos que han sido calificados por las democracias occidentales como terroristas, una vez que dichos procesos de independencia han tenido éxito, esos mismos individuos se convierten en líderes de estado y son tratados como tales por las mismas democracias que los condenaron en su día. Me refiero entre otros al magnífico premio Nobel de la paz Nelson Mandela, quien fue arrestado y condenado a más de 20 años de prisión por supuestas actividades terroristas contra el imperio británico. Con motivo de su reciente fallecimiento ha salido a la luz que el actual primer ministro británico David Cameron cuando tenía 20 años participó en una campaña de recogida de firmas organizada por miembros del partido conservador para lograr que Mandela fuera ejecutado en prisión por actividades terroristas. Otro caso digno de mención es el de Menachem Begin, cofundador de movimientos revisionistas israelíes y líder del grupo sionista armado de extrema derecha Irgún que desde 1944 a 1948 atacó repetidamente mediante explosivos las instalaciones de los cuarteles británicos que existían en Israel, por entonces bajo un régimen de protectorado británico. Hablamos de ataques como el ocurrido el 22 de julio de 1946 contra el hotel Rey David en el que murieron 91 personas de diferentes nacionalidades. Años más tarde, en 1977 Menachem Begin fue

<sup>2</sup> Michel Foucault  
*L'Archéologie du Savoir*  
Paris, 1969

elegido Presidente del estado de Israel, y cuando en 1979 firmó un acuerdo de paz con el presidente de Egipto también fue galardonado con el premio Nobel de la paz.

Otro elemento que comparten el terrorismo y el arte es su intrínseco carácter asociativo. Al igual que en la historia del arte existen nombres propios y movimientos artísticos, en el terrorismo también existen terroristas, los menos, que actúan en solitario y que reciben el nombre de *lone wolf* o lobo solitario, y movimientos o grupos terroristas, mucho más habituales. Al fin y al cabo no debemos olvidar que el terrorismo no deja de ser un -ismo, sustantivo que suele identificar doctrinas, sistemas, escuelas o movimientos. Por lo que hemos visto hasta ahora parece que tanto el arte como el terrorismo son difíciles de definir, que del mismo modo que existe “alguien” que dice qué es arte y qué no, lo mismo sucede con el terrorismo, y que ambos normalmente son ejercidos por grupos o colectivos que forman parte de un movimiento con una duración específica en el tiempo y una localización espacial concreta.

En nuestro intento por aproximarnos a una definición válida de terrorismo podemos acudir a las definiciones que se utilizan en diferentes ámbitos. Por ejemplo, la definición que propone el Código Militar de los EEUU es la siguiente:

Un acto de terrorismo es aquella actividad que:

A) implica un acto violento o un acto peligroso para la vida humana y que supone una violación de las leyes de los EEUU o de cualquiera de sus estados, o que supondría una violación criminal si se cometiera bajo la jurisprudencia de los EEUU o de cualquiera de sus estados y que

B) parece estar dirigido a

i) intimidar o coaccionar a una población civil;

ii) influir en las políticas de un gobierno por intimidación o por coacción; o a

iii) afectar la conducta de un gobierno por medio del asesinato o del secuestro.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> US Code 1984: 2.3077

El problema que encontramos en esta definición es que está basada únicamente en los “métodos” que supuestamente se aplican contra un gobierno, en este caso el de los EEUU. Como Noam Chomsky señaló a propósito de esta definición, cuando es una gran potencia la que realiza estas mismas acciones, esto es, utilizar la violencia o amenazar con el uso de la misma para conseguir objetivos políticos, el Código Militar estadounidense especifica que esas mismas acciones dejan de llamarse “terrorismo” para llamarse “diplomacia coercitiva”.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Noam Chomsky  
9/11  
New York, 2001

También podemos acudir al Oxford English Dictionary (OED) para ver qué definición se propone desde la academia inglesa de la lengua:

Terrorismo: Uso no autorizado y no oficial de la violencia y la intimidación en pos de objetivos políticos.

En este caso lo que llama la atención es ese carácter “no” oficial y “no” autorizado que se atribuye a la violencia terrorista, ya que en el supuesto de ser autorizado por estados nacionales, esas mismas acciones violentas o intimidaciones dejarían de llamarse terrorismo para llamarse “guerra” convencional. De hecho, uno de los elementos que distingue desde mi punto de vista el terrorismo de la guerra no son los métodos sino la enorme diferencia entre los escasos recursos de los que disponen los terroristas comparados con el enorme poder militar de un estado-nación. Los terroristas son individuos semi-clandestinos que trabajan para organizaciones encubiertas mientras que el presupuesto anual para un ejército de cualquier nación, no digamos si es una nación industrializada, supera con creces los recursos de cualquier grupo terrorista. Por las definiciones que hemos visto parece por tanto que con terrorismo se etiqueta la violencia que emerge desde abajo, en contraste con la que viene impuesta desde arriba.

Si acudimos a la 22ª edición del Diccionario de la Real Academia de la lengua española (RAE) del 2001 encontramos la siguiente definición:

Terrorismo: Sucesión de actos violentos ejecutados para influir terror.

De esta definición se destacan dos elementos: que para ser considerados actos terroristas los ataques deben ser más de uno, una sucesión, lo cual es un error – basta con considerar el ataque terrorista “aislado” ocurrido en la isla de Utoya, Noruega en 2011 llevado a cabo por un único terrorista – ; y que el objetivo último del acto terrorista no son las víctimas sino generar “terror”, lo cual es un acierto de nuestra academia de la lengua. En octubre de 2014 verá la luz la 23ª edición del Diccionario de la lengua española que saldrá en conmemoración del tercer centenario de la fundación de la RAE. Vemos cómo la definición de terrorismo que se propone en 2014 es mucho más específica que la propuesta en 2001:

Terrorismo: Actuación criminal de bandas organizadas que reiteradamente y por lo común de modo indiscriminado pretende crear alarma social con fines políticos.

La RAE del siglo XXI ya nos habla de actuación “criminal” de “bandas organizadas”, otro error, y de lo “por lo común” indiscriminado o aleatorio de la elección de las víctimas, un acierto en este caso, ya que el objetivo último del ataque terrorista no suele ser asesinar a alguien en concreto – salvo



excepciones como Carrero Blanco – sino crear alarma social e infundir terror entre la población.

Un aspecto que refleja toda esta dificultad a la hora de decir qué es terrorismo y qué no, se pone de manifiesto en las amplias discrepancias en cuanto a las estimaciones sobre el número de ataques terroristas cometidos en un determinado periodo. Por ejemplo, la CIA estima que entre 1968 y 1977 hubo 1022 ataques terroristas, mientras que otros organismos internacionales apuntan a que en ese mismo periodo hubo 2690 ataques terroristas, más del doble.<sup>5</sup> Esto se debe a que la CIA solo consideraba terroristas a aquellos que cambiaban de país para cometer sus ataques, sin tener en cuenta a los que dentro de su propio país atentan contra sus compatriotas, ni el terrorismo llevado a cabo por los gobiernos contra sus propios ciudadanos, también llamado terrorismo de estado.

<sup>5</sup> John Horgan  
*The Psychology  
of Terrorism*  
Nueva York, 2005

A mi parecer, otra dificultad para encontrar una única definición aceptable de terrorismo es la de los diferentes contextos o áreas de discurso en que dicha definición debe ser aceptada: por un lado tenemos el contexto académico, en el que se goza de más o menos libertad a la hora de debatir el concepto de terrorismo; por otro, el ámbito político, con sus intereses predeterminados; en tercer lugar, la cobertura que los medios de comunicación dan al terrorismo, explotando su lado más dramático y emotivo; y finalmente, el propio contexto del grupo terrorista que como dijimos normalmente no se auto-identifica como tal.

A nivel académico, la definición de terrorismo que se suele utilizar es la propuesta por los holandeses Alex Schmid y Albert Jongman en 1988 en su libro *Political Terrorism*:

El terrorismo es un método para causar ansiedad que consiste en realizar acciones violentas repetidas que es empleado por individuos, grupos o elementos estatales (semi) clandestinos por razones políticas, criminales o de idiosincrasia, y en los que las víctimas directas de la violencia no son – a diferencia de los casos de magnicidio o asesinato político – el objetivo final. Los blancos humanos inmediatos de la violencia se eligen en general o bien de forma selectiva (por representar o simbolizar algo) o bien aleatoriamente entre la población atacada, y sirven para generar un mensaje. Entre terroristas (organización), víctimas potenciales y objetivos finales se emplean procesos de comunicación a base de amenazas o de violencia con el fin de manipular al objetivo final (audiencia), haciéndolo blanco del terror, de exigencias o de la atención pública, según se posean fines intimidatorios, coercitivos o propagandísticos.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> A.P. Schmid y  
A.J. Jongman  
*Political Terrorism*  
Ámsterdam, 1988

Se trata de una definición muy completa y exhaustiva, demasiado quizás, y desde luego no creo que sea una definición muy popular en el ámbito de los gobiernos. Los dos elementos que a mi parecer son más loables respecto a

esta definición son su énfasis en que las víctimas de la violencia no son el principal objetivo del grupo terrorista sino un medio para llegar a un grupo más amplio o modificar las políticas de los gobiernos, y que lo que hace el grupo terrorista con su acción es generar un mensaje.

Yo personalmente entiendo el fenómeno del terrorismo como un acto de comunicación atroz, pero un acto de comunicación al fin y al cabo, que necesita de 4 elementos para desarrollarse: en primer lugar, el grupo terrorista; en segundo lugar, las víctimas, las reales, y toda la sociedad que vive amenazada por esos actos de terror debido a la relativa arbitrariedad de los mismos; en tercer lugar, los gobiernos cuyas políticas (territoriales, económicas, de desigualdad) los terroristas desean modificar; y por último, los medios de comunicación. El terrorismo sin los medios de comunicación es completamente ineficaz. Por poner un ejemplo, en el caso hipotético de que explotara una bomba en el centro de la ciudad, murieran 200 personas, pero el resto de la población no fuera informada de ello, el acto terrorista se consideraría un fracaso porque los gobiernos no sentirían presión alguna para modificar ninguna medida o política. En este sentido, el 11-S fue el acto terrorista más eficaz porque fue retransmitido en directo a todo el planeta.

Entendiendo el terrorismo como un acto de comunicación, desarrollé un poco más esta teoría en un artículo que llamé “La lingüística del terror” y que presenté en una conferencia en octubre de 2012 dentro del 3º Congreso Internacional de Ficción Criminal celebrado en la Universidad de León. En dicho artículo analicé el fenómeno del terrorismo utilizando el famoso modelo de Jakobson para explicar el acto comunicativo y que incluye las archiconocidas figuras del emisor, receptor, mensaje, canal, código y contexto. Aplicando este modelo al estudio del fenómeno del terrorismo, el emisor serían los terroristas, aunque habría que distinguir entre fuente, donde se origina el mensaje, y emisor, quien lo lleva a cabo. En el caso del terrorismo, la fuente sería quienes deciden cometer el acto terrorista en primera instancia, quienes lo planean, y el emisor quienes lo ejecutan. En el caso de Al Qaeda, es bien sabido que estos dos grupos están claramente diferenciados: la fuente es una pequeña élite de universitarios y tecnócratas acomodados que no hacen sino explotar las creencias religiosas y el odio de un proletariado post-colonial saqueado económicamente por esa misma élite que lo utiliza como emisario suicida de sus proyectos terroristas.

En cuanto al receptor, también hay que distinguir entre el receptor, que recibe el mensaje, y el destinatario, que es a quien está dirigido. Mientras que son los gobiernos a quienes está dirigido ese mensaje de violencia, son las víctimas

y la sociedad a la que pertenecen los que verdaderamente reciben el mensaje de violencia y sufren sus consecuencias.

El mensaje serían las exigencias de los terroristas, desde el acercamiento de presos hasta la retirada de un ejército de ocupación extranjero, y el contexto, las circunstancias históricas, políticas y económicas que rodean el acto terrorista. Esas circunstancias, o bien son percibidas como opresivas o de explotación por el grupo terrorista, o son verdaderamente opresivas con la comunidad en la que surge el grupo terrorista.

El código sería la violencia en forma de secuestro, coche bomba, asesinato, ataque suicida, etc. Es el grupo terrorista el que escoge el código. Si bien la lingüística señala que una alteración del código puede generar un fracaso del acto comunicativo, lo mismo sucede con el terrorismo. Por ejemplo, cuando ETA secuestró a Miguel Ángel Blanco el 10 de julio de 1997 y dio un plazo de 48 horas para que sus demandas fueran satisfechas, para finalmente asesinar a Miguel Ángel Blanco transcurrido dicho plazo, supuso un antes y un después en la historia del grupo terrorista porque produjo un rechazo generalizado por la sociedad española que no estaba acostumbrada a ese tipo de secuestro por parte de los terroristas. Recordemos que ya había habido antes atentados mucho más sangrientos por parte de ETA como el coche bomba que explotó en el Hipercor de Barcelona en 1987 y que ocasionó la muerte de 21 personas. Sin embargo, el secuestro y posterior asesinato de Miguel Ángel Blanco introdujeron un cambio en el código que hizo que ETA viviera sus horas más bajas tras ese atentado. Asimismo, los ataques terroristas del 11-S también introdujeron un cambio en el código: utilizar aviones con pasajeros como arma contra edificios repletos de gente. Las consecuencias de esos ataques son de todos conocidas: las costosas guerras de Afganistán e Irak, costosas económicamente y en cuanto a vidas humanas se refiere. La guerra de Afganistán empezó tan solo tres semanas después del 11-S con la operación *Enduring Freedom*, un bombardeo severo de las ciudades afganas de Kabul, Jalalabad y Kandahar que desde el primer día llamó la atención de la opinión pública internacional por el número de civiles afganos fallecidos en el mismo.

En nuestra búsqueda de una definición adecuada del término terrorismo es interesante acudir a los orígenes del término. La palabra “terror” viene de su homónima latina “terror” que significa literalmente asustar. Se usó por primera vez en la expresión “terror címbricos” para describir el pánico o estado de emergencia que sufría la antigua Roma cuando era atacada por los guerreros de la tribu Címbrica en torno al año 105 a.C. Este precedente fue

textualmente citado por los Jacobinos cuando la Era del Terror se impuso durante la Revolución Francesa, momento en el que podemos situar el origen real del terrorismo tal y como lo conocemos hoy día, como un movimiento de violencia sistemática supuestamente ejercido siguiendo una idea política o filosófica.

Es interesante destacar también que la emergencia del terrorismo en el contexto de la Revolución Francesa pone de manifiesto que tanto el terrorismo como el estado democrático moderno están intrínsecamente relacionados ya que son producto de las mismas circunstancias históricas. Llama notablemente la atención y debería hacernos reflexionar el hecho de que el terrorismo tal y como lo conocemos hoy naciera como terrorismo de estado, ejercido por Robespierre y su partido que era el partido que ostentaba el poder, contra todos aquellos que se opusieran a las decisiones del recién instaurado gobierno. Como señala el teórico literario británico Terry Eagleton en su obra *Terror Sagrado* a este respecto: “El terrorismo nace como violencia ejercida por el estado sobre sus enemigos, no como un golpe contra la soberanía por parte de unos cuantos encapuchados”.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Terry Eagleton  
*Holy Terror*  
Oxford, 2005

Se acepta de manera generalizada que fue el político irlandés Edmund Burke quien acuñó el término *terrorist* en lengua inglesa en 1795 cuando denunció al gobierno jacobino por permitir que esos “terroristas del demonio” atacaran a la población francesa por pensar diferente al régimen.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Edmund Burke  
“Letter nº IV to the Earl  
Fitzwilliams” (1795)  
*Selected Works of  
Edmund Burke*, vol. 3  
*Letters on a Regicide Peace*  
Indianápolis, 1999

En cuanto a la relación entre la figura del terrorista y la del artista revolucionario, podemos rastrear dicha vinculación hasta el propio origen de este fenómeno violento. En el año 1800, tan solo 5 años después de que Edmund Burke acuñara el término, el poeta inglés William Wordsworth publica *Lyrical Ballads* con una introducción en la que establece los nuevos principios de la poesía radical, y que es considerada como el documento fundacional y manifiesto del posterior movimiento literario y artístico del Romanticismo revolucionario. Wordsworth no solo decide incluir en sus poemas a prostitutas y vagabundos, cambiando por completo el tipo de personajes a los que la sociedad inglesa estaba acostumbrada a ver en poesía, sino que en ese Prefacio a las *Lyrical Ballads*, manifiesto del Movimiento Romántico, afirma que el verdadero artista, escritor en este caso, no debe incluirse en el *mainstream* de la historia de la literatura, sino que debe ser destructor e instigador del cambio radical a nivel literario y social. Debe también romper con la cultura tradicional y proponer valores y visiones adversas. Su objetivo debe ser propiciar un “despertar aterrador” que sacuda los cimientos del orden económico y cultural establecido en Occidente

desde la Revolución Industrial y cuyo objetivo no es sino la saturación global. El artista debe tener una actitud de revuelta acorde con el espíritu radical y perturbador del romanticismo frente a la mecanización de la sociedad industrializada. Para Wordsworth, el artista comprometido de 1800 debe aspirar a ser un “violador criminal del estado actual de las cosas.” De hecho, la decisión de Wordsworth de incluir prostitutas y vagabundos en sus poemas no fue aleatoria. En 1795 se aprobó en Inglaterra la *Poor Relief Act* que declaraba ilegales a los vagabundos que estuvieran en las calles y les confinaba a instituciones apartadas del resto de la ciudadanía. De este modo, Wordsworth decide introducir mediante sus poemas a los vagabundos no solo en las calles sino en los salones de té ingleses heroizándolos a través de poemas como *The Old Cumberland Beggar*:

I saw an aged beggar in my walk  
And he was seated in the highway side  
On a low structure of rude masonry  
Built at the foot of a huge hill...

Los teóricos Lentricchia and McAuliffe en *Crimes of Art and Fiction* han llevado a cabo un excelente análisis del interés mutuo entre criminales políticos y artistas *avant-garde* y sobre cómo a lo largo de los últimos 200 años han compartido intereses, visiones románticas o delirios centrados en sacudir el orden occidental establecido.

Si el manifiesto romántico sienta las bases del terrorismo literario, es en el realismo donde ya vemos desarrollada la figura del terrorista con más detalle cuando Dostoyevsky en 1872 escribe *Los Poseídos*. En esta novela Dostoyevsky re-escribe la historia de Sergey Nechayev, – en la novela se llama Verkhovensky – quien en 1869 fundó el grupo terrorista ruso “la Retribución del pueblo” y que fue uno de los primeros grupos – y de los últimos – en autodenominarse terroristas para después cambiarse el nombre a “desorganizadores”.

Quisiera concluir este artículo resaltando la curiosa relación entre el terrorismo y el terrorismo literario, ya que ambos parecen evolucionar del mismo modo. Durante las guerras mundiales, cuando las actividades terroristas reales casi desaparecen después de tres décadas de intensa actividad anarquista, también la figura del terrorista desaparece de la ficción de la época. Sin embargo, en los años 70, con la explosión del terrorismo de diversa naturaleza (Munich 1972, ETA, IRA, la crisis de los rehenes estadounidenses en Irán, el terrorismo de estado en Argentina y Chile, los Baader-Meinhof en Alemania, etc.) también se produce una explosión de

personajes y de tramas terroristas tanto en la literatura como en el cine, que por sí mismos son merecedores de toda una investigación independiente a la que se ha desarrollado hasta el momento.

En definitiva, a través de este breve análisis no hemos alcanzado nuestro objetivo de encontrar una definición idónea del término terrorismo. Sin embargo, en el camino, al igual que Ulises en su viaje a Ítaca o Kerouac en su *On the Road*, hemos entendido un poco todas esas dificultades que entraña el análisis del complejo fenómeno del terrorismo así como su vinculación, extraña pero indisoluble, a diferentes expresiones de naturaleza artística y cultural.

---

## SESIÓN II.

JUANJO  
BERMÚDEZ  
DE CASTRO

### ARTERRORISMO Representación del terrorismo en obras de expresión artística.

Decir hoy día que la historia no la escriben únicamente los historiadores no es ninguna novedad. En primer lugar, son los medios de comunicación quienes deciden si un hecho es digno o no de ser noticia, de ser difundido, de entrar a formar parte del imaginario colectivo, de ser recordado, y finalmente, de ser estudiado como fragmento representativo de un periodo histórico concreto. A continuación es el mundo académico quien reconfigura esa narración del hecho histórico adaptándola a las vertientes de pensamiento del momento. Finalmente, el mundo artístico a través de todas sus disciplinas (series de televisión, fotografía, arquitectura, pintura, escultura, arte performativo, cómics, etc.) se encarga de ultimar la imagen y el relato definitivo que perdurará en la memoria de las generaciones venideras. Sin duda alguna una de las grandes capacidades del arte es la de cuestionar los discursos establecidos – entre ellos el discurso histórico – y re-escribirlos ofreciéndonos puntos de vista alternativos a la historia oficial que los medios de comunicación nos han vendido como única y verdadera. En este artículo vamos a explorar cómo algunas obras de expresión artística han re-escrito el discurso oficial del terrorismo.



La CNN retransmitiendo  
los ataques del 11-S

Empezaremos con el terrorismo en el medio televisivo porque la inmensa mayoría de nosotros experimenta el terrorismo a través de la televisión. En el caso concreto del 11-S se trató de un acontecimiento mediático a nivel global que tuvo al planeta entero pegado al televisor durante horas. Si algo tienen en común el terrorismo y el medio de la televisión es la importancia de la espectacularidad y también de la audiencia, del público, de la recepción tanto del acto terrorista como del producto televisivo. Asimismo, también los propios terroristas hacen comunicados a través del formato video, bien encapuchados, bien a cara descubierta, a modo de despedida en el caso de los terroristas suicidas. La existencia de innumerables tomas falsas de este tipo de videos de despedida demuestra una vez más la preocupación del colectivo terrorista por la estética del mensaje.

Quisiera empezar comentando el primer episodio llamado *Pilot* de una serie de televisión llamada *The Lone Gunmen* (*Los pistoleros solitarios*). La serie nos cuenta los diferentes casos que un grupo de expertos en diferentes áreas (genéticos, informáticos) va resolviendo, todos ellos relacionados con conspiraciones en las que está involucrado el gobierno de los Estados Unidos. En este primer episodio en concreto, los pistoleros solitarios descubren una conspiración por parte de los servicios secretos estadounidenses para secuestrar un avión de pasajeros mediante control remoto y estrellarlo contra las torres gemelas. El objetivo es culpar de ello a un grupo de terroristas fundamentalistas islámico y así justificar la invasión por parte del



ejército estadounidense de ese país extranjero y a su vez obtener beneficios económicos a través de la venta de armas. La fecha de emisión de este episodio es estremecedora: el 4 de marzo de 2001, es decir, seis meses antes de los ataques del 11 de septiembre. El carácter casi premonitorio de este episodio de televisión está sin duda relacionado con lo que concluye Slavoj Žižec en su ensayo *Bienvenidos al Desierto de lo Real* en el que nos habla de esa percepción generalizada que tuvieron muchas personas cuando al ver el 11-S afirmaron que parecía una película o una serie de televisión. Según Žižec, el 11-S ya había sido pre-configurado en el imaginario colectivo, y escenificado a través de un montón de series y películas en las que los estadounidenses previeron de alguna manera su propia destrucción como imperio hegemónico.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Slavoj Žižec  
*Welcome to the Desert of  
the Real*  
Londres, 2002

En cuanto a *The Lone Gunmen*, pese a su enorme éxito en su momento, solo se hizo una temporada de trece episodios que fue emitida por la FOX entre el 4 de marzo y el 1 de junio de 2001. Tras el 11-S nadie quiso continuar una serie que abordaba tan abiertamente las conspiraciones del gobierno de los EEUU. Lo que convenía era *The West Wing*, una serie que narra los conflictos personales y profesionales que se le presentan al gabinete de un ficticio presidente demócrata de los EEUU, Josh Bartlet, interpretado por el actor Martin Sheen. La serie se emitió de 1999 a 2006, cosechando en total veintiséis premios Emmy, incluyendo los de mejor serie de televisión en los años 2000, 2001, 2002, y 2003, cuatro años consecutivos.

Tras las dos primeras temporadas de enorme éxito, la primera con nueve premios Emmy y seguida por trece millones de espectadores, y la segunda por diecisiete millones de espectadores, la tercera temporada no se inició con el episodio que se tenía planeado sino que en tan solo veinte días se escribió y rodó un episodio especial que fue emitido el 3 de octubre de 2001, tres semanas después del 11-S. Este episodio titulado *Isaac e Ishmael* consta de dos tramas paralelas: por un lado, la Casa Blanca sufre una amenaza de ataque terrorista justo cuando está siendo visitada por un grupo de estudiantes de secundaria. Debido a esa amenaza, nadie puede salir ni entrar, y los estudiantes son alojados en una habitación iluminada por la que todos los miembros del gabinete presidencial incluido el presidente y la primera dama van pasando uno a uno adocrinando a los estudiantes sobre qué es el terrorismo islámico, cuáles son sus causas y cómo reaccionar ante él. En definitiva, sobre lo que todo ciudadano estadounidense debía pensar del terrorismo islámico. Por otro lado, el principal sospechoso de dicho ataque, un árabe que trabaja en la Casa Blanca, es interrogado en otra habitación mucho más oscura. Los investigadores Puar y Rai en su artículo *Monster, Terrorist, Fag* hacen un estupendo análisis de este episodio y de cómo se



Fotograma del capítulo  
*Isaac e Ishmael* de la serie  
*The West Wing*

<sup>2</sup> Puar, Jasbir K.  
y Amit S. Rai

*Monster, Terrorist, Fag:  
The War on Terrorism  
and the Production of  
Docile Patriots.* 9/11-  
A Public Emergency?  
nº esp. de *Social Text*  
Otoño 2002

estructura en dos tramas bien diferenciadas: la habitación iluminada de los estudiantes, y la oscura donde el “supuesto” terrorista es interrogado.<sup>2</sup>

Al final del episodio se comprueba que la amenaza contra la Casa Blanca era una falsa alarma y que el sospechoso era inocente, así que se le da una palmadita en la espalda y se le insta simplemente a seguir trabajando para el gobierno de los EEUU, mientras que los estudiantes pueden volver a su casa después del adoctrinamiento. No hay que olvidar que este episodio, que fue seguido por veinticinco millones de espectadores, se emitió tres semanas después del 11-S y tan solo tres días antes de que comenzara la guerra de Afganistán. Parece claro que el adoctrinamiento que sufren los estudiantes en la serie estaba en realidad dirigido a la audiencia. Del mismo modo, las motivaciones que en la serie se atribuyen a los terroristas son exactamente las mismas que las argumentadas por el gabinete presidencial de George Bush para explicar las motivaciones de Al-Qaeda: que no toleran la libertad religiosa y cultural, así como la libertad de la mujer en los EEUU.

Otra serie que representa a la perfección el modo de pensar y de proceder en la era Bush respecto al terrorismo es *24*. Cada episodio de esta serie de ocho temporadas de veinticuatro episodios cada una narra veinticuatro horas en la vida de Jack Bauer, un agente de una unidad antiterrorista que es interpretado por Kiefer Sutherland. En cada episodio la unidad anti-terrorista a la que Bauer pertenece se enfrenta a un sinfín de tramas terroristas en contra de los intereses de los Estados Unidos que Bauer debe desarticular: desde intentos de asesinato contra el presidente hasta la destrucción de armas de destrucción masiva. Esta serie también tuvo mucho éxito, ganando en 2003 el Globo de Oro a la mejor serie de televisión y Kiefer Sutherland el de mejor actor, y en 2006 el premio Emmy también a la mejor serie.

La primera temporada de la serie se empezó a emitir en noviembre de 2001, esto es, dos meses después del 11-S y en pleno comienzo de la guerra de Afganistán. Desde el principio estuvo rodeada de polémica por su explícita representación denigrante de los musulmanes, que en la serie son todos identificados como terroristas, así como por su representación de la tortura como uno de los medios más eficaces en la lucha contra el terrorismo. No en vano esta serie era la serie favorita de Donald Rumsfeld, Secretario de Defensa del gobierno Bush y arquitecto de ambas guerras de Afganistán e Irak desde 2001 hasta 2006.

Otra serie relacionada con el terrorismo que no podemos dejar de mencionar es *Homeland*. Esta serie a mi parecer da la vuelta a todos los tópicos que los

estadounidenses tenían sobre el terrorismo. Tenemos a Nicholas Brody, un marine norteamericano que es encontrado en un zulo en Irak después de estar varios años desaparecido. A su regreso a casa es tratado como un héroe por el gobierno y los medios de comunicación hasta el punto de ser propuesto para ser congresista de los EEUU. Sin embargo, en esos años en Irak, Brody se ha hecho musulmán y hay indicios de que tras tantos años desaparecido puede haberse pasado al bando de los terroristas y haber vuelto a los EEUU como agente para realizar un acto terrorista de gran magnitud. Sin embargo, la única que parece darse cuenta de las intenciones de Brody es una agente de la CIA llamada Carrie Mathison que además toma medicación por sufrir trastorno paranoico. Tenemos por tanto a un supuesto terrorista que ya no es árabe sino que es el gran héroe de guerra norteamericano, y a una agente de la CIA que sufre de paranoia. En tan solo diez años la evolución del género desde *The West Wing* y *24* hasta *Homeland* es innegable. También se percibe que a lo largo de estos diez años el fracaso de las guerras de Afganistán e Irak ha hecho mella en la visión de los estadounidenses de las figuras del terrorista así como de los servicios de inteligencia norteamericanos.



Habitación de  
Carrie Mathison

La primera temporada de *Homeland* arrasó tanto en los premio Emmy ganando en las categorías de mejor serie, mejor actor, mejor actriz, y mejor guión, entre otros. Pese a su enorme éxito de crítica y público, la segunda temporada no estuvo exenta de polémica ya que el gobierno del Líbano se planteó demandar a la serie por la representación de la calle Hamra, en Beirut, como un lugar oscuro lleno de paramilitares y actividad terrorista cuando en realidad es uno de los barrios más modernos de Beirut lleno de cafeterías y locales de moda. Es cierto que la serie ha recibido también críticas por su representación de los musulmanes, sin embargo, la sola idea de presentar a los servicios de inteligencia como paranoicos y al principal terrorista como el gran héroe estadounidense es digna de admiración. Asimismo, la primera temporada nos muestra a un gobierno estadounidense que miente públicamente respecto a su autoría al bombardear un colegio en Irak en el que mueren decenas de niños, atentado del que el protagonista Brody es testigo en primera persona. Es una lástima que la calidad de la tercera temporada de *Homeland* no alcanzara ni por asomo la de sus predecesoras.

Por último y para concluir con las series de televisión no podemos olvidarnos del primer episodio de la primera temporada de *Black Mirror*, una serie británica de la que solo hay dos temporadas con tan solo tres episodios por temporada, y cuyo único hilo conductor es el peligro de la tecnología mal entendida. En este primer episodio en cuestión titulado *El himno nacional* un artista contemporáneo ganador del premio Turner secuestra a la princesa



Fotograma del capítulo  
*El himno nacional* de la  
serie *Black Mirror*

de Inglaterra y cuelga un video en YouTube anunciando que la matará salvo que se cumpla una única exigencia: que se emita por televisión cómo el Primer Ministro tiene relaciones sexuales completas con un cerdo en directo a las 4 de la tarde de ese mismo día en todos los canales de televisión británicos. En este magnífico episodio se ve la interacción trepidante entre políticos, periodistas de informativos, miembros de seguridad del estado, y el artista-terrorista y cómo todos ellos utilizan la tecnología al servicio de sus intereses particulares. No seré yo quien desvele el final de este espectacular episodio. Simplemente comentar que hay una retransmisión, no diré de qué naturaleza, que es seguida por 1.3 billones de espectadores. Al final de la serie se habla de cómo en el primer aniversario de los hechos hay críticos de arte que califican esa emisión como la primera gran obra artística del siglo XXI, asegurando también que todos formamos parte de esa emisión por haber sido espectadores de la misma. Estas declaraciones nos llevan directamente a las que hizo en la vida real el reconocido compositor Stockhausen cuando afirmó que el 11-S era la obra de arte mas grande que jamás se había hecho, ya que los terroristas habían practicado fanáticamente durante más de diez años para una única actuación, para acabar muriendo tras esa única representación. Y eso, según Stockhausen, es la obra de arte más grande que puede existir.<sup>3</sup> Luego Stockhausen intentó arreglar el malentendido diciendo que obviamente había sido un crimen, y que las víctimas no habían ido a esa representación de común acuerdo. Sin embargo, sus declaraciones fueron sacadas de contexto, sus conciertos fueron cancelados y su propia hija también músico de profesión, decidió cambiarse el apellido para actuar en público sin que la vincularan con su padre. Nuestra complicidad como público, tema que aborda *Black Mirror*, ya había sido objeto de análisis por parte de Jean Baudrillard cuando aseguró que todos los espectadores del 11-S éramos cómplices de los ataques. Según Baudrillard, nuestra fascinación por los mismos puso de manifiesto un deseo inconsciente de descentralización del poder que hasta ahora había estado concentrado en los Estados Unidos.

<sup>3</sup> Karlheinz Stockhausen  
*Huuuh! Das Pressegespräch  
am 16 September 2001 im  
Senatszimmer des Hotel  
Atlantic in Hamburg  
2002*

En cuanto a la relación del terrorismo y la fotografía entramos de lleno en el tema “de lo bello y lo sublime” del que ya nos hablara Edmund Burke con tan solo 19 años allá por 1756: de esa atracción hacia el horror por el éxtasis de naturaleza casi catártica que supone su contemplación. Fue Adorno quien aseguró que “escribir poesía después de Auschwitz era una acto de barbarie” refiriéndose a que producir belleza a través de obras de arte que formen parte de la misma cultura que había producido algo tan aterrador como los campos de exterminio era ser cómplice de la cultura que había generado esa atrocidad. A este respecto, la fotógrafa norteamericana Susan Sontag también afirmó que las fotografías de atrocidades pueden dar lugar a reacciones

opuestas: desde una llamada a la paz hasta un grito de guerra.<sup>4</sup>

Entre las fotografías más polémicas del 11-S encontramos la del llamado *Falling Man*, “Hombre cayendo”, tomada por Richard Drew. La fotografía dio la vuelta al mundo, pero solo fue publicada una única vez en los periódicos estadounidenses. Decenas de personas saltaron de sus oficinas el 11-S. Se les llamó los *jumpers*, los saltadores. En esta foto, pese a ser identificado el saltador como Jonathan Briley, sus familiares dijeron que “eso” no era su padre.

Otra fotografía polémica del 11-S fue la de Thomas Hoepker, fotógrafo de Magnum, quien retrató a unos neoyorquinos disfrutando del día soleado en Brooklyn con el 11-S de fondo. Esta foto no se publicó hasta cuatro años después de los ataques. En esta misma línea podemos situar la foto de Isabel Daser, arquitecta embarazada de ocho meses que sin saber todavía que se trataba de un ataque terrorista le pidió a un compañero de trabajo que le tomara una fotografía con el WTC de fondo como recuerdo de ese día.



*Jumpers*

Desde finales de 2003 hasta 2004 el personal del ejército de los EEUU así como de la CIA torturó, violó, sodomizó, y asesinó a decenas de prisioneros de la prisión de Abu Ghraib en Irak. Como establece el código militar, se estableció un tribunal específico para juzgar a los responsables de estas acciones. Sin embargo, la comunidad internacional se conmovió cuando en abril de 2004 se filtraron a la prensa las fotografías que los propios militares habían tomado como recuerdo en las que se veía cómo torturaban a los prisioneros. Las fotografías de los tenientes Lynndie England, Ivan Frederick, Charles Graner, y el resto de militares estadounidenses sonriendo mientras torturaban a los presos iraquíes dieron la vuelta al mundo y fueron calificadas de inmorales por la prensa internacional, no solo por la crudeza que reflejaban, sino por el contraste entre los presos torturados y la alegría de los torturadores. La mera idea de tener una fotografía de cómo se tortura a alguien para guardar un recuerdo resulta verdaderamente abominable.

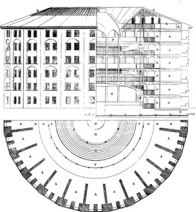
Aquí entraríamos en lo que argumentó Hannah Arendt cuando asistió como reportera del New Yorker al juicio celebrado en Jerusalén contra el dirigente nazi Adolf Eichmann. Hannah Arendt escribió primero un artículo y posteriormente un libro muy polémico *Eichmann en Jerusalén: Informe sobre la banalidad del mal* en el que afirmaba que Eichmann no era un monstruo, ni un sádico furibundo, sino que simplemente era irreflexivo hacia su propia persona. Arendt utiliza el término de imbécil o idiota jurídicamente por estar completamente alejado de la realidad de sus actos por formar parte de

<sup>4</sup> Susan Sontag  
*Regarding the Pain  
of Others*  
Nuevos York, 2003

una maquinaria burocrática diseñada para el exterminio de los judíos. Los crímenes nazis fueron cometidos “legalmente” de acuerdo a un determinado gobierno. Hannah Arendt subrayó lo sorprendente de que tal alejamiento de la realidad, tal irreflexión sobre uno mismo pueda generar más desgracias que todos los impulsos malvados intrínsecos del ser humano juntos. De ahí el término banal. Es muy interesante este debate entre la responsabilidad personal frente a la responsabilidad colectiva que Arendt plantea y que también se ve en la película *El Lector* (2008), dirigida por Stephen Daldry y por la que Kate Winslet recibió un Oscar a la mejor actriz interpretando a una mujer que es juzgada en un tribunal de guerra por haber trabajado como guardiana de un campo de concentración nazi.

Volviendo a las imágenes de Abu Ghraib, el artista colombiano Fernando Botero desarrolló en 2005 una colección de ochenta y cinco pinturas en las que representó esa tortura ejercida por los militares estadounidenses contra los presos iraquíes. Según las propias palabras de Botero, llevó a cabo su obra a modo de “acusación permanente” contra el gobierno de los EEUU por permitir esas atrocidades.

En cuanto a la relación del terrorismo con la arquitectura, es posible encontrar decenas de interconexiones: desde los concursos de proyectos de re-edificación en zonas destruidas por ataques terroristas – incluyendo el polémico caso del proyecto de construir una mezquita en la Zona Cero – hasta el modo en que los gobiernos ejercen violencia contra los ciudadanos a través de la arquitectura: hablamos de cárceles, campos de entrenamiento, centros de internamiento de extranjeros, las vallas con cuchillas a modo de frontera tristemente ahora tan de moda, etc. También tenemos aquellos museos destinados a recordar episodios de violencia, así como los edificios que cambian de nombre en homenaje a las víctimas de la violencia terrorista.



Diseño del panóptico  
de Bentham

Quisiera empezar este apartado comentando un modelo arquitectónico de prisiones llamado el Panóptico de Bentham, que Michel Foucault analizó al detalle en *Vigilar y Castigar* (1975). Jeremy Bentham fue un filósofo utilitarista británico que en 1780 desarrolló un modelo carcelario de estructura “panóptica” en el que el guardián se situaba en una torre central desde la que podía observar a todos los prisioneros situados en celdas individuales dispuestas alrededor de la torre. A su vez, los guardianes de cada planta son observados mediante otro sistema similar. Para Foucault, el elemento más perturbador de este modelo carcelario era que los presos no sabían si estaban siendo observados o no, y sin embargo, se comportarían como si sí lo estuvieran siendo. Podría incluso no haber guardián y los presos

se comportarían de igual modo. Foucault establece un paralelismo entre este modelo carcelario y cómo funciona la sociedad en general, el sistema, en el que los ciudadanos somos presos de ese sistema sin ser apenas conscientes.

Otro ejemplo digno de mención es el Museo del Holocausto en Washington. Se trata de un museo experiencia en el que al entrar el visitante debe entregar su pasaporte para recibir a cambio el pasaporte de una persona que falleció en el Holocausto. Durante toda su visita al museo el visitante será esa persona asignada al azar. En la primera planta, a través de varios documentales, se explica al visitante cómo los nazis pudieron hacerse con el poder ganando unas elecciones democráticas. En la segunda se expone cómo poco a poco se fue desarrollando de manera legal el hostigamiento a los judíos en Alemania, con prácticas que incluían desde el tener que caminar por el lateral de las aceras hasta no poder sentarse en los bancos públicos. En la tercera planta del museo los visitantes son alentados a entrar en un vagón de tren que supuestamente se dirige a un campo de exterminio. Este tipo de museos experienciales se sitúa discursivamente en un peligroso cruce de caminos cuyo resultado es impredecible y varía según el visitante. Si bien es cierto que el objetivo de hacer al visitante sentir el horror se ve ampliamente satisfecho, también se percibe algo en este museo de saber vender bien una historia corriendo el riesgo de convertir una atrocidad en una especie de parque temático generador de experiencias.

Otro ejemplo interesante de analizar es el Museo de la Sexta Planta en Dallas, edificio desde el que Oswald disparó a Kennedy en 1963. En este museo podemos encontrar todo tipo de información en relación al magnicidio: decenas de videos, más de 400 fotografías, etc. Sin embargo, los grandes *highlights* del museo son dos: una recreación del lugar exacto desde donde disparó Oswald con rifle incluido y una colilla que se atribuye a Oswald, y la ventana original desde donde disparó que está custodiada por un guardia y protegida por una urna de cristal. Cuando visité personalmente el museo por formar parte de mi investigación para la realización del libro *El asesinato de John F. Kennedy: La construcción mediática y cultural de un mito*, me pareció mucho más interesante observar la Plaza Dealey en la que se cometió el asesinato desde el resto de ventanas de esa sexta planta que no fueron tan “afortunadas” como su custodiada compañera de ser la ventana elegida por Oswald para realizar los disparos. Quizás porque ver la plaza desde otra ventana cualquiera elimina esa manipulación realizada por el museo para que “sientas” el horror. Por supuesto, antes de salir del museo hay que pasar por la tienda en la que se pueden comprar tazas, cuadernos, libros, pósters, gorras, sudaderas, saleros y pimenteros, todo con motivos relacionados con



el asesinato de Kennedy. Este museo es visitado por unos 300.000 turistas anuales. De hecho, la propia Plaza Dealey donde Kennedy fue disparado se ha convertido en uno de los lugares más turísticos de los Estados Unidos. Tan solo un año después del asesinato ya se podían comprar postales del lugar o réplicas de la plaza como recuerdo de la visita. Incluso hay un videojuego llamado *JFK Reloaded* en el que se sitúa al jugador en esa sexta planta del edificio desde donde Oswald disparó a Kennedy y en el que la misión del jugador es disparar a Kennedy. El juego raya el paroxismo ya que permite al jugador desde matar a Jackie en lugar de a Kennedy, o incluso disparar contra la gente que estaba en la plaza viendo la llegada de Kennedy. El creador del juego además incluye una cláusula por la que en el caso de que algún jugador consiga matar a Kennedy con tan solo tres disparos y del mismo modo exacto en que lo hizo Oswald, el autor del videojuego se compromete a entregar al jugador en cuestión un millón de dólares. Se trata sin duda de una forma original de subrayar la imposibilidad de que Oswald actuara en solitario.



En cuanto a la plaza Dealey, es curiosa esta vinculación ineludible entre actos de violencia y los lugares donde han tenido lugar. En España por ejemplo se sitúa Alcasser, un pueblo de Valencia que tristemente se hizo famoso en 1992 por el secuestro, tortura y asesinato de tres adolescentes. Parece difícil que el discurso público sea capaz de separar el nombre de ese pequeño pueblo del triple homicidio cometido en él. En cuanto a esta relación entre el lugar físico y los episodios de violencia ocurridos en él, la artista mexicana Teresa Margolles en su obra *Sonidos de la muerte* invita al visitante a recorrer un pasillo donde se escuchan grabaciones sonoras tomadas por la artista de lugares en los que miles de mujeres han sido torturadas y asesinadas.

*Sonidos de muerte*  
Teresa Margolles  
2008

<sup>5</sup> Jean Baudrillard  
*The Spirit of Terrorism*  
Nueva York, 2002

En relación al arte performativo, no cabe duda de su intrínseca vinculación con el acto terrorista que no deja de ser una puesta en escena con unos personajes y en la que el público es crucial para el desarrollo del mismo. Recordemos la polémica afirmación de Baudrillard de que “el 11-S fue la performance perfecta”.<sup>5</sup> Si hablamos de performance política destacan por su calidad aquellas de contenido social y político incluidas en la película *Noviembre*, dirigida por Achero Mañas en 2003. Se trata de un falso documental ambientado en un futuro cercano sobre un grupo de artistas de performance también ficticio que supuestamente actuó a finales de los años 90 en Madrid. Si bien el grupo de teatro que realiza estas performances es un grupo inventado, las acciones que aparecen en la película sí tuvieron lugar en el Madrid de esos años tan convulsos en cuanto a terrorismo se refiere. De entre todas las performances, la que más relación tiene con nuestro análisis es sin duda la performance titulada *Atentado*, que tuvo lugar en 1999

en plena negociación con ETA cuando la práctica del tiro en la nuca era el procedimiento habitual de la banda armada. El grupo de teatro en cuestión representó en plena calle esa práctica con miembros del grupo haciéndose pasar por la víctima que recibe el disparo, su mujer, el terrorista que huye, así como por miembros del SAMUR que atienden al herido que se convulsiona en el suelo en un charco de sangre “artificial” ante la atenta mirada de decenas de personas que observan con horror lo que parece a ciencia cierta un acto terrorista “real”. A mi parecer, el arte performativo, con ese “implicar” verdaderamente a un público arbitrario, así como por su alto grado de juego con el espectador en cuanto a lo que es real, ficticio o verosímil, posee la capacidad de hacer reflexionar a la audiencia de un modo muy potente sobre la tergiversación del discurso del terrorismo llevada a cabo entre otros por los medios de comunicación mayoritarios.

En cuanto a las artes plásticas y su relación con el terrorismo, existen cientos de ejemplos que podríamos analizar. A mí particularmente me llaman la atención los murales de Belfast, en Irlanda del Norte, que recogen la lucha armada entre los rebeldes católicos a favor de la independencia respecto de Inglaterra contra los paramilitares anglicanos a favor de seguir perteneciendo al imperio británico. Aquí entraríamos en lo que se podría llamar “turismo terrorista”, esto es, visitar un espacio asociado al terror en busca de las huellas visibles del conflicto. El turista que acude a Belfast en la mayoría de los casos no quiere ver cafeterías ni centros comerciales. No desea ver una zona de paz reconstruida, sino de conflicto, lo que convierte la violencia acontecida en ese lugar en fuente un tanto bochornosa de ingresos para el que sepa venderla a través de diferentes *souvenirs*. En el caso de Belfast, el centro antiguo de la ciudad está completamente dividido en la zona católica y la anglicana. Hay murales indicando si te encuentras en una zona o en otra, y ambas zonas están separadas por una valla con alambres y torres de control a los lados. Los enormes murales son verdaderamente espectaculares. Es posible encontrar murales desde los que se rinde tributo al terrorista irlandés Bobby Sands fallecido en huelga de hambre, otros que recogen momentos clave de la contienda, así como algunos que apoyan otros movimientos “calificados” de terroristas por las democracias occidentales tales como el de Palestina contra los asentamientos israelíes.



Mural en Belfast

Sobre la escultura y su vinculación al terrorismo encontramos todas aquellas estatuas que en plazas o parques rinden tributo a las víctimas del terror. Tenemos por ejemplo *Tumbling Woman* de Eric Fischl, que inicialmente se expuso en el Rockefeller Center pero que a los dos días tuvo que ser retirada por las numerosas quejas. En palabras del encargado del centro,

fue retirada por “No dignificar la muerte de las víctimas” por representar una mujer cayendo, que en el contexto del 11-S quiere decir suicidándose. También tenemos la escultura de los abogados de Atocha, en la plaza de Antón Martín de Madrid, que honra la memoria de los abogados laborales que fueron asesinados por defender los derechos de los trabajadores. El 24 de enero de 1977 un comando de ultraderecha vinculado a la Falange entró en su despacho situado en la calle Atocha 55 y ametralló a todos los que allí se encontraban matando a cinco abogados y dejando gravemente heridos a otros cuatro. Esta escultura fue realizada por Juan Genovés en 2003.

Dentro del área de la escultura y la violencia política, me fascina el trabajo que la venezolana Marisol Escobar hizo sobre el asesinato de Kennedy. Recordemos que fue el primer gran evento mediático de la historia con cuatro días de cobertura televisiva con un 95% de los televisores estadounidenses encendidos. Del asesinato de Kennedy se retransmitió casi todo: el primer día, las primeras informaciones sobre el tiroteo, los corresponsales en el hospital de Dallas hasta que ya se confirma la muerte del presidente, las primeras especulaciones sobre la autoría del magnicidio, y a los ochenta minutos de confirmarse la muerte de Kennedy, Oswald es detenido y su entrada en prisión es también retransmitida para todo el mundo. Lyndon Johnson jura el cargo de presidente ante las cámaras junto a una Jackie con el vestido manchado de sangre. Al día siguiente, la televisión muestra al FBI informando sobre el interrogatorio y al mismo Oswald respondiendo las preguntas de los periodistas. El colmo del paroxismo fue cuando al día siguiente mientras se retransmitían los preparativos del funeral de Kennedy, un hombre llamado Jack Ruby se cuela en la comisaría y dispara a Oswald en directo mientras le trasladaban de prisión. El fotógrafo Robert Jackson immortalizó el momento con una fotografía que fue galardonada con el premio Pulitzer ese año. La conmoción que supuso entonces el asesinato de Kennedy fue similar a la que supondría que hoy día el Presidente Obama, no este año sino recién llegado a la casa Blanca con Michelle, las niñas y el premio Nobel de la paz bajo el brazo, fuera asesinado públicamente. Imaginemos entonces que a los dos días su asesino fuera también tiroteado en directo para todo el planeta. Finalmente, el cuarto día después de aquel 22 de noviembre de 1963 se celebraron los funerales de Kennedy y el momento que más comentaron los medios fue cuando su hijo John John hizo el saludo militar al pasar el féretro de su padre. Los medios vieron decenas de significados en ese pequeño gesto: la pérdida de la inocencia, la orfandad del niño siendo equiparada con la de la nación al perder a su presidente, etc. La escultora Marisol Escobar re-visitó años después precisamente ese funeral de Kennedy a través de una instalación en la que la figura de John John era



*The Funeral*  
Marisol Escobar  
1996

diez veces mayor que el resto de la comitiva fúnebre. A través de esta obra, la autora no hace sino parodiar lo que tiene de “recibido” ese discurso tan mediático de la figura de Kennedy y de su asesinato.

En cuanto al terrorismo y su vinculación a la estética, la cultura popular y la moda, no podemos dejar de mencionar dos grupos: los Panteras Negras, y los Baader-Meinhof o Facción del Ejército Rojo. Los primeros fueron una organización afro-americana que surgió en California tras el asesinato de Malcolm X y cuyo objetivo era poner en práctica las ideas de Malcolm X. Afirmaban que se llamaban el Partido de las Panteras Negras porque eran un partido que nacía con vocación de actuar e intervenir, de dar soluciones concretas y posibles, y Panteras Negras porque la naturaleza de la pantera no era la de atacar a alguien en primer lugar, pero cuando era atacada y acorralada, respondía ferozmente y sin piedad contra su agresor. Este movimiento era apoyado por algunas celebridades como la escritora y activista Angela Davis o el actor Danny Glover. Su máxima visibilidad a nivel internacional tuvo lugar en las Olimpiadas de México de 1968, cuando en la entrega de medallas a los ganadores de los 200 metros lisos, los norteamericanos ganadores de la medalla de oro y bronce, mientras sonaba el himno estadounidense, hicieron el saludo típico de los panteras negras con la cabeza gacha y el puño en alto con un guante negro para protestar contra el racismo en EEUU y el apartheid en Sudáfrica. El australiano que era medalla de plata también les apoyó con una pegatina pegada en el pecho en defensa de su causa. Los dos atletas estadounidenses fueron expulsados de sus equipos y al volver a los EEUU fueron tratados como delincuentes y tuvieron problemas para encontrar trabajo durante muchos años. En 1969 el FBI declaró al Partido de los Panteras Negras enemigo público número uno, y este hecho, sumado a varias escisiones internas, fue el principal motivo de su desarticulación.



Militantes del Partido  
de las Panteras Negras

En 1970 el escritor Tom Wolfe acuñó el término “radical chic” para describir la adopción y promoción de causas radicales por parte de celebridades y personajes de la alta sociedad en un ejercicio de reinversión de su imagen pública. Un ejemplo sin duda es la instantánea en la que aparecen el compositor Leonard Bernstein, su mujer, y Don Cox, uno de los líderes de los Panteras Negras, posando en el ático de trece dormitorios en Park Avenue que tenía la pareja de multimillonarios.



Los Baader-Meinhof por su parte fueron un grupo radical de izquierdas que surgió en Alemania Occidental en 1970. El grupo lo fundaron Andreas Baader y Ulrike Meinhof entre otros y se definían como una guerrilla urbana anti-capitalista y anti-imperialista que atentaba contra los intereses

*Radical Chic*



Andreas Baader y Gudrun  
Ensslin con un libro de  
Sade sometidos a  
juicio en 1968

explotadores de las grandes potencias especialmente de los EEUU y Alemania. El gobierno alemán lo declaró grupo terrorista desde su primer atentado, el incendio provocado de un depósito de armas norteamericano en territorio alemán. Se trataba de un grupo con una base ideológica bien desarrollada en torno a una serie de autores de corte neomarxista hoy reconocidos internacionalmente. Eran un grupo que a menudo debatía cuestiones de tipo filosófico e intelectual sobre los cambios que debían hacerse en la sociedad y el modo de llevarlos a cabo. Andreas Baader era el hijo de un historiador de renombre en Alemania y Ulrike Meinhof era periodista y profesora. Disgustados con el estricto sistema educativo alemán y el asesinato de un estudiante en una manifestación en Berlín en contra de la guerra de Vietnam, empezaron su actividad como grupo siendo apoyados por la elite intelectual de izquierdas norteamericana por su común objetivo de protestar contra la guerra de Vietnam. La historia de amor entre los dos terroristas principales al estilo *Bonny and Clyde*, su formación intelectual así como su apariencia tan cuidada les convirtieron en ídolos populares.

El llamado “terrorismo chic” designa la apropiación de símbolos, objetos y la estética vinculada a grupos de acción violenta o terroristas por parte de la cultura pop y la moda. Prada Meinhof es el nombre que recibió ese auge en el mundo de la moda de la estética de los Baader-Meinhof, con sus abrigos y sus gafas de pasta trinfando en las pasarelas internacionales, o la campaña de Diesel que reconstruyó uno de los secuestros realizados por la banda, todos con ropa de Diesel, para una revista de moda.

Otra campaña de Diesel no menos polémica – la publicidad podría considerarse como la hermana bastarda y asalariada del arte, ya que se apropia de la estética terrorista revolucionaria con objetivos comerciales – fue la de la firma en Argentina en 1988 representando jóvenes con las manos atadas a la espalda luciendo vaqueros de Diesel sumergidos en el mar mientras el texto decía: “No son tus primeros *jeans* pero podrían ser los últimos.” Recordemos que durante la dictadura militar en Argentina, miles de jóvenes que se oponían al régimen fueron arrojados al mar con las manos atadas a la espalda. De hecho en el mundial de fútbol celebrado en Argentina en 1978, tan solo diez años antes de la controvertida campaña publicitaria, los militares aprovechaban cuando el equipo nacional marcaba un gol para lanzar en ese momento a los jóvenes a los tiburones amparados en el estruendo de la celebración del gol por parte de la enloquecida afición.

Finalmente, el universo del cómic es sin duda una fuente inagotable de ejemplos sobre la representación de la violencia política. Uno de los mejores

es el del reconocido autor Alan Moore llamado *V de Vendetta*. Nos presenta un distópico panorama de una Inglaterra convertida en un estado policial dirigido por un gobierno fascista que encierra en campos de concentración a los que se oponen al sistema. Frente a este paisaje político tan desolador surge un anarquista revolucionario con la máscara de Guy Fawkes que elabora un plan de acción violenta y a la vez sublime por su preocupación estética para derrocar al gobierno. Recordemos que Guy Fawkes o Guido Fawkes fue un revolucionario británico que en 1605 intentó hacer volar por los aires la Cámara de los Lores del parlamento de Londres en lo que se conoce como el *Gun Powder Plot*. La máscara que aparece en el cómic está inspirada en el rostro de Fawkes, y hoy día es símbolo del colectivo “hacktivista” de *Anonymous*.



Viñeta del cómic  
*V de Vendetta*

Hasta aquí hemos analizado algunos ejemplos que ponen de manifiesto la estrecha vinculación entre el mundo del arte y grupos catalogados como “terroristas” que se sirven de la violencia para reclamar sus reivindicaciones. Pese a que soy el primero que condena el uso de la violencia, cabe preguntarse si ante la actual situación de violencia institucional ejercida por las multinacionales a través de los gobiernos, de sobre-explotación económica, inoperatividad y corrupción de la clase política, manipulación de opiniones y acontecimientos por parte de los medios de comunicación, indiferencia generalizada ante el abuso policial, ¿no son acaso el terrorismo cultural y el arte como terrorismo las únicas vías posibles para denunciar todos estos atropellos contra el ciudadano de a pie?

---

## ARTÍCULO I.

VÍCTOR  
BRAVO RIELO

### Terrorismo de vanguardia.

París, 1906. El crítico de arte Louis Vauxcelles se dirigía hacia el Salón de Otoño a contemplar las obras de los más novedosos y jóvenes artistas que se encontraban en la capital francesa. Debía de ser un día lluvioso y ventoso en la capital, que no haría otra cosa que acrecentar las sensaciones de misterio, agresividad o monstruosidad que el crítico iba a vivir en salón. Al entrar en una de esas salas su exclamación fue rotunda: "*Donatello au milieu des fauves*" (Donatello en medio de las fieras). Su comentario es debido a la disposición de la sala, donde se encontraba una estatua de Albert Marque realizada con un tono clasicista rodeada de las agresivas pinturas de un joven Matisse.

En el centro de la sala vemos un torso infantil y un pequeño busto de mármol modelado con delicada ciencia por Albert Marque. El candor de estos bustos sorprende en medio de la orgía de tonos puros como un Donatello entre las fieras.

La razón de este relato que escribió Vauxcelles radica en la violencia con la que estaban pintados esos cuadros, y la arbitrariedad con la que estaban estructurados sus colores. Eran imágenes que irradiaban agresividad y provocación por su monstruosidad en aquellos que las observaban. Eran imágenes terroríficas, primitivas, con cierta deformidad, con cierto expresionismo que revolvió al espectador, que solo podía aguantar la mirada a estas fieras porque sabía que éstas no saldrían de sus marcos, que no saltarían de las telas y le atacarían desesperadamente. Ahí es donde estaba el placer, en la contemplación de las imágenes monstruosas de un público que estaba acostumbrado a la desfasada pintura de academia, que podría tener otras cualidades, pero no desde luego la de la expresividad y la pasión. El espectador se deleitaba ante el terror que irradiaban las fieras porque estaban en sus jaulas, poniendo así un ejemplo práctico del concepto de lo "sublime", que había acuñado más de un siglo antes Burke en Inglaterra. El placer estético ante lo desagradable, ante lo terrorífico que te abrumba, que te lleva al límite de tus sensaciones, pero con la seguridad de que estás fuera de peligro, que esa fiera que te reta nunca podría atravesar los barrotes.

Marcel Nicolle, otro crítico de arte, expresó: "juegos bárbaros e ingenuos de un niño que se ejercita con la caja de pinturas", ante las pinturas de Matisse. La crítica sobre el primitivismo y el "africanismo" fue bastante generalizada en las clases burguesas de París, que veían en esos rostros el terror que había inspirado Robespierre, a la realeza y al clero de la capital francesa. Ese primitivismo era observado con temor, porque era lo más lejano que existía de la civilización occidental, eran presentaciones agresivas y provocadoras que trataban de romper las cadenas impuestas del mundo moderno, su forma de

vivir y de producir. Eran una clara oposición al mundo civilizado industrial, en pos de un mundo más espiritual y humano. ¿La forma de conseguirlo? ¡¡Terror, terror, TERROR!!

Otra de las vanguardias que está impregnada de terror es el cubismo. Muchas son las teorías que se han escrito sobre el significado del cubismo y una de ellas, seguramente la que menos guste a las élites del arte, es que el cubismo es un acto de terrorismo estético. Para entender esta teoría hay que comenzar desde la juventud de su principal precursor, Picasso, que empezó su carrera en la ciudad de Barcelona, una de las ciudades europeas donde los movimientos sociales, en concreto el movimiento anarquista, eran más potentes. Picasso se movió por círculos intelectuales que profesaban estas ideas que calaron rápidamente en el corazón del malagueño, que fue desarrollando ideas anti-burguesas y anti-autoritarias.



*Gitana*  
Matisse  
1905/6

El cubismo analítico es un reflejo del deseo de destrucción de la sociedad imperante, un acto de puro terrorismo estético, que se asemejaba a lo que al mismo tiempo ocurría en la semana trágica de Barcelona o a los continuos atentados terroristas anarquistas a los políticos españoles. Picasso se rebeló contra el secuestro que la sociedad burguesa y su amado coleccionismo había impuesto sobre el mundo del arte, contra aquellos que en un momento proclamaron la libertad, la igualdad y la fraternidad, y que ya a principios del siglo XX dieron muestras de agotamiento, al haber demostrado únicamente un cambio de manos de poder, de los que tenían sangre a los que tenían dinero. Ese dinero había contaminado el arte, que se había convertido en otro juguete más, algo con lo que especular para seguir aumentando sus riquezas y demostrar un estatus social.

Picasso pensó en cómo perpetrar el atentado para acabar con ese juego. ¿La solución? Destruir la pintura, hacer saltar por los aires la imagen, reventarla en mil cachitos, convertir en escombros la pintura burguesa, con eso no podrían negociar ya que nunca lo entenderían. Si atendemos a cualquier obra de cubismo analítico vemos una imagen fragmentada cubierta de un color terroso, lo que nos transporta directamente a la imagen de un atentado terrorista, donde la explosión ha levantado una nube de polvo en la que se adivinan los fragmentos del mobiliario urbano destruido por la deflagración. Picasso no buscaba destruir la pintura clásica y tradicional; en realidad su objetivo era destruir la pintura. Esta teoría queda ratificada si atendemos a alguno de los cubistas que marcharon al frente francés en la Primera Guerra Mundial. Leger escribió a uno de sus clientes mientras estaba en las trincheras de la ciudad francesa de Verdun: “Verdun, academia del cubismo”.





*La botella de ron*  
Picasso  
1910

Leger al asomar la cabeza por encima de las trincheras y de las barricadas solo observaba una ciudad destruida, llena de cascotes y escombros mezclados con amasijos de hierros y vidas humanas. Eso era Verdun en ese momento, por lo que Leger estaba dando a entender que el cubismo era destrucción.

Por último, el cubismo también tenía otro arma para luchar contra la sociedad burguesa, y esa no era otra que el mismo que utilizó Matisse, el primitivismo y el africanismo. No había algo que pudiese temer más el burgués de turno que lo desconocido, lo que ponía en tela de juicio su sistema de leyes alejadas de las necesidades humanas en favor de una sociedad industrial y productiva.

Mirando hacia el Mediterráneo, más en concreto en la recién unificada Italia, aparecía otra vanguardia que pretendía infundir el terror. Estos eran conocidos como futuristas, nombre que proviene de su admiración por la modernidad, las máquinas, el movimiento y la tecnología. La razón de esta admiración responde al atraso que en ese sentido tenía Italia; suele ser una norma general: cuanto más lejos se está de un fenómeno, mayor es el asombro que causa. Además, la mayor parte de los miembros de este grupo sentían nostalgia por el pasado triunfante de Italia y soñaban con recuperar el orgullo patrio perdido desde la desaparición del Imperio Romano. El manifiesto escrito por Marinetti en 1909 era una auténtica declaración de guerra. Su prosa, nada sutil:

¡Electores futuristas! Los futuristas, teniendo como único programa el orgullo, la fuerza y la expansión nacional, ponemos en guardia al país contra la indeleble vergüenza de una posible victoria clerical.

Los futuristas convocamos a todos los jóvenes talentos de Italia para una lucha sin cuartel contra los candidatos que pactan con los viejos y los curas.

Los futuristas queremos una repercusión nacional que, libre de momias e inocente de toda bellaquería pacifista, esté dispuesta a descubrir cualquier trampa, a responder a cualquier ultraje.

En ese mismo tono de amenaza y agresividad, para infundir terror en sus rivales tanto artísticos como políticos, Marinetti también redactó otras frases brutales contra sus rivales como: “hemos apaleado con placer en calles y plazas a los más calenturientos antibelicistas” o “el amor al peligro y la violencia, el patriotismo y la guerra, una higiene para el mundo”. Esta corriente subversiva tenía intención de romper con la tradición más cercana para reconducir a Italia hacia su orgullo perdido. La tendencia política dentro del movimiento no era homogénea, por lo que se puede encontrar a artistas que se movían en círculos intelectuales anarquistas como Boccioni o Carrà, hasta artistas que apoyarían abiertamente a Mussolini unos años después como es el caso de Marinetti. Esta idea agresiva y violenta se transmitía estéticamente a través

del movimiento y de la representación de ciudades, industrias, trenes... es decir, de todo aquello que representaba la sociedad moderna, con la intención de romper con la vida tradicional que echaba el freno a la evolución italiana. Sus cuadros eran actos terroristas y violentos contra el pasado.

Durante estos años en Alemania también se estaban gestando nuevos movimientos artísticos, más en concreto el expresionismo alemán. Sus centros neurálgicos fueron Dresde (grupo El Puente) y Múnich (grupo Jinete Azul). Esta corriente no tenía una base política, y su objetivo era la representación del mundo moderno, las calles de las grandes ciudades y sus espectáculos, todo ello bajo una óptica que nada tiene que ver con la geometría como el cubismo o con el estudio de los colores como los fauvistas. Su óptica era la de los sentimientos que se producían en su interior ante la observación de las ciudades. Para ello utilizaron una estética primitiva, basada en expresiones artísticas de tribus africanas y oceánicas en las que estos artistas alemanes veían una expresividad especial que les conectaba con un mundo espiritual. Aparentemente esto no tendía más recorrido, pero el mayor representante del terror del siglo XX, Adolf Hitler, vio en ello una degeneración del arte. No podía soportar que en la Alemania aria hubiese ese tipo de expresiones artísticas negroides, por lo que muchas de estas obras fueron destruidas y las pocas que quedaron con vida fueron expuestas en una exposición llamada *Entartete Kunts* (arte degenerado). El terror nazi aplastó estas expresiones individualistas, pasionales y espirituales, rodeándose de artistas de corte clásico, como Albert Speer, que imaginó la futura Germania de aspecto imperial.



*El despertar de la ciudad*  
Boccioni  
1910



*Autorretrato como soldado*  
Kirchner  
1915

En el periodo de entreguerras hay otra corriente en Alemania conocida como la nueva objetividad y radicalismo, formada por Otto Dix o George Grosz entre otros, con una base comunista muy sólida, y muy cercana a los líderes revolucionarios de la época como Rosa Luxemburgo. Sus manifestos estaban cargados de agresividad y ataques contra la burguesía y contra el arte elitista. Su estética viajaba entre el expresionismo y el dadaísmo, mientras que su suerte fue la misma que la de sus compañeros expresionistas: destrucción, degeneración, además de sufrir el terror, el exilio y las represalias de la Alemania nazi por sus ideas políticas.



*Eclipse de sol*  
George Grosz  
1926

El viaje por la Europa de las vanguardias tiene su próxima parada en la Rusia leninista de los años 20 con el constructivismo como protagonista y con Tatlin y Rodchenko como principales participantes. En este caso la vanguardia fue de la mano del nuevo gobierno después de la revolución de Octubre, con la creación de un frente de artistas que promulgaba las ideas revolucionarias a través del arte, la cartelería y el cine. Aprovechando las



Cartel  
Rodchenko  
1926

posibilidades que les otorgaba la producción industrial y las nuevas tecnologías, aprovecharon las nuevas herramientas como la fotografía, el diseño gráfico o la posibilidad de reproductibilidad múltiple de la obra para que el miedo lo sintiesen otros. En este caso el terror estaba en los ojos de las clases burguesas y nobles que habían dominado la Rusia zarista al observar un cartel en el que Lenin aparecía barriendo de Rusia a sus antiguos dueños. Sus días estaban contados, y el constructivismo les avisaba de ello, les ponía alerta de cuál iba a ser su destino.

Para cerrar el círculo, la última parada de este repaso al terrorismo y las vanguardias tiene lugar en Zúrich, donde en plena guerra mundial apareció el movimiento dadaísta (1916). Los artistas dadaístas declararon de mano de Hugo Ball y Tristan Tzara entre otros la guerra a la decadente sociedad occidental que estaba viviendo la Primera Guerra Mundial. El dadaísta se rebeló contra el artista elitista y *snob* que estaba al margen de los problemas sociales y que solo trataba de vender su obra a la burguesía. Para aterrar a la sociedad imperante los dadaístas reinventaron todas las estructuras del arte hasta ese momento conocidas, con métodos provocadores que parecían crear expresiones ilógicas. Su acto terrorista era crear un anti-arte, anti-literatura y anti-poesía cuestionando la propia existencia del arte y la literatura:

DADÁ no siente nada, no es nada, nada, nada  
Es como vuestras esperanzas: nada  
como vuestros paraísos: nada  
como vuestros ídolos: nada  
como vuestros políticos: nada  
como vuestros héroes: nada  
como vuestros artistas: nada  
como vuestras religiones: nada. <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Francis Picabia  
*Manifiesto Caníbal*  
Paris, 1920



Cartel dadá  
1923

En conjunto, todas las vanguardias tenían un objetivo al margen de imponer su idea estética: buscaban conquistar el mundo, es decir, romper la frontera entre arte y vida, y para ello utilizaban como armas sus obras artísticas. Entender esta actitud no debe ser difícil, ya que el contexto histórico en el que se desarrollan desprende una tensión descomunal en Europa: etapa prebélica, Primera Guerra Mundial y el periodo posterior de entreguerras. Además de las guerras hay que tener en cuenta todas las ideologías del momento que cada vez iban adquiriendo tendencias más extremas, las cuales eran publicadas en manifiestos políticos, método adquirido por las vanguardias.

Las obras artísticas creadas por la vanguardia funcionaban como armas para romper la barrera levantada entre arte y vida por las clases elitistas y capitalistas, por lo tanto, sus obras no tenían la intención de perdurar en el tiempo,

sino que debían ser bombas que estallasen y cumpliesen su objetivo. La obra artística debía crear un impacto social, provocar un cambio social y en ese momento agotarse. Si esto no sucede, la obra artística se nombra o interpreta en vez de incrustarse directamente en la sociedad y entonces no cumple su objetivo.

Este concepto contiene en su interior una conciencia de clase muy importante, los conceptos anarquistas y comunistas de la época calan profundamente en estos artistas. ¿Por qué quieren destruir esa frontera entre arte y vida? ¿Por qué no quieren que su obra sea objeto de interpretaciones? Que una obra sea interpretada o juzgada, no es otra cosa que la representación de la sociedad de clases en el mundo del arte. La interpretación de la obra implica que hay alguien que trabaja y no disfruta de su obra, y otro disfruta del trabajo ajeno. La forma de producción y división capitalista está presente en este acto. La batalla estaba servida entre los guardianes de la tradición y la economía, y los terroristas artísticos que buscaban quebrar la sociedad de clases.

El objetivo de las vanguardias evidentemente no se cumplió, puesto que la frontera entre arte y vida sigue hoy en pie, y las vanguardias son objetos de interpretación continua. En la actualidad solo quedan restos de aquella batalla, las ruinas que dejaron aquellas luchas. La policía (coleccionistas) encerró en las cárceles de la sociedad burguesa (museos) las armas (obras) decomisadas a los revolucionarios artísticos. Allí están en esas cárceles, totalmente descontextualizadas, sin cumplir el objetivo para el que fueron creadas. Esas armas ya no disparan. Su significado ha quedado diluido y han entrado por la puerta grande en el mercado de la especulación. Los coleccionistas muestran orgullosos a los humillados vencidos.

Independientemente del resultado, lo que ocurrió el primer tercio de siglo XX es un buen ejemplo de la semejanza del arte con la actividad terrorista. El arte y el terrorismo son dos actividades capaces de romper el pensamiento único, capaces de hacer una fisura en las tendencias generalistas de las sociedades, son capaces de desestabilizar lo establecido y son prácticamente imposibles de controlar. Tanto en el sentido estético como político es imposible poner diques al mar, imponer una idea única se torna imposible cuando hablamos de estos campos. Siempre habrá alguien que rompa las barreras del pensamiento único establecidas por las clases dominantes.

## ARTÍCULO II.

ALEJANDRO  
CINQUE

### VISITA GUIADA Recorrido por tres exposiciones sobre el terror.

Los actos terroristas son ataques directos realizados por una o varias personas con el objetivo de lograr un impacto eficaz que simbolice su lucha política de resistencia a la norma establecida a través de la violencia. Pero para lograr esa eficacia mencionada el terrorista o grupo terrorista debe valerse de ciertas estrategias ajenas a la lucha armada que “decoran” la acción violenta, transportándola a parámetros cercanos a la fascinación, ya que es en la espectacularidad del acto donde reside el verdadero llamamiento a la atención mediática. Si algo tienen claro los militantes del terror es que para conseguir la atención del mundo deben diseñar construcciones que calen en el imaginario colectivo procurando causar un trauma social, y para ello se valen del uso y manipulación de la imagen. Y la imagen, fascina.

El empleo de la imagen sublime como mecanismo de acción asociado al horror no es una asociación nada disparatada teniendo en cuenta la capacidad que posee ésta de atraer al público. Tener espectadores es totalmente imprescindible para lograr la efectividad del ataque terrorista. Es incluso más importante que provocar víctimas, puesto que el objetivo del terrorismo no es el epicentro del atentado ni los daños que éste provoque, sino las repercusiones que esta acción pueda llegar a tener en el contexto en el que el grupo terrorista actúa. “¿Qué importan las víctimas si el gesto es bello?”<sup>1</sup> Por ello, la espectacularidad del acto terrorista es un factor determinante en la efectividad del mismo, de tal forma que un atentado logrará su objetivo si el mundo posa sus ojos en él y se ve afectado emotivamente. La compasión y el temor a ser posibles futuras víctimas de los agentes del terror llevará a someter a las cúpulas de gobierno a una presión social cuya consecuencia será la negociación con los terroristas que detendrán sus ataques a cambio de satisfacer sus demandas. ¿Acaso esta estructura no es similar a la del mundo de las artes? Los artistas trabajan desde la imagen para construir dispositivos que en base a la creatividad y el impacto provoquen un remover emocional en el espectador. Transmitir emociones y comunicar un mensaje son el objetivo de ambas prácticas, por lo que se pueden enmarcar a las dos dentro de la rama de los medios de comunicación. Y es curioso que sean los propios medios de comunicación el vehículo cómplice de la efectividad del terrorismo.

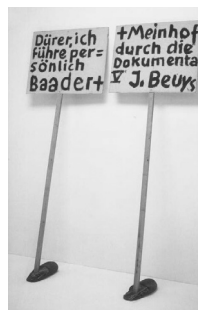
Pero este artículo no pretende centrarse en este esquema de asociaciones más desarrollado por el director del seminario Juanjo Bermúdez de Castro en su artículo “La lingüística del terror”<sup>2</sup>, sino que quiero focalizar el punto de atención en otro recurso de calado social del acto terrorista mucho más sutil. Me refiero al modelo expositivo. Las exposiciones en instituciones son una fórmula usada por la cultura para difundir contenidos a la población. Estos contenidos, evidentemente, están condicionados por una ideología detrás

<sup>1</sup> Comentario que hizo el poeta Laurent Tailhade en un banquete celebrado por la revista *La Plume* en 1893

<sup>2</sup> Tercer Congreso Internacional de Ficción Criminal Universidad de León Octubre 2012

que queda patente en mayor o menor medida en las obras pero que tiene la capacidad de filtrarse y manipular la opinión y el posicionamiento del visitante del museo. ¿Qué ocurre cuando el ejercicio curatorial de la exposición se basa en obras inspiradas en actos terroristas y sus protagonistas? A continuación voy a exponer tres casos de exposiciones en tres museos de repercusión mundial que han llenado sus salas con esta clase de contenidos pero cuya diferencia es el tratamiento del *display* en función del tipo de repercusión que le interesa provocar a la institución que las acoge y que está condicionada por distintos factores culturales, sociales o incluso políticos.

La primera de estas exposiciones tuvo lugar desde el 29 de enero al 16 de mayo de 2005 en el KW Institute for Contemporary Art in Berlin (Kunst-Werke) bajo el título “Regarding Terror: the RAF-Exhibition” y comisariada por Klaus Biesenbach, Ellen Blumenstein y Felix Ensslin. La exposición recoge más de 100 obras de diferentes artistas consagrados en la historia del arte contemporáneo como Joseph Beuys, Hans-Peter Feldmann, Bruce LaBruce y Gerhard Richter presentando el eco mediático que protagonizó la Red Army Faction en la Alemania de los setenta. Fue en esta década cuando el grupo armado RAF, también conocido como los Baader-Meinhof en honor a sus principales militantes, llevó a cabo su actividad de izquierdismo radical y resistencia al sistema capitalista. A la vez que desarrollaban su activismo violento, la RAF se convirtió en objeto de imagen, cita y referencia para una sociedad maleable por los medios de comunicación. “Regarding Terror: the RAF-Exhibition” presenta piezas referidas a este contexto buscando crear nuevos sistemas de referencia procurando alejarse de la identificación o la ocupación emocional situando al espectador en una posición de distancia. Para la realización de esta exposición, al tratarse de un tema sensible para el pueblo alemán, el museo tuvo que recurrir a la subvención privada a través de una recolecta por ebay. Grandes artistas de la talla de Marina Abramovic, Francis Alys y los hermanos Dinos Chapman participaron en la donación declarando un polémico interés para que la exposición fuera llevada a cabo. Es curioso, aunque también de esperar, que sean los propios creadores del mundo del arte los que apoyen esta exposición por el trasfondo del mensaje a comunicar. En la galería convivieron tanto documentación recopilada de diferentes medios de comunicación de la época (prensa, radio, televisión...) en cuyos artículos o retrasmisiones la RAF fue protagonista, con las obras en diferentes formatos de los artistas. Enfrentando estas dos maneras de concebir la imagen se pusieron de manifiesto los distintos modos de construir posiciones y manipular al individuo respecto a su opinión sobre hechos de importancia social. En este caso concreto, los medios se encargaron de difundir una representación de la Fracción del Ejército



*Dürer, ich führe persönlich Baader + Meinhof*  
Joseph Beuys  
1972

<sup>3</sup> En sus memorias, Markus Wolf, el jefe del servicio secreto en el exterior de la RDA los despacha calificándolos de "alienados proscritos sociales" y "niños malcriados e histéricos que en su mayoría provenían de la clase alta"



*Atlas, sheet 73*  
Gerhard Richter  
1989



*Hundreds*  
Inés Cámara Leret  
2014



*Black Bunting*  
Fiona Banner  
2001

Rojo influenciada por un interés del gobierno contra el que luchaban estos "alienados proscritos sociales"<sup>3</sup>. Las obras de arte, por el contrario, amplían los modos de percepción y dejan al espectador una mayor posibilidad de entender las realidades. El pilar que atraviesa la exposición "Regarding Terror: the RAF-Exhibition" es la necesidad de tratar desde la objetividad hechos históricos en los que intervienen factores emocionales sensibles de ser instrumentalizados. Un ejemplo que ilustra claramente este contraste es la obra *Atlas* del pintor alemán Gerhard Richter que consiste en 780 paneles en los que recolecta fotografías a modo de archivo generando un diario personal año tras año de los sucesos mediáticos, entre ellos la RAF, que han participado en el paisaje cognitivo de su vida. Tres años antes, Richter también expuso en el MoMA de Nueva York otro proyecto relacionado con los Baader-Meinhof: las fotografías de prensa del cadáver de la misteriosamente fallecida Ulrike Meinhof, titulado *October 18, 1977*. Se trata de 15 pinturas que representan el rostro sin vida de Ulrike procurando desvincular la imagen del suceso y poder así atribuir a la activista otras descripciones al margen del personaje que construyeron los medios. De manera similar trabaja Inés Cámara Leret con los retratos de los niños fallecidos por una bomba de gas en Siria y de cuya muerte nadie se ha hecho responsable. A través de la serie de retratos *Hundreds*, la artista pretende hacer una reflexión sobre el modo indigesto que tiene la población de asumir imágenes del horror.

La segunda de las exposiciones se ubica al otro lado del Atlántico, justo en la misma institución que adquirió la obra de Richter pero en su sede en el barrio de Brooklyn. El MoMA PS1 de Nueva York abrió sus puertas el 11 de septiembre de 2011 hasta el 9 de enero del año siguiente a la exposición "September 11" comisariada por Peter Eleey. En este caso se reúne a 41 artistas entre los que se encuentran Diane Arbus, Fiona Banner, Christo, Barbara Kruger, Mark Lombardi, Gordon Matta-Clark y Yoko Ono entre otros, exhibiendo 70 obras, muchas de ellas realizadas antes de los ataques del 11 de septiembre de 2001. El 11-S fue una serie de atentados terroristas suicidas cometidos aquel día en los Estados Unidos por miembros de la red yihadista Al Qaeda mediante el secuestro de aviones comerciales para ser impactados contra varios objetivos y que causaron la muerte a cerca de 3.000 personas y heridas a otras 6.000, así como la destrucción del entorno del World Trade Center en Nueva York y graves daños en el Pentágono, siendo el episodio que precedería a la guerra de Afganistán y a la adopción por parte del gobierno estadounidense y sus aliados de la política denominada "Guerra contra el Terror". Además, fue uno de los eventos más fotografiado de la historia. Si en la exposición anterior lo predominante eran las figuras de los terroristas llegando a ser admirados como rock-stars y convirtiéndose en propaganda

del *radical chic*<sup>4</sup> con sus icónicas Ray-Ban Wayfarer y sus coches BMW, aquí el punto de mira está en el acto terrorista en sí. Al margen de la lucha o los intereses políticos implícitamente asociados a tal hazaña, es incuestionable que los ideadores de los impactos fueron muy conscientes de la poderosa imagen que iban a provocar. Estos hombres o mujeres fueron mucho más allá de la tradición violenta y gracias a su creatividad en manos del terror fueron capaces de coreografiar “la mayor obra de arte jamás creada”<sup>5</sup>. Es precisamente debido a esa preocupación estética por su espectacularidad y la terrible fascinación que provocó en todos los ciudadanos del mundo por lo que el 11-S pasará a la historia como el ataque terrorista por excelencia. No obstante, si en el caso de la RAF fueron los medios los que instrumentalizaron la imagen, en Estados Unidos fue el propio gobierno de George Bush el que utilizó el trauma de su pueblo para conseguir un apoyo ciego ante cualquier movimiento bélico. Diez años después del suceso, se presenta esta exposición que evita en todo momento las imágenes de lo que ocurrió a pocos kilómetros del museo y justamente es ese trauma instrumentalizado el que tiene en la segunda planta del museo todo el protagonismo. A través de distintas obras de arte, el comisario relata un drama de calado mundial de una manera sutil y respetuosa en contraste con lo perturbador y morboso de la difusión mediática de las catástrofes que generan una necesidad de ver las desdichas y la muerte del otro para afianzarnos que la muerte es algo colectivo y que no estamos solos en ello. Un ejemplo de lo delicado de esta narratividad solo palpable en el arte es la fotografía *Untitled (Glass in Airplane)* de William Eggleston donde el tratamiento de una imagen en un contexto determinado cambia completamente la percepción de la misma.

Por último y de vuelta al viejo continente, en concreto en la ciudad de Madrid, el Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) llevó a cabo la retrospectiva de la obra del artista Rabih Mroué a través de la exposición individual “Image(s), mon amour” comisariada por Aurora Fernández Polanco desde el 26 de septiembre de 2013 hasta el 2 de febrero de 2014. Aquí no se trata de un acto terrorista definido como tal; de hecho, en la definición del acto terrorista que vimos al principio quedaría por matizar que el término terrorismo es un término atribuido, es decir, que son las cúpulas oficiales que califican de terrorismo a toda aquella lucha y resistencia violenta a su gobierno. En la exposición “Image(s), mon amour”, Rabih Mroué despliega una serie de obras que funcionan como pequeños ejercicios en los que el artista traslada a occidente una visión muy personal de la situación crítica de las revolución Siria y la producción de imágenes que ésta está generando llegando a convertirse en lo que el Rabih ha denominado como “revolución pixelada”. A diferencia de las dos exposiciones ya analizadas “Regarding Terror: the

<sup>4</sup> Término acuñado por el periodista Tom Wolfe en su ensayo de 1970 “Radical Chic: That Party at Lenny’s” para describir la adopción y promoción de causas políticas radicales por las celebridades

<sup>5</sup> Declaración del compositor Karlheinz Stockhausen en el artículo “Huuuh! Das Pressegespräch am 16. September 2001 im Senatszimmer des Hotel Atlantic in Hamburg”



*Untitled  
(Glass in Airplane)*  
William Eggleston  
1965–74





“Eye” vs “Eye”  
Rabih Mroué  
2012

RAF-Exhibition” y “September 11”, el CA2M con “Image(s), mon amour” está visibilizando a un más si cabe un grito que es banda sonora de las plazas: “The People are Demanding”. Si la KW de Berlin trataba de dar una amplitud de percepción al espectador y el MoMA PS1 confirmaba que Nueva York continuaba de luto, el centro de arte madrileño reflexiona sobre la compleja relación entre los diferentes agentes implicados en acciones violentas y cómo la imagen, a través de los *mass media*, interfiere y tiene una participación activa en las mismas. Este vínculo casi enfermizo es llevado al límite en el video “Eye” vs “Eye” en el que vemos la filmación de un teléfono móvil que graba el disparo de un francotirador del régimen hacia el mismo cámara y por ende, hacia el público desvelando un complejo entramado en el que todos somos partícipes de lo ocurrido como espectadores. El espectador ya no es un ente pasivo, sino que por el mero acto de observar, ya está condicionando el acontecimiento.

Con este recorrido a modo de visita guiada por las tres exposiciones que narran hechos históricos violentos a través del ojo de distintos artistas podemos comprobar que, a diferencia de otros medios de manipulación de la imagen, es desde el arte donde se nos ofrecen nuevas lecturas y narrativas no oficiales que aportan a los visitantes de los museos nuevos modos de asimilar una realidad que culturalmente tenemos interiorizada como única.

Asimismo, el arte y el terrorismo son dos procesos creativos entrelazados entre sí por su capacidad de imaginar nuevas posibilidades, aportar nuevos modos de percepción y desvelar nuevas retóricas que otras formas de comunicación no contemplan. Para finalizar este artículo me gustaría mencionar dos piezas realizadas desde los parámetros del arte que por su poética de la imagen ya se adelantaban a su tiempo y predecían ese “apocalipsis” del que hablaba Marshall McLuhan en lo alto de una de las Torres Gemelas abducido por la doctrina de la Iglesia de los Subgenios fundada por su entrevistador, el *paramedia ecologist* J.R. “Bob” Dobbs.<sup>6</sup> La primera de ellas es una instalación que estuvo ubicada 19 plantas más abajo, concretamente en el piso 91 de la Torre Norte a raíz de la exposición “World Views” montada en junio del 2001, tres meses antes de los ataques. Se trata de la pieza *Exit* junto con la videoperformance *Exit (fly)* de la artista Sandrine Nicoletta, que colocó las letras que conforman la propia palabra *exit* entre las ventanas del edificio y se grabó a sí misma “saltando” a través de una de ellas para ilustrar mediante su estado de suspensión la necesidad que tienen los sofocados ciudadanos de Nueva York de una vía de escape. Nicoletta no imaginaba que las lecturas ocultas que quedarían adheridas a su obra poco después se desvelarían a través de los suicidios/escapatoria de esos *jumpers*, ni el inminente derrumbe

<sup>6</sup> El 4 de julio de 1976 el filósofo Marshall McLuhan concedió una entrevista en la azotea de una de las Torres Gemelas de Nueva York y a la pregunta sobre el futuro de Estados Unidos respondió: “En una palabra: apocalipsis”

de ese icono del imperio americano que se llevó consigo muchas de las obras que componían la exposición. Otro de los presagios del 11-S fue la fotografía de William S. Burroughs realizada por Gerard Malanga allá por 1978 en la que se muestra a Burroughs apuntando con una escopeta al World Trade Center manifestando claramente quién era su enemigo. *Towers Open Fire*, proclamaba Burroughs en la película de Antony Balch rodada en 1963. Estos dos ejemplos citados no se quedan en lo anecdótico de narrar desastres que están por venir, sino que revelan la preocupación que tienen los artistas de destruir ciertos mecanismos cancerígenos de la sociedad, causa por la que también luchan aquellos que son peyorativamente denominados como “terroristas”.

Esta conclusión no pretende ensalzar los actos violentos que requieren de la destrucción y el asesinato de inocentes para reivindicar una idea. Lo que sí busco es promover que el lector, al igual que el espectador de cualquier exposición (sea de la índole que sea), así como el *voyeur* de atentados terroristas, sea consciente de que por el mero oficio de ser observador, está participando de determinados fenómenos que condicionan su percepción del mundo.



*Exit*  
Sandrine Nicoletta  
2001



*William S. Burroughs Takes  
Aim at the World Trade Center*  
Gerard Malanga  
1978

### ARTÍCULO III.

ELOY  
CRUZ  
DEL PRADO

#### La percepción del horror.

Ante una misma palabra encontramos dos tipos de significados. Aquellos que remiten a caracteres generales, objetivos, o desvinculados de lo individual, y los que se basan en lo personal, la propia percepción o lo inconsciente. En la palabra *terrorismo* podríamos deducir un significado concreto que apunta al uso de la violencia o el horror con el objetivo de imponer cambios generalmente políticos. Para completar el significado de éste y gran cantidad de otros términos, es necesario el concepto opuesto. Por ello, para definir la palabra *terrorismo*, es necesario saber qué no es *terrorismo*.

El otro tipo de definición apela a una interpretación más subjetiva del término, por ejemplo, definiendo en el caso de la palabra *oscuridad*, cuyo opuesto es *luminosidad*, qué término es positivo y cuál negativo. Con la necesidad de lo opuesto en la definición de una palabra, encontramos una dualidad imperante en la organización de la realidad y su percepción. Cada individuo contiene una serie de ideas y conceptos tallados personalmente que definen de manera particular cada aspecto de la realidad. No existe el concepto de *bueno* sin lo *malo*, ni lo *mojado* sin lo *seco*.

En ciertos términos, existe una inducción a percibir algo como positivo o negativo. Es el caso de la palabra *bienes*, que utilizada en una sociedad consumista induce a percibirla como positivo.

El paradigma funcionalista en sociología analiza la organización de la sociedad y concluye que está dividida en diferentes estructuras que la conforman encajando entre sí. Esta organización da lugar a una regularidad en el comportamiento de la sociedad, sin mostrar cambios relevantes inesperados. La consciencia de la realidad individual es el factor determinante que define el lugar de cada individuo en esa sociedad. Esas diferentes estructuras corresponden a núcleos como la familia, amigos, instituciones, etc. El individuo necesita verse involucrado en alguna de esas estructuras o colectivos para confirmar su buena percepción de la realidad.

Lo colectivo es algo común en el arte y el terrorismo. En los dos casos, se trata de algo realizado para un conjunto de personas, y en muchas ocasiones, por un grupo de personas. Este carácter de agrupación es un factor clave en la organización social, que se agrupa y reagrupa de manera constante, y el individuo siente necesidad de formar parte de esos grupos.

En la novela *Frankenstein* de M. Shelly encontramos un ejemplo claro de esto. El monstruo siente la necesidad imperante de formar parte de la cotidianidad de los individuos que lo rodean. Los observa y aprende de su realidad para

formar la suya. Requiere un lugar en alguna de las estructuras que conforman esa sociedad, pero se encuentra con una respuesta negativa.

En la psique del monstruo se contraponen dos realidades opuestas: la que le gustaría vivir, que se encuentra en el *superyo*, y la que vive, en el *yo*. Pero el *yo* y el *ello*, forman parte del mismo individuo, por lo que ni siquiera se contraponen nada, simplemente hay una descompensación que provoca una serie de reacciones.

Una de las reacciones que podrían aparecer al enfrentar conceptos opuestos es el miedo. Éste aparece en la novela principalmente en los personajes que rodean al monstruo. Sienten una desconexión entre lo habitual y la criatura desestabiliza la estructura que mantiene el orden en esa sociedad al no encajar en su cotidianidad.

Al comprender que esa sociedad no le aceptará, el monstruo decide introducirse de lleno en ella, ya no involucrándose de manera funcional como el resto de habitantes, sino destruyendo esa estructura que le ha intentado dejar fuera.

Si *terrorismo* es la exigencia de un cambio social o político por medio del terror, Frankenstein es uno de los más famosos terroristas de la literatura universal.

La falta de referencias para poder dar explicación o solución a algo provoca frustración, desconcierto e incluso en algunos casos la sensación de miedo y terror. Con el miedo, hay dos opciones: enfrentarse a él, o huir y reprimirlo. El *yo* de un individuo probablemente razonaría la situación y se enfrentaría al miedo. El *ello* es el origen del miedo, por lo que es probable que permanezca asustado. El *superyo* imaginaría la situación ideal. Con estos tres factores se pueden generar todas las realidades, configurando cada una al cambiar las proporciones de cada factor. Es decir, un individuo con un *yo* sólido cuyo *ello* lo complementa y no lo supera, y una aspiración de sustituir el *superyo* por el *yo*, probablemente desbloquearía fácilmente ese miedo.

Pero un individuo cuyo *yo* se forma principalmente con la información del *ello*, no desarrollaría una respuesta directa contra el miedo. Si el *superyo* de la persona se confunde con el *yo*, quizás no tenga esa sensación de miedo.

Este último punto me parece de especial relevancia actualmente. Si no le doy importancia o simplemente evito aquello que me da miedo, dejo de tener esa sensación. Pero aún así sigue en el inconsciente, y como sabemos, todo lo

que es inconsciente puede hacerse preconscious, y por último consciente. Parece que se extendiese una sociedad compuesta de individuos que basan su percepción de la realidad en el *superyo*, con todos los problemas que eso implica y que ya experimentamos.

<sup>1</sup> A. Curtis  
*The Century of the Self*  
2002

Edward Bernays, sobrino de Freud, aplicó gran parte de los descubrimientos hallados por su tío.<sup>1</sup> Centró su estrategia en el *ello*, sacándolo por encima del *yo*. La manera en que lo hizo fue analizando el contenido del *ello* de la sociedad que le rodeaba, para contentarlo y reprimir los mensajes del *yo*. Bernays se sirve de un sentido emocional, para proyectarlo en un sentido racional a través de una frase o acción.

<sup>2</sup> N. Klein  
*La Doctrina del Shock*  
2009

Es una forma más de controlar la psique de un individuo, y en este caso un grupo de individuos. Pero como dice Naomi Klein en *La doctrina del shock* “Esto funciona, si no sabes que existe”<sup>2</sup>

<sup>3</sup> S. Freud  
*El Yo y el Ello*  
1923

¿Es cierta esta última frase? Hay individuos que deciden obviar ciertos aspectos de la realidad de manera que seleccionan únicamente aquello que les satisface. Se sumergen en la oscuridad de manera voluntaria para que no les ciegue la luz, siendo conscientes del problema y de posibles soluciones. Pero “las sensaciones de carácter placiente no presentan de por sí ningún carácter perentorio. No así las displacientes, que aspiran a una modificación y a una descarga”, así lo escribía Freud.<sup>3</sup>



Derbi policial  
Eloy Cruz del Prado  
2014

En relación a esto, realicé un video en el que contrapongo imágenes de violencia policial con aficionados de fútbol en actitud exasperada. Es una crítica directa a la sociedad actual, la cual eleva aspectos intrascendentes de la realidad, ignorando otros de mayor relevancia. Las reacciones ante unas y otras hacen reflexionar en cómo se configuran las reglas que sustentan el funcionalismo y qué hace que opere de esa manera.

<sup>4</sup> *Idem*.

Freud afirmaba que “en el *yo*, hay también algo inconsciente, algo que se conduce idénticamente a lo reprimido, o sea exteriorizando intensos efectos sin hacerse conscientes por sí mismo”<sup>4</sup>. Habla de una parte inconsciente de la consciencia, lo cual resulta paradójico. Pero es evidente el estrecho contacto que mantienen esas dos partes. En individuos como los anteriormente mencionados ocurre que esa inconsciencia sí es consciente, es decir, hay una serie de problemas que aparecen en el *yo*, la parte racional y conectada con el mundo exterior, y el individuo, aun consciente de esos problemas, los introduce a presión en el *ello*. Pero de esta manera el problema permanece y simplemente ha sido llevado al inconsciente. Es por ello que me planteo de

qué manera un individuo puede eliminar esos problemas.

Todo lo desarrollado por Bernays es el funcionamiento que considero la solución que esos individuos encuentran. Al pasarlo al *ello*, sigue siendo susceptible de manipulación, e incluso de una manera mucho más profunda. En una sociedad como la actual, con una cultura occidental basada en el capitalismo, vemos el consumo como principal medicina contra esos problemas, una forma fácil de aliviar tensión y, debido a la organización de dicha sociedad, una forma de sentirse parte de ella.

La empatía sufre una involución en el desarrollo de la sociedad contemporánea. El individuo se siente cada vez más individuo, alejado de lo colectivo, contento de formar parte de un conjunto pero sin plantearse qué puede hacer por mejorarlo. Es decir, hay un placer al ser aceptado por la sociedad, pero ante los problemas conscientes de esa sociedad no se desarrolla ninguna respuesta. La falta de empatía impide a los individuos verse reflejados. Nos hemos convertido en “narcisos” contemporáneos que únicamente atienden al propio reflejo, sin percibir una identificación con el semejante.

El reflejo físico de uno mismo extrae una imagen de la apariencia. Pero ¿de qué manera se genera un reflejo psicológico? Tiene una relación inherente con la empatía antes mencionada. La configuración de la realidad en una persona necesita del *otro* aunque solo sea como comparativa. Esta comparación ya es en sí un reflejo. La parte perceptiva de un sujeto se forma por imágenes o percepciones que generan emociones, instintos y sentimientos. La parte intelectual sintetiza la perceptiva y produce palabras, números o cualquier cosa verificable.

La percepción de esa realidad suprime a la propia realidad, y a su vez esa percepción es suprimida por la posterior transmutación en palabras al pasar del *ello* al *yo*. Robert Smithson escribe en relación a sus obras con espejos en *Viaje al Yucatán*: “Los reflejos suprimían los apoyos, y ahora las palabras suprimen a los reflejos”<sup>5</sup>. Es por esto que existen tantas realidades como individuos, ya que esa realidad pasa por un primer filtro, el de la razón (lo consciente) y el de la sensación (inconsciente). Lo inconsciente se hace consciente al traducirse en palabras, y con palabras, la unión de esos dos factores genera la nueva realidad, que pasa a suprimir la verdadera realidad. Smithson lo plantea de una manera acertada en los textos antes mencionados, con la frase “La verdadera ficción acaba con la falsa realidad”.

La relación que encuentro entre todo lo anteriormente mencionado con



*Yucatan Mirror  
Displacements (1-9)*  
R. Smithson  
1969

<sup>5</sup> R. Smithson  
*Viaje al Yucatán en  
Selección de escritos  
de R. Smithson*  
México, 2009

el terrorismo es la cuestión de por qué aparece un acto terrorista, cómo lo percibe la sociedad y cómo actúa ante ello. Como ya se ha mencionado, la sociedad actual se caracteriza por su interpretación constante a través de diferentes elementos dados. Es decir, los objetos o actos (tratados como símbolos que forman parte de la estructura social) inducen una serie de comportamientos concretos que apoyan el paradigma funcionalista por el cual no se esperan cambios relevantes. No hay duda de que un acto terrorista devuelve a la sociedad a un estado completamente diferente al cotidiano, en el que predomina el *ello*, para volver al *yo*, un símbolo. Puede entenderse como un recordatorio a la sociedad de su susceptibilidad de cambio.

En relación con el arte, hay una vinculación directa en cómo se reciben y llevan a cabo ciertas obras y actos terroristas, por supuesto atendiendo a la escala, magnitud o consecuencias directas de ambos ejemplos. Ciertas obras de arte rompen la cotidianidad y el mapa establecido, creando en el espectador diferentes reflexiones. Un acto terrorista rompe la cotidianidad en el plano establecido, creando en la sociedad diferentes reflexiones. Lo que difiere aquí es la “técnica” o “modus operandi” utilizado.

Lo colectivo es algo inherente al terrorismo y al arte. En los dos casos, se trata de algo realizado para un conjunto de personas, y en muchas ocasiones, por un grupo de personas. Este carácter de agrupación es un factor clave en la organización social, que se agrupa y reagrupa de manera constante, y el individuo siente necesidad de formar parte de esos grupos.

Ciertos términos son utilizados para desvirtuar o legitimar acciones, como el caso de *terrorismo* y ¿por qué no?, de *arte*. El uso del primer término aumenta en los momentos en los que aparecen inconvenientes para el normal funcionamiento de la sociedad, como por ejemplo la actual crisis económica. De la misma manera que el término *bienes* induce a una percepción positiva del consumismo, el término terrorismo lleva una percepción negativa de cosas que no son terrorismo. Volvemos a la importancia de saber qué es lo contrario para completar el significado de un término. Por ello, y en conclusión, lo que debemos preguntarnos exactamente es: ¿qué no es terrorismo? ¿qué no es arte?



Arterrorismo  
Imágen manipulada  
con el titular “Aguirre  
califica los incidentes del  
22M como *arte larvado*”  
Eloy Cruz del Prado  
2014





## ARTÍCULO IV.

RAQUEL  
G. IBÁÑEZ

### Walk a mile in my shoes.



*The invasion came with  
the slogan of liberation,  
but it divided brothers  
and neighbours and  
turned our houses into  
places for endless mourning  
and our streets and  
parks into cemeteries.*  
Muntadhar al-Zaidi



Miles de zapatos se amontonan tras una vitrina mientras un hombre calzado de Prada pasea por la estancia con rictus serio. Es domingo 28 de mayo de 2006, Benedicto XVI observa atentamente la muestra del horror en Auschwitz.

La gran montaña de calzado tiene una función simbólica muy clara: testimonio objetual de un acto histórico atroz, encarnación de muertes y por lo tanto, de vidas que nunca llegaron a verse culminadas.

Objetos pasivos, museísticos, paralizados por el tiempo, la muerte, el peso. Artefactos despojados de vida, de utilitarismo cotidiano que pasan a ser símbolos cargados de significación dentro del imaginario colectivo.

La gran marabunta de zapatos tras un cristal es un acto principalmente comunicativo. Que el Papa (antiguo militante de las Juventudes Hitlerianas) visite ese lugar es una ironía, ciertamente cruel, que interfiere, o al menos altera, el propio mensaje. Ni los zapatos de Prada, ni los miles que se amontonan en ese campo de concentración están libres de una carga simbólica, ni de un discurso político.

No son sólo cordones, costuras o cuero.

.....

Un zapato sobrevuela la estancia. Durante los instantes, breves pero intensos de esa suspensión, en ese arco de movimiento, de desplazamiento, un objeto está perdiendo su significado. Ha dejado de ser un zapato.

Un zapato, una herramienta para andar, pasear, explorar. Un elemento cotidiano, una necesidad básica para cualquier ser humano deja de cumplir una función utilitaria y se convierte en otra cosa.

En este caso en un arma: de rechazo, de impotencia. Una demostración física: una acción política.

<sup>1</sup> "This is a farewell  
kiss from the Iraqi  
people you dog"  
gritó al-Zaidi al  
lanzar el zapato

<sup>2</sup> Presentiment nº 7  
elpresentiment.net/no-7

"Este es el beso de despedida del pueblo iraquí"<sup>1</sup> - "¿un zapato?" - pensarían algunos. No. Una acción, un acto subversivo: ir a una rueda de prensa y no preguntar nada. Negarse a sonreír, asentir, aceptar o creer en ese protocolo unidireccional para descalzarse, tocar el suelo, pisar fuerte, respirar hondo y al fin y al cabo, tomar una posición.

"Tomar una posición es empezar a construir un nosotros"<sup>2</sup> Por lo tanto, posicionarse podría ser tener los pies en la tierra y atreverse no sólo a desatarse los cordones o a lanzar objetos con la misma responsabilidad que disparar pistolas o dar grandilocuentes discursos. Tomar posición es un ejercicio más mental que físico: abarca la capacidad para diferenciar, repensar y visitar constantemente quién es la víctima y quién el verdugo.

En diciembre de 2008, Muntadhar al-Zaidi arrojó su zapato a George Bush gritando “This is a farewell kiss from the Iraqi people, you dog”. Bush consiguió esquivar el artefacto pero el mensaje ya había sido lanzado por todo el mundo: vídeos virales, redes sociales y artículos de opinión harían el resto.

El zapato dejó de ser zapato, al igual que el periodista dejó de serlo en el momento en el que se quedó descalzo en la sala de prensa: héroe o villano, activista o terrorista, su rol en la sociedad ya no dependía exclusivamente de él. Al igual que su gesto, él mismo (su figura) había pasado a ser parte y propiedad de lo colectivo.

Así pues hay algo más feroz y fuerte en todo esto, más allá de lo puramente mediático y anecdótico, que es el poder simbólico de los objetos y las acciones, el propio acto performativo con lo que se pueden subvertir los mismos. Un hombre descalzo lanza un simple, sucio y banal zapato sobre la cabeza de un líder político, a su vez, encarnación simbólica de un Estado entero. El arma no es un zapato, ni un objeto en sí; el arma es el acto, la acción en sí, la fuerza de lo acontecido; el grito real (que nada tiene que ver con el sonido) es, finalmente, el acto.

Toda acción de cambio, de protesta, o de reivindicación surge de una necesidad de alterar discursos y modos preestablecidos, inamovibles y potencialmente desequilibrados. Cambiar el orden de las cosas es la premisa básica de toda lucha donde el método siempre es variable y el resultado, aparentemente, imprevisible.

En este caso concreto el objeto no daba contra ninguna cabeza, por lo tanto, no existía un atentado físicamente real. La noción de peligrosidad no estaba presente en los agentes involucrados y aún así al-Zaidi fue sentenciado a tres años de prisión.

Con esta sentencia se evidenciaba una vez más que ese zapato no era sólo un zapato. El ataque por parte del periodista iraquí no era físico, era simbólico: señalaba públicamente a Bush como un asesino avalado por la institución, culpable de miles de muertes inocentes y de una enorme herida social e histórica difícil de superar como es una guerra, injusta *per se*. Un personaje anónimo - mejor dicho - un acto anónimo, conseguía dar voz a la tristeza e impotencia de un pueblo entero. Una acción aparentemente pequeña conseguía visibilizar un conflicto político, ético y social en el que, inevitablemente, todos los ciudadanos de este planeta estábamos involucrados.

El zapato de al-Zaidi en 2008 consiguió configurarse como un arma peligrosa,

instrumento político o catalizador del pensamiento de una población entera para, finalmente, con el tiempo y ausencia del factor sorpresa, ser codiciado por dispares compradores. Numerosas noticias en la prensa hablaban sobre distintas ofertas económicas para la nada barata adquisición del mismo convirtiéndose el objeto, una vez más, en un puro fetiche y así vaciándolo de toda carga simbólica, resultando pues algo muerto e inoperante. La lectura de estos acontecimientos se basa en una compleja maniobra de fagocitación por parte del Sistema que no resulta nada sorprende a estas alturas: para un mundo donde todo es susceptible de ser comprado y vendido, donde todo circula, es más fácil borrar de la historia cuestiones que se convierten en pura mercancía. La banalización del símbolo y su conversión a objeto-fetiche contribuye de nuevo a apagar la mecha que encendió al-Zaidi en una sala de prensa.

Cierto eco de la viralización del “ataque del zapato” consiguió calar en parte del imaginario colectivo. Desde 2008 se han realizado distintos lanzamientos de zapatos, asimilándose este acto como una fórmula más de protesta. Wikipedia tiene un artículo dedicado a “incidentes con zapatos” lo que bautiza inexorablemente estos actos como algo asentado dentro de la cultura popular. Eso sí, la asimilación es un arma de doble filo dado que se pierde la frescura del enorme poder retórico primigenio pero a su vez, puede generar un grieta donde se vislumbra la capacidad de empoderamiento que existe en la ciudadanía y la necesidad de la misma de inventar (y reinventar) fórmulas para visibilizarlo.

Cambiar el orden de los símbolos también es alterar el orden establecido, el «Sistema». Es una subversión retórica que no sólo tiene fuerza sino que se alimenta de la persistencia y el calado inconsciente en el imaginario colectivo. Así pues, a través de zapatos como el de al-Zaidi o tuppens como los de Sandra Peralta<sup>3</sup>, objetos de nuestra propia cotidianidad, elementos que pertenecen a nuestro día a día y que están a nuestro alcance, pueden estar cargados de poder discursivo, subversivo e insurrecto. Finalmente, al igual que con los explosivos más sofisticados, lo único que realmente hace falta es un detonante.

<sup>3</sup> El 10 de septiembre de 2012, Sandra Peralta lanzó un tupper a Esperanza Aguirre en una concentración a favor de la Educación Pública en un colegio de Madrid



## ARTÍCULO V.

CUERVO  
BLANCO

### TERRORISTAS, los que acechan en la oscuridad.



*Buongiorno, notte*  
Marco Bellocchio  
2003

Hace unos días terminé de ver la película *Buongiorno, notte* de Marco Bellocchio. La protagonista, Chiara, es una joven perteneciente a las “Brigate Rosse”, un grupo terrorista de ideología comunista que en 1978 secuestró y asesinó a Aldo Moro, presidente del partido político italiano Democracia Cristiana. El cautiverio y trágico desenlace son narrados con un magistral estilo a medio camino entre el realismo mágico, el estilo documental y el *thriller* político desde la perspectiva de una de las terroristas. La película presenta un lucidísimo reflejo de la Italia de la época, del ocaso de la utopía revolucionaria y de los dilemas morales que, necesariamente, acucian a toda persona que decide luchar activamente contra el mundo. La película me ha resultado excelente, pero también ha dejado en mi ánimo una sensación amarga y triste, una emoción que me viene de lejos...

Rastreando el origen de esa sensación y teniendo muy presente el seminario que acabamos de realizar sobre *Arte y Terrorismo*, he rememorado otras películas que tratan el tema de una forma madura, esto es, alejada de maniqueísmos políticos. Y es que el terrorismo, desde su propia conceptualización, lleva inscrita una inexcusable carga valorativa y nos fuerza a posicionarnos en determinadas coordenadas discursivas y a aceptar ciertos axiomas de los que muchas veces no somos siquiera conscientes. ¿Absolutamente toda violencia es clasificable de terrorista? ¿Carece de importancia quién padezca el terror que conlleva una acción terrorista? ¿Por qué, con la que está cayendo, no poseemos aún una definición concreta y exenta de polémica sobre qué es terrorismo?

El presente artículo pretende responder a estas preguntas y a algunas otras. Comenzaremos delimitando el concepto de terrorismo en la medida de nuestras posibilidades, apuntaremos un par de definiciones que se nos ofrecen desde el mundo angloparlante y expondremos una controvertida hipótesis sobre la situación semántico-política del mismo. Por último, pondremos nombre y apellidos a mi desazón y presentaremos la necesidad de salir de una maldita vez de nuestra autoculpable minoría de edad simbólico-intelectual como civilización. Buen provecho, querida lectora.

### ¿Qué es el terrorismo? Elementos y arqueología del concepto.

Aunque el término parece haberse tornado omnipresente en nuestra cultura (especialmente en la española de los últimos veinticinco años y la estadounidense desde el 11-S), aún no tenemos una definición unificada e internacionalmente aceptada del concepto de terrorismo. La oferta de definiciones es de hecho extremadamente amplia, así que nos limitaremos a esbozar algunos elementos comunes a gran parte de dichas propuestas semánticas y

sus orígenes históricos.

Podemos identificar una serie bastante numerosa de factores que solemos identificar con el fenómeno terrorista (búsqueda de una reacción en el adversario, consideración política inmoral, manifestaciones públicas, carácter impredecible...), pero esta enumeración marcaría unos límites que no lograrían la aquiescencia de todo el mundo. Por ello, preferimos reducir el concepto de terrorismo a su expresión más amplia (y más ambigua, desgraciadamente) y entenderlo como el uso de la violencia en el plano político<sup>1</sup>. Esta frágil, precaria y holística definición responde, como veremos a continuación, tanto al origen histórico del término como a su acepción más contemporánea, nada inocente y muy sesgada por una de las corrientes interpretativas (la más gubernamental, de hecho).

<sup>1</sup> Alexis Rojas León  
*Acción, acto y fenómeno  
terrorista: Propuesta  
teórico-conceptual  
sobre las implicaciones  
del terrorismo en el  
siglo XXI*  
Revista *Reflexiones*, nº 91  
2011

Ya sean islamistas, etarras o guerrilleros de las FARC, actualmente tendemos a pensar en los terroristas como grupos armados e ilegales de hombres encapuchados que cometen delitos atroces para defender lo indefendible en los planos político y/o religioso. Pero, en su origen, el término *terrorist* fue acuñado por el escritor y político conservador Edmund Burke para referirse a las acciones llevadas a cabo por los jacobinos en la Revolución Francesa<sup>2</sup> (una acepción que hoy se conserva con el nombre de terrorismo de estado), cuyos principios le resultaban aberrantes por ser demasiado abstractos y desconsiderados hacia el individuo.

<sup>2</sup> Edmund Burke  
*Reflexiones sobre la  
Revolución en Francia*  
1970

Esta transformación semántica del concepto es bastante desconcertante si consideramos el valor de verdad de un significante como su adecuación a cierta realidad, pero no si aplicamos un enfoque más próximo a la filosofía analítica (en particular a la deudora del “segundo” Wittgenstein) que identifica el significado con el uso que hace de un término una determinada comunidad de hablantes. Esta segunda perspectiva es especialmente adecuada para acercarnos a los conceptos fundamentales de las ciencias sociales, pues carecen de referente empírico objetivamente cuantificable (¿qué es y, sobre todo, qué no es España?, ¿quién pertenece o deja de pertenecer a un determinado grupo étnico?, ¿de qué forma juzgamos que un cambio político supone un simple cambio y no una revolución completa del sistema?) y su misma naturaleza está en función del imaginario colectivo y las representaciones sociales de las personas en un momento histórico y lugar determinados.

**Definiciones anglosajonas de terrorismo: language is a battleground.** El *Code of Laws of the United States of America* estipula que:

An act of terrorism means any activity that: a) involves a violent act or an act dangerous to human life that is a violation of the criminal laws of the US or any State, or that would be a criminal violation if committed within the jurisdiction of the US or any State, and b) appears to be intended to intimidate or coerce a civilian population, to influence the policy of a government by intimidation or coercion, or to affect the conduct of a government by assassination or kidnapping.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> United States Code  
Congressional and  
Administrative News  
(98th Congress,  
Second Session)  
*Official United States  
Government definition  
of Terrorism*

La primera de las definiciones es bastante laxa y ambigua, pues incluye cualquier acto peligroso para la vida humana que viole las leyes de un país (suponemos, entonces, que defraudar en la declaración de la renta, en tanto acto ilegal que repercute en una precarización de los servicios sociales que daña y pone en peligro a amplias capas de la sociedad en riesgo de exclusión, sería un acto terrorista), mientras que la segunda presenta al gobierno como víctima en todo caso, lo que niega la existencia del llamado terrorismo de estado.

Por su parte, el Oxford English Dictionary (OED) define terrorismo como:

<sup>4</sup> Oxford English  
Dictionary  
*Definition of Terrorism*

The unofficial or unauthorized use of violence and intimidation in the pursuit of political aims.<sup>4</sup>

Aunque esta definición apunta algunos elementos que, vergonzosamente, pasaba por alto la anterior (la búsqueda de objetivos políticos, el elemento de intimidación), su legitimación de la violencia estatal (con Max Weber, seguramente) exime por completo cualquier condena del uso gubernamental de la violencia política.

Quizá pudiera parecerle, amiga lectora, que estamos centrándonos con demasiada insistencia en el terrorismo de estado, pero es que precisamente este interesado olvido en el caso estadounidense y legitimación en el británico nos permite empezar a perfilar la hipótesis central de este documento: hay una manifiesta voluntad política en Estados Unidos y Europa por impedir que se consensue una definición del término que tiene por objetivo perpetuar el uso del fantasma mediático del terrorismo como sutil herramienta estatal de control social.



*Abu Ghraib*  
de la serie  
*Botero Abu Ghraib*  
Fernando Botero  
2005/6

Permíteme, amiga lectora, exponer un hecho histórico que quizá te haga plantearte si puede haber algo de verdad en esta reflexión y no una banal (y de mal gusto, por cierto, si así fuera considerada) “boutade”. Desde 1972, la Organización de Naciones Unidas ha intentado llegar a una definición de terrorismo aceptada por todos los delegados, pero los intereses particulares de cada Estado han prevalecido. Así, mientras que la mayoría de representantes de países del Tercer Mundo defienden incluir actos brutales llevados a cabo por Estados en la definición de terrorismo, los de Estados

Unidos y Europa apuestan por circunscribirlos a los ejecutados por actores no gubernamentales. Kofi Annan intentó, en el 2004 y a través de un grupo formado por numerosos Jefes de Estado, Ministros de Relaciones Exteriores y especialistas en seguridad, acción militar, diplomacia y desarrollo, instar a los Estados miembros a alcanzar un acuerdo en torno a la definición de terrorismo elaborada por este Grupo de Alto Nivel según la cual “constituye terrorismo todo acto que obedezca a la intención de causar la muerte o graves daños corporales a civiles no combatientes, con el objetivo de intimidar a una población u obligar a un gobierno o a una organización internacional a realizar o abstenerse de realizar un acto”.<sup>5</sup> Sin embargo, tampoco se logró consensuar esa amplia definición, lo cual llevó a Anders F. Rasmussen, Primer Ministro de Dinamarca, a denunciar en el Consejo de Seguridad en Nueva York:

<sup>5</sup> ONU  
2005

“Este debate es oportuno y pertinente. Los atentados terroristas ocurridos en varios países durante los últimos años han puesto de manifiesto nuestra obligación de actuar de manera conjunta y eficiente contra esta gran lacra de nuestra generación. Quiero ser muy claro: el terrorismo nunca se puede justificar. El terrorismo no es jamás un arma legítima. El hecho de atacar contra civiles y matarlos deliberadamente es inaceptable. Punto final. Por ello, me consterna que hoy, cuatro años después de que dos aviones civiles sembraran el caos en esta misma ciudad, algunos países sigan bloqueando un acuerdo sobre una definición común de terrorismo.”<sup>6</sup>

<sup>6</sup> ONU  
Consejo de Seguridad  
2005

**La configuración del “Otro enemigo” en el imaginario colectivo occidental.** Los últimos desarrollos de la teoría antropológica nos enseñan que la creación y perpetuación de las identidades tiene lugar a través de un mecanismo simbólico dialéctico. Si nosotros somos civilizados es porque hay bárbaros; nuestra bondad se asienta en la maldad ajena y la confianza en lo propio en la desconfianza hacia lo ajeno. Aunque estos procesos ocurren a diferentes niveles (consciente, preconsciente, subconsciente...), presentan distintos grados heterogéneos según el rasgo del que se trate y puedan ser relativizados a través de la autocrítica. Postular cualquier aspecto simbólico que sirva de foco de identificación o rechazo en abstracto y en términos absolutos hace mucho que se mostró estéril e infantil intelectualmente.

Todo “Yo” se dibuja en relación a un “Otro”. Aunque estos conceptos fueron alumbrados a la luz de la controvertida teoría psicoanalítica, los filósofos personalistas y las investigaciones antropológicas demostraron su capacidad explicativa e, incluso, cierta potencialidad para realizar inferencias en el campo de lo humano. Los discursos político y publicitario juegan constantemente con estos mecanismos, pues el primero se asienta tanto en la defensa de unos principios morales propios como en la descalificación de los del enemigo y el segundo presenta constantemente una imagen ideológicamente interesada



de lo deseable en función de una imagen falsamente especular del consumidor.

A este respecto, en nuestras sociedades se supone que las autoridades políticas poseen la legitimidad para fijar la frontera entre “nosotros” y “ellos”. Por fortuna, en los últimos años estamos asistiendo a un progresivo empoderamiento de la sociedad civil y a un cuestionamiento de dichas valoraciones del discurso hegemónico pero, todavía, el poder que poseen las instituciones gubernamentales y mediáticas en la configuración de las identidades colectivas es incuestionable.

La última pieza que nos falta para montar este complejo rompecabezas es la localización de quién es nuestro “Otro”. Hasta la caída del bloque soviético, era evidente que “el coco” de la “civilización occidental” eran los comunistas, siendo lugar común en nuestro andamiaje simbólico (reflejado con gran claridad en productos mediáticos como las películas y la televisión) que los peligros de más allá del Muro (totalitarismo, pérdida de libertad, fin del individualismo...) requerían que todos estuviéramos unidos en la defensa del capitalismo consumista y la democracia burguesa. Sin embargo, una vez cayó la Unión Soviética y los “rusos” dejaron de ser nuestro enemigo a las puertas, la identidad occidental quedó huérfana de una némesis a su altura.

Y aquí, precisamente, se asienta la hipótesis central de este artículo. Aunque grupúsculos terroristas antigubernamentales llevaban funcionando desde, como muy tarde, finales de los sesenta, no jugaban un papel central en nuestro imaginario colectivo e, incluso, despertaban ciertas simpatías por lo justo de sus reivindicaciones, como los Panteras Negras estadounidenses. Sin embargo, la extensión a nivel global del capitalismo y la incuestionable superioridad del *establishment* en el uso de la violencia (pues detentaba y aún detenta su uso legítimo en exclusiva a través de los Cuerpos de Seguridad del Estado) requería un nuevo enemigo que complementase sus características y cuya amenaza a nuestro *way of life* tuviera la suficiente fuerza como para cohesionar nuestras sociedades. Por ello, los grupos terroristas pasaron a desempeñar el rol imaginario de los comunistas y su amenaza, siempre en la sombra, impredecible y de proporciones épicas (¿qué sería de los Grandes Discursos sin la épica?) a ocupar un lugar central en las agendas políticas de todos los países occidentales. En España, por ejemplo, la revista satírica *El Jueves* se unió a la condena del grueso de la sociedad del terrorismo etarra precisamente a principios de los noventa, a los pocos meses de la caída del muro. En el imaginario estadounidense, los islamistas empezaron a aparecer como la mayor amenaza para el *american way of life* precisamente en esa época, pero su legitimación definitiva como tales llegó a raíz de los

catastróficos atentados del 11-S y sirvieron para dar una precaria legitimación ideológica a toda una campaña de ataques sobre la población civil en Oriente Medio, (algo que jamás fue definido como terrorismo, por cierto, aunque se ajuste perfectamente a toda definición no anglosajona). El terrorista es el nuevo enemigo público número uno, el “supervillano” de todos nuestros superhéroes y la sombra que se agita en las profundidades y las cloacas de nuestras iluminadas y armoniosas ciudades civilizadas.

### **Conclusión: Hacia un mundo carente de monstruos bajo la cama.**

Tras este trayecto puedo confesarte, amiga lectora, que he logrado identificar la sensación que sirvió como pulsión motivadora a esta reflexión que llega a su fin. La desazón que me causa ver películas como *Buongiorno, notte*, *La pelota vasca*, *Días contados* o *R.A.F.(Facción del Ejército Rojo)* proviene de la naturalización producida por los medios de comunicación occidentales en torno a la maldad metafísica e inhumana de los terroristas. La generalizada presentación mediática de los terroristas como seres sedientos de sangre carentes de toda empatía y más cercanos a las bestias irracionales que a los seres humanos hace que se nos despierte cierta disonancia cognitiva cuando accedemos a documentos en que se nos recuerda que ellos también son personas; criminales, sin duda, equivocados en sus métodos (y casi siempre, además, en sus fines), también, pero personas a fin de cuentas con sus dudas, remordimientos, miedos y cuyos derechos humanos jamás deberían ser violados si no queremos caer en su mismo error, inhumano e inaceptable.

---



Fotograma de la película  
*Buongiorno, notte*  
Marco Bellocchio  
2003

## ARTÍCULO VI.

GRACIA  
TEXIDOR  
MARTOS

### La educación del terrorista.

Hace más de 40 años que el artista Allan Kaprow publicaba la primera parte de un pequeño ensayo titulado “La educación del des-artista”, en el que, tras alegar que la estación lunar es la mayor obra de escultura contemporánea o que la guerra de Vietnam supera con creces al teatro de la época, acaba sentenciando que “etc., etc., ... el arte No-arte es más arte que el arte Arte.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Allan Kaprow  
*La educación del des-artista*  
Madrid, 2007

La originalidad de Kaprow radica en enfocar el problema de la obsolescencia del objeto artístico desde los artistas, cuya figura queda relegada a poco más que “...un mito de la cultura” y a los que anima a abandonar ya que “¿No tenéis nada que perder más que vuestras profesiones!”<sup>2</sup>

<sup>2</sup> *Idem.*

Recuerdo, recién llegada a la facultad de Bellas Artes de la UCM, cuando nuestro profesor Enrique Perela, en una asignatura llamada “Bases didácticas de la expresión plástica”, nos enseñaba fundamentos sobre percepción visual, al tiempo que jugaba a poner a prueba nuestra capacidad para identificar las obras de arte desde la mera observación. Para ello mezclaba en diapositivas cuadros de IKEA, con abstracciones de Delaunay o pinturas hechas por monos. También ponía alguna que otra imagen de pinturas contemporáneas, es decir, producidas en ese mismo año por lo que ahora se denominarían “artistas emergentes”. Resultaba obvia la importancia del contexto para la categorización de la obra de arte, pero había algo más allá, una temporalidad que podía jugar a favor o en contra. Mi pregunta fue la siguiente: “¿Qué pasa cuando un artista consigue encuadrar su obra en una de las grandes instituciones del Arte como puede ser el MNCARS o Arco? Su obra es arte hoy en día, pero ¿lo será siempre? ¿O puede haber piezas que con el tiempo queden privadas de ese título?”

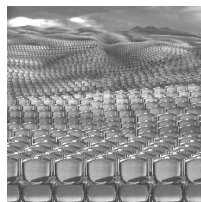
Tras una sonora carcajada, con su mano siempre tapando una boca ya de por sí oculta bajo un espeso bigote, me contestó: “Claro, eso pasa mucho más frecuentemente de lo que imaginas”.

Muchas veces ha girado la Tierra desde que Benjamin advirtiera sobre la pérdida del “aura” del objeto, sobre la pérdida de unicidad<sup>3</sup>. Pero la historia avanza despacio, y aunque sustente la valía del arte desde el pensamiento, nunca dejó de haber un valor de cambio intrínsecamente unido a una utilidad concreta, y este gran problema, no ya a nivel filosófico, si quiere llamarse así, sino a nivel práctico, está lejos de ser superado. El artista, aunque no lo parezca, tiene que comer.

<sup>3</sup> En su ensayo  
*La obra de arte  
en la era de  
la reproductibilidad  
técnica*

Cuando uno comienza una carrera como Bellas Artes, dentro de los múltiples caminos a escoger, aspira básicamente a vivir de su producción, y para ello, valga la redundancia, tiene que haber un producto, el cual ha de ser, además, vendible, o al menos, generador de beneficio económico. Nos formamos

como productores de objetos y, si bien es cierto que a éstos se les exige un discurso fundado (a partir del tercer o el cuarto curso), esto depende en gran medida del criterio del profesor en cuestión. Aún prima la materialidad y tiene cierta lógica, porque al fin y al cabo la técnica es un conocimiento susceptible de ser transmitido de forma mecánica y con una metodología que ha sido perfeccionada a lo largo de siglos. La capacidad para generar discurso no, a pesar de tener también una parte técnica importante. La obra como proceso es difícilmente evaluable y vendible, y de ahí que aún los objetos inundan las ferias de Arte y las aulas de Bellas Artes al final de cada cuatrimestre.



*Platea abrupta*  
Perejaume  
1988

Isidoro Valcárcel Medina, uno de los pioneros del arte conceptual en España, fue invitado a unas jornadas en la Universidad de Valencia. En formato de entrevista en directo, uno de los profesores preguntó al artista por las razones que le llevaron, en un momento de su carrera, al abandono de la pintura, al abandono en definitiva del objeto para evolucionar en un camino de desmaterialización de la obra artística. La pregunta no fue a bocajarro, sino que vino precedida de toda una suerte de reflexiones en cuanto al peso conceptual y el adelanto intelectual de tal decisión, más aún con la España franquista como marco. Isidoro, con la coloquialidad de un abuelo que cuenta a su nieto batallas de su juventud, explicó cómo, al llegar a Madrid, sus ingresos no le daban más que para un pequeñísimo semisótano, y que claro, la falta de espacio junto con la mala ventilación, hicieron impracticable el seguir pintando, máxime con materiales como el óleo y el aguarrás, y que por tanto, velando por su salud mental y física, decidió dejar de hacer cuadros y empezar a trabajar con procesos más a su alcance. También supo, como el abuelo que se sincera demasiado con su nieto, suavizar la situación con algún que otro chiste que devolvió el color al rostro del profesor valenciano...

La vida ya no es una sucesión de *eventos* (de algo que vino de afuera). La vida es *experiencia* (prueba, ensayo, experimento). Es acción, es tiempo y comienza al salir del trabajo. El arte se hace eco de esta nueva percepción vital, es más tiempo que espacio, es más suceso que objeto, es más proceso que resultado. ¿Y cómo vivir de *producir* experiencias? ¿Haciendo del arte un espectáculo? ¿Convirtiendo, como Perejaume, el paisaje en una enorme platea?<sup>4</sup> Si el arte es vida, y la vida es lo que se convierte en obra de arte, ¿debemos convertir la vida en espectáculo? ¿O permitir que siga siéndolo? ¿O seguir llenando el mundo de objetos hasta que no podamos transitar entre las enormes estanterías que nos los muestren? ¿Cuántos *contenedores* caben en el planeta, cuántos museos? Nos está costando milenios superar la ambición de inmortalidad, pero, ¿cuándo vamos a aceptar la finitud del espacio?

<sup>4</sup> En su libro *La obra y el miedo* (Barcelona, 2008), hay un pequeño texto titulado *Trabajar para un no-público*, en el que dice que ha llegado la hora de que "...el poeta reclame, como un preciado don, el esconderse de decir y el esconderse de hacer". También se pregunta en este mismo ensayo si no tendremos que aprender a callar, idea que recorre todo el libro y que concentra la problemática de la intervención humana sobre el paisaje, y en definitiva de la finitud terrestre frente a la ambición eternalista y de inmortalidad del hombre. Al final del texto se encuentran las ilustraciones *Platea abrupta*

Según Kaprow, sabemos que el arte "...es arte porque el anuncio de un concierto, el título en la portada de un libro y una galería de arte así lo afirman" o porque "... son realizados por personas asociadas a las artes"<sup>5</sup>. La palabra Arte funciona como nombre propio para todo aquello que si no estaría censado, no existiría como tal y por tanto no respondería a ninguna legislación vigente ni a ningún código ético; no tendría derechos y deberes. En la era de la normativización, cualquier persona que cometa una acción cualquiera debe titularla y ser titulada al mismo tiempo. Toda actividad vital debe estar insertada en un código que la legitime socialmente. Artista. ¿Cómo definir a aquel de quien no se puede precisar su ocupación? Artista es el que hace arte, y muchas veces el arte no es más que el acto de un artista. Categorías que se rompen en su propio catálogo, incapaces de ser representadas. Conceptos que se construyen sobre cientos de definiciones validadas o no en función del receptor.

Lo mismo pasa con el terrorismo. Terrorista es aquel que hace terrorismo, y el terrorismo es el acto cometido por un terrorista...<sup>6</sup>

Debord criticó la pasividad del espectador.<sup>7</sup> La alienación pasaba por la comodidad conformista que renegaba de la transformación de la sociedad, de la vida y en última instancia de uno mismo. Sin transformación e intercambio de energía no hay movimiento, y es del tufo del estancamiento de lo que se quejaban él y los situacionistas. De ahí el caminar constante, la *deriva*... El arte aparece entonces como alternativa al espectáculo, como forma de manejarlo al estar en el lado del escenario, en el del *actor*, el que *acciona*, enfrentado a la platea. Pero, ¿puede haber espectáculo sin público? ¿Puede haber arte sin espectadores?

Hay quien, en la versión contemporánea del intento de justificar lo utilitario del arte, lo define como acto de comunicación. ¿Puede haber comunicación sin interlocutores? Quizá Adorno y Horkheimer aplicarían a este *arte comunicador* la crítica que en su día hicieron de la radio, emisión sin respuesta, en la que el mensaje es unidireccional y por tanto uno de los participantes del proceso comunicativo es pasivo.<sup>8</sup> De aquí la performance, los *happenings*, (que inaugura el propio Kaprow), en los que el artista es más un maestro de ceremonias, un *incitador* o *instigador* para que el hecho artístico suceda y se confundan actor y espectador, quedando diluido el espectáculo en la *experiencia* compartida. "Contexto en lugar de categoría. Flujo en lugar de obra de arte".<sup>9</sup>

Cultura viene de cultivar. Fue Cicerón el que utilizó esta palabra referida al alma, a la posibilidad de hacer que ésta, con el debido riego, creciera. Según la RAE, la cultura es el "conjunto de conocimientos que permite a alguien

<sup>5</sup> Allan Kaprow  
*La educación  
del des-artista*  
Madrid, 2007

<sup>6</sup> La RAE define  
terrorista como:  
"Que practica actos  
de terrorismo".  
Es curioso como en  
todas las acepciones  
de la palabra artista,  
que en esencia no  
difiere demasiado de  
la anterior, incluye sin  
embargo la categoría  
persona, incluye, en  
definitiva, un sujeto:  
"Persona que ejercita  
alguna arte bella"

<sup>7</sup> En su libro  
*La sociedad del  
espectáculo*  
Valencia, 1999

<sup>8</sup> En su libro  
*Dialéctica del  
iluminismo*  
1944

<sup>9</sup> Allan Kaprow  
*La educación  
del des-artista*  
Madrid, 2007

desarrollar su juicio crítico”.

Los derechos de autor nacen por vez primera en 1710. Cuando el arte se convierte en un fin en sí mismo, no hay ya una necesidad que genere un cliente, ni siquiera decorativa. Los artistas creen más que nunca en la importancia de su actividad, pero deben conseguir que alguien pague por ella. Los bohemios fueron los primeros en pasar hambre, pero nunca dudaron en qué estamento social tenían a su público. Hoy se abandera la cultura libre, de libre acceso, compartida, ¿sin coste? El artista ve reducidas sus opciones de supervivencia económica a la subvención y al patrocinio, abanderados por grandes empresas financieras cuyo interés en la transmisión libre de conocimiento es directamente proporcional a las ventajas en la *libre transmisión* de capitales. Artistas que *manufacturan* en una cadena de montaje demasiado amplia como para conocer el nacimiento y el fin de la cinta transportadora, contribuyendo aún más a embellecer la fachada de una fábrica de ventanas cerradas por lo pestilente de sus entrañas, con la misma alienación que Marx atribuía a los obreros de la revolución industrial, aquellos que no ven la luz del sol en Metrópolis y que desconocen la aplicación de la máquina que accionan. Se defiende la cultura, ya no libre, sino *gratuita*, pública, es decir, costeada por el estado, al que todos, de una forma u otra, contribuimos con nuestros impuestos. Gestionar el dinero común en lo que interesa para el bien común. Esa es la consigna, ¿no?

Sin cuestionar (obviamente) el enriquecimiento individual que ofrece el acceso a la cultura, el *establishment* no puede perder de vista el “juicio crítico” que menciona la RAE, aquel *ataque permitido* pero sin duda vigilado y limitado. Sin entrar aquí en el debate *libertad de expresión* versus *apología de*, debemos ser conscientes, como productores y consumidores de cultura, de la incompatibilidad entre subversión y subvención. Más allá de una contradicción maniquea, aceptemos que la verdadera transgresión no puede ser más que silenciada (o acusada) desde las fuentes de financiación de la creación artística.

Toda revolución necesita su financiación. Internet rebosa artículos más o menos partidistas sobre las fuentes de financiación judías y/o alemanas de la revolución bolchevique. Un libro publicado en 2008 pretende demostrar cómo la revolución castrista obtuvo más del cubano pudiente que del campesino pobre.<sup>10</sup> Aquí en España hemos crecido oyendo hablar del “impuesto revolucionario” con que ETA sostenía sus actividades. Durante la acampada de sol, muchos ciudadanos contribuimos con comida para que aquellas personas pudieran seguir acampando por todos nosotros.

<sup>10</sup> José Álvarez  
*Principio y fin del  
mito fidelista*  
Canadá, 2008

Profesional viene de *profesar*, entregarse, darse por entero, dar testimonio. ¿Cómo compaginar una actividad constante y coherente con un trabajo asalariado? La diferencia entre un *hobby* y una profesión es la categoría (y la cantidad) del tiempo empleado en su realización. El *hobby* es la actividad hecha fuera del tiempo de trabajo. Muchos artistas hoy en día *hacen arte* en su tiempo libre, en un tiempo que ya no es de ocio, sino de descanso. El eslogan de la bandera artística actual es sin duda la “profesionalización del artista”, es decir, el derecho de éste a vivir de su arte, a poder, como cualquier otro *profesional*, enfocar su vida a las exigencias de su ocupación, sea ésta cual sea, exija viajes o, por qué no, entrenamiento en diversos campos.

Lo mismo le pasa al terrorista. No puede dedicar sólo su tiempo libre, entonces no es más que un simple aficionado, un *kale borroca*. ¿Y cuál será el impuesto revolucionario del artista? ¿El *crowdfunding*? ¿El multimecenazgo, la aportación imprescindible para la producción creativa independiente, apoyada por círculos pequeños, de relaciones familiares o de colegas, de artistas que se apoyan mutuamente para poder sobrevivir entre todos?

El terrorista impone su espectáculo, aunque nadie lo demande. De igual modo procede el artista, quien necesita poder desarrollarse y crecer como narrador de historias o creador de situaciones que generen efectivamente un conocimiento que derive en cultura para la sociedad en la que transita. Pero esta sociedad está, en todos los aspectos, *masificada*, es decir, habitada por una masa informe y maleable pero elástica al mismo tiempo, que tras cada sacudida, distorsión o estiramiento, vuelve a su forma. Una masa no definida, no *dibujable*, o capaz de serlo de cualquier manera, como una nube, y que en su imprecisión y falta de implicación es la conductora necesaria de los flujos de pensamiento y de acción; del arte y del terror.

<sup>11</sup> En el libro de Servando Rocha *La facción Caníbal. Historia del vandalismo ilustrado* (Madrid, 2012) se encuentra una magnífica relación histórica de las conexiones entre arte, activismo y violencia. La figura de Jack el Destripador recorre gran parte del ensayo como clímax del terror sin sentido y de la burla del sistema, siendo reclamado a lo largo de la historia por artistas y/o criminales, diluyendo de esta forma la separación entre ambos roles, conflicto que recorre especialmente el siglo XX de principio a fin.

El asesinato como habilidad, como técnica sensible, esto es, susceptible de buscar un resultado estético más allá de la consecución de un resultado práctico, ya había sido defendido por Thomas de Quincy antes de que comenzaran las muertes de prostitutas en Whitechapel. Es extensa la lista de artistas que han reclamado la figura de Jack el Destripador desde entonces, y no ha sido precisamente por el aspecto estético (en la mayor parte de los casos), sino por la sacudida a la seguridad de la lógica y la razón burguesas.<sup>11</sup>

Arte y técnica son conceptos hermanados en origen. Latín el primero y griego el segundo, ambos hablan de la habilidad no dotada por la naturaleza y orientada a un resultado práctico. En ese sentido difieren completamente de ciencia, que conceptualmente era el conocimiento dirigido únicamente a la acumulación de saber. Hoy en día *el Arte* no es lo mismo que *las artes* o *técnicas* y es un concepto de entidad quizá más similar, aunque

en ocasiones enfrentado, al de Ciencia. De ambos se espera una *vocación*, una llamada *mística* más allá de un resultado práctico. Ambos necesitan de la técnica o tecnología para sus *demonstraciones*.<sup>12</sup> Ambos pretenden, con diferentes lenguajes, formular hipótesis y establecer teorías. Y ambos tienen, en ocasiones, grandes debates entre la moral y el avance en sus respectivos campos, miedo del peligro de sus propuestas para la vida humana. Einstein es quizá el temeroso más célebre, pero es innegable que sin la existencia de Wagner, quizá el Tercer Reich no hubiera sucedido de la misma forma.

<sup>12</sup> Sin fisión no hay bomba, y sin sales de plata no hay fotografía. Sin teléfonos móviles no hay un 11-M, y aún con los mismos muertos, sin televisión no hubiera habido un 11-S.

Terror procede del latín, del verbo *terreo*, temblar, así que terror, etimológicamente, correspondería con temblor.

Todavía hay quien justifica a muchos de los pintores de vanguardia alegando su amplio conocimiento técnico. ¿Si no qué relevancia para la historia del arte podrían tener los cuadros realistas de la adolescencia de Picasso, mostrados una y otra vez para reforzar la idea de su genialidad? El artista contemporáneo debe estar más cerca del *terreo* que de las *ars*, más cerca del conseguir pequeños *seísmos* culturales que de demostrar habilidades circenses. El arte necesita explosiones que lo ayuden a expandirse, a aumentar su alcance fuera de los límites de los que *profesan* su fe, de los *profesionales* del Arte.

Baudrillard habla del terrorismo como de una “contrahazaña” ya que “...no tiene la dirección de hacer hablar, resucitar o movilizar lo que fuese; no tiene prolongación revolucionaria...”. Alega que sólo queda validado como relato por los *media*, ya que el ataque se produce sobre la “masa silenciosa”, esa masa informe e irrepresentable, lo mismo que el propio acto terrorista. En ese sentido, lo equipara a la catástrofe natural, no importando si la intervención es “natural” o “humana”, ya que el resultado es el mismo, la muerte de esos otros, del “...producto más característico de todo el sistema: el individuo anónimo y perfectamente indiferenciado, el término sustituible por cualquier otro”.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Jean Baudrillard  
*A la sombra de las  
mayorías silenciosas*  
Incluido dentro de  
*Cultura y simulacro*  
Barcelona, 2012

Catástrofe viene del griego, de las raíces *cata*, hacia abajo y *strofe*, voltear, es decir, voltear hacia abajo, o cambiar las cosas hacia lo peor. Sin embargo, los griegos no usaban esta palabra para referirse a los desastres naturales, sino en tanto “golpe teatral”, es decir, como *desenlace* de una tragedia o comedia. Hay una necesidad de la catástrofe, del derrumbe, de que llegue algo tan poderoso que remueva la tierra que sirve de escenario a esa masa inmutable que engulle al *individuo*. Masa que por un momento se activa y se *conmueve* (se mueve *completamente*), y devuelve a la persona la sensación perdida de



su propia vida. Hay una necesidad de *desenlace*, de resolución, de posicionamiento y quizá incluso de *extremos* y puntos fijos que limiten y dibujen mínimamente a esa masa inabarcable. Artistas, abandonad las *artes*, las habilidades, pero no vuestras *profesiones*, y haced temblar la tierra firme por la que fluimos sin alteración, para que al menos surjan diferentes rumbos en el continuo dar vueltas. Y es que al fin y al cabo, vivimos en una circunferencia gigante y en constante movimiento, en la que no hace falta caminar para desplazarse... Sentados cómodamente en nuestras butacas podemos ver pasar la vida como el paisaje empequeñecido a través de la ventanilla de un avión. Visión *panorámica* y victoria sobre los temblores de la tierra... Y sin embargo, el avión es, después del 11-S, el foco del miedo a la amenaza terrorista.... La pasividad se imposibilita, el riesgo existe en tierra firme y en el aire. Espectadores, no esperéis eternamente sentados, estáis obligados a desplazarnos, a *invertir*,<sup>14</sup> a posicionarnos en aquello que os interese o que consideréis fundamental para vuestra supervivencia, (física o intelectual). Terroristas, no dejéis de *hacer temblar*, de producir *seísmos*, de *conmover*, y ojalá los artistas estemos a vuestra altura... Ojalá *escandalicemos*, es decir, hagamos “el mal que seduzca al hombre a alejarse de Dios”, tome éste la forma que quiera...<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Etimológicamente está compuesta del prefijo *-in-*, hacia dentro, y del verbo *vertere*, verter, girar, dar vueltas

<sup>16</sup> De la web: *Hispanoteca, lengua y cultura*  
Justo Fernández López



## BIBLIOGRAFÍA

JUANJO  
BERMÚDEZ  
DE CASTRO

### LOS GRANDES AUTORES DEL TERROR

#### Breve narración bibliográfica sobre el análisis del terrorismo como fenómeno y su vinculación al arte

Podemos considerar 1789 como el gran pistoletazo de salida que da comienzo no solo a la llamada Edad Contemporánea sino al Estado de Derecho tal y como lo conocemos hoy día. Sin embargo, tan solo cuatro años después, los propósitos de libertad, igualdad y fraternidad se tornaron “oscuros” dando paso a la que fue conocida como la Era del Terror. De hecho, fue el político irlandés Edmund Burke quien en 1795 acuñó el término “terrorista” en lengua inglesa para criticar los excesos de los jacobinos en Francia temiendo que dichos cambios políticos se extendieran a Inglaterra. La Edad Contemporánea que comprende desde aquel 1789 hasta nuestros días se ha caracterizado por la aceleración con que se han desarrollado toda una serie de transformaciones a diferentes niveles – económico, social, tecnológico, político... – así como por haber acontecido las mayores guerras que ha conocido la humanidad. Esta percepción histórica de “no progreso” queda perfectamente ilustrada en las tesis de Walter Benjamin cuando cuestiona la continuidad de la historia para proponer en cambio la teoría de que más bien el devenir histórico se compone de instantes de razón así como de otros de “peligro” en las propias palabras de Benjamin. Más descorazonadora si cabe es la archiconocida máxima de Adorno, quien en 1949 declaró la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz, refiriéndose a que producir obras de arte dentro de una sociedad capaz de generar algo como los campos de exterminio era en realidad ser cómplice de los mismos. Hannah Arendt es la pieza que falta en este triángulo de pensadores – no en vano fue Arendt quien entregó el texto de Benjamin a Adorno para su publicación – con su magnífico análisis de la responsabilidad individual frente a la colectiva en cuanto a las atrocidades cometidas por el régimen nazi.

En los años sesenta, con la llegada triunfal del medio de la televisión, se une al análisis del terror el de los medios de comunicación como factor clave para la comprensión del mismo. Guy Debord nos habla de esta sociedad del espectáculo en la que los *mass media* han alienado al hombre por convertir en mera representación todo aquello que una vez estuvo vivo. Asimismo, Marshal McLuhan nos revela que “el medio es el mensaje” por esa capacidad de los medios de modificar-suplantar el contenido del acto comunicativo. Althusser por su parte nos advierte de los peligros de los aparatos ideológicos del estado, tales como la religión, la escuela, la familia, la cultura y por supuesto la radio y la televisión. Sería imperdonable no mencionar a Foucault y su incitación a “defender la sociedad” de ese discurso histórico-político que abusa en su utilización del pasado para justificar decisiones políticas actuales predeterminadas. Si bien Foucault no ve escapatoria posible al lenguaje, Raymond Williams sí abre una pequeña ventana de esperanza a las prácticas disidentes que se oponen al discurso hegemónico, aunque efectivamente



puedan acabar siendo absorbidas por el propio sistema.

En los años setenta y ochenta, en plena explosión de grupos terroristas de tipo nacionalista, Benedict Anderson nos habla en cambio de esas “comunidades imaginarias” que son las naciones cuyas fronteras son en realidad constructos artificiales impuestos por los hombres bajo intereses sujetos a un momento determinado. Schmid y Jongman ofrecen su exhaustiva definición del término “terrorismo”, la cual se acaba imponiendo en el mundo académico precisamente por ese intento de los autores de tener en cuenta todos los elementos posibles que forman parte directa o indirectamente del acto terrorista.

En los años noventa y tras la caída de la Unión Soviética, Francis Fukuyama declara de manera un tanto hiperbólica – por no decir eurocéntrica – el fin de la historia, mientras que Alain Badiou en su ensayo para “entender el mal” nos recuerda que el bien y el mal no son entes independientes sino que forman parte de un todo indisoluble. Si bien Zulaika y Douglass nos hacen reflexionar sobre todos esos tabúes que han sido asignados a los que practican el terror, Huntington propone su teoría del “choque de civilizaciones” a modo de previsión fatalista – y agorera – de lo que está por venir. Inmediatamente se le oponen voces tan distinguidas como la de Edward Said o Michael Hunt subrayando todas esas imprecisiones cometidas por Huntington en su demagógico análisis tan generalista como belicista.

El siglo XXI se abre sin duda con los ataques terroristas del 11 de septiembre, y con toda una serie de magníficos autores asignando responsabilidades y enfrentándose al discurso oficial ofrecido por los gobiernos y los medios de comunicación. Chomsky nos recuerda que los mismos actos calificados de terroristas, cuando son cometidos por gobiernos o potencias internacionales, cambian de nombre para llamarse “diplomacia coercitiva”. Appadurai y Baudrillard responsabilizan directamente a la globalización, este último afirmando que el 11-S no fue más que la globalización volviéndose contra sí misma, una performance de la que todos fuimos cómplices por nuestra atenta observación – más bien consumo – de dichos ataques. Virilio por su parte distingue entre la élite acomodada que planea los actos de terror y el proletariado postcolonial que los lleva a cabo bajo influencia religiosa. Zizek nos especifica que esos actos ya habían sido pre-concebidos ampliamente en el imaginario colectivo en cientos de proyecciones en las que se ha expresado ese miedo ancestral a perder el poder hegemónico.

Voces como la de Susan Faludi o Joan Didion surgen también para denunciar

esa vuelta a valores tradicionales – y sí, machistas – que un 11-S mal asumido y reconducido por dirigentes conservadores parecían querer imponer. Puar y Rai hacen lo propio con ciertos discursos homofóbicos surgidos tras los ataques en un momento en el que el macho varón bombero blanco era convertido en el nuevo héroe nacional. Rosenberg por su parte denuncia ese discurso-justificación gubernamental de ir a la guerra para salvar mujeres y niños de sus progenitores varones. Scarry también señala cómo fue el pueblo en realidad – y no el gobierno – el que defendió al país enfrentándose a los secuestradores dentro de un avión hacia el que las autoridades ya habían enviado cazas para derribarlo. Sontag por su parte nos recuerda que las imágenes de atrocidades pueden dar cabida tanto a llamadas a la paz como a gritos de guerra, mientras que Agamben nos advierte del permanente “estado de excepción” en el que vivimos, en el que la política es la guerra entendida por otros medios y no a la inversa.

A Borradori le debemos el reunir en un volumen sus afortunadas entrevistas a esos dos grandes tótems del pensamiento que son Habermas y Derrida en relación al 11-S, cuanto más interesante por sus puntos de vista confrontados en cuanto a la ilustración se refiere, viendo el primero el 11-S como la antítesis de la razón y el segundo deconstruyendo esos actos de terror para poner de manifiesto las contradicciones implícitas que plantean. Butler por su parte denuncia el tratamiento por parte de los medios de las víctimas sin rostro de los fallecidos en Irak y Afganistán frente a esos detallados retratos que esos mismos medios ofrecieron de las víctimas del mundo supuestamente civilizado. Mientras que Kaplan explora los ataques desde la teoría del trauma, Eagleton vuelve a los orígenes del terror para recordarnos que el terrorismo nació como terrorismo de estado ejercido por Robespierre y el partido que ostentaba el poder. Howard Zinn por su parte completa su historia “desde abajo”, esto es, de aquellos cuya voz no tuvo cabida en el discurso histórico oficial, con un capítulo en el que ofrece una visión de la guerra contra el terror muy diferente a la difundida por el gobierno estadounidense.

Finalmente, la polémica afirmación sacada de contexto del compositor Stockhausen de que el 11-S fue una obra de arte, refiriéndose a todas esas emociones que su contemplación trajo consigo, sirvió de punto de partida para que Lentricchia y McAuliffe nos ofrecieran una panorámica de la estrecha relación entre artistas y terroristas a los largo de estos últimos doscientos años, análisis que en España ha llevado a cabo el genial Servando Rocha con su historia del vandalismo ilustrado.

Disculpándome de antemano por las grandes ausencias, los autores

mencionados son sin duda un buen comienzo a la hora de adentrarnos en el estudio del terrorismo como fenómeno y su vinculación al arte bajo la perspectiva de la teoría crítica.

## Herramientas para llevar a cabo un ataque terrorista-cultural.

- Adorno, Theodor W. "An Essay on Cultural Criticism and Society" (1949). *Prisms*. Trans. Samuel and Sherry Weber. Cambridge: MIT P, 1967. Print.
- Agamben, Giorgio. *State of Exception*. Chicago: U of Chicago P, 2005. Print.
- Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses". *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York: Monthly Review Press, 1971. Print. Trans. Ben Brewster. Trans. of "Idéologie et appareils idéologiques d'État." Toulouse: La Pensée, 1970.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 1983. Rev. ed. London: Verso, 2006. Print.
- Appadurai, Arjun. *Fear of Small Numbers: An Essay on the Geography of Anger*. Durham: Duke UP, 2006. Print.
- Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. 1963. Rev. Ed. New York: Viking, 1968. Print.
- --. *The Origins of Totalitarianism*. 1951. Rev. Ed. New York: Schocken, 1958. Print.
- Badiou, Alain. *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*. Trans. Peter Hallward. London: Verso, 2001. Print. Trans. of *Léthique: Essai sur la conscience du Mal*. Paris: Hatier, 1993.
- Baudrillard, Jean. *The Spirit of Terrorism*. Trans. Chris Turner. London: Verso, 2002. Print. Trans. of *L'esprit du terrorisme*. Paris: Galilée, 2002.
- Benjamin, Walter. "Theses on the Philosophy of History." 1939. *Illuminations*. Edit. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken, 1969. Print.
- Borradori, Giovanna. *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*. Chicago: U of Chicago P, 2003. Print.
- Burke, Edmund. "Letter n° IV. To the Earl Fitzwilliam." (1795). *Select Works of Edmund Burke: Vol. 3 Letters on a Regicide Peace*. Indianapolis: Liberty Fund, 1999. 307-394. Print.
- Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso, 2004. Print.
- Chomsky, Noam. 9-11. New York: Seven Stories, 2002. Open Media. Print.
- Debord, Guy. *La Société du spectacle*. Paris: Buchet-Chastel, 1967. Print.
- Derrida, Jacques. *Of Hospitality*. Trans. Rachel Bowlby. Stanford: Stanford UP, 2000. Print. Trans. of *De l'hospitalité*. Paris: Calmann-Lévi, 1997.
- --. *Rogues: Two Essays on Reason*. Trans. Pascale-Anne Brault and Michael Naas. Stanford: Stanford UP, 2005. Print. Trans. of *Voyous: Deux essais sur la raison*. Paris: Galilée, 2003.
- Didion, Joan. "Fixed Ideas: America Since 9/11." *New York Review of Books*. 31 May 2003. Print.
- Eagleton, Terry. *Holy Terror*. New York: Oxford UP. 2005. Print.

- ---. *Ideology: An Introduction*. Rev. ed. London: Verso, 2007. Print.
- Faludi, Susan. *The Terror Dream: Fear and Fantasy in Post-9/11 America*. New York: Holt, 2002. Print.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. New York: Random, 1975. Print. Trans. of *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard, 1975.
- ---. "Security, Territory, Population": *Lectures at the College de France ; 1977-78*. Trans. Graham Burchell. London : Palgrave, 2007. Print. Trans. of "Sécurité, territoire, population": *Cours au Collège de France. 1977-78*. Ed. François Ewald, Alessandro Fontana and Michel Senellart. Paris : Seuil, 2004.
- ---. "Society Must Be Defended."; *Lectures at the College de France; 1975-76*. Trans. David Macey. London: Picador, 2003. Print. Trans. of "Il faut défendre la société": *Cours au Collège de France. 1976*. Ed. Mauro Bertanni and Alessandro Fontana. Paris: Seuil, 1997.
- Hunt, Michael H. "In the Wake of September 11<sup>th</sup>: the Clash of What?" *History and September 11<sup>th</sup>*. Philadelphia: Temple UP, 2003. 8-21. Print.
- Kaplan, E. Ann. *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick: Rutgers UP, 2005. Print.
- Lentricchia, Frank, and Jody McAuliffe. *Crimes of Art + Terror*. Chicago: U of Chicago P, 2003. Print.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: Mentor, 1964. Print.
- Puar, Jasbir K., and Amit S. Rai. "Monster, Terrorist, Fag: The War on Terrorism and the Production of Docile Patriots." 9/11— *A Public Emergency?* Spec. Issue of *Social Text* 20.3 (Fall 2002). n° 72. 117-48. Print.
- Rosenberg, Emily S. "Rescuing Women and Children." *History and September 11<sup>th</sup>*. Philadelphia: Temple UP, 2003. 81-93. Print.
- Said, Edward. "The Clash of Ignorance." *The Nation*. 22 Oct. 2001. Print.
- ---. *Orientalism*. New York: Pantheon, 1978. Print.
- Scarry, Elaine. *Who Defended the Country?* Boston: Beacon Press, 2003. Print.
- Schmid, Alex P. and Albert J. Jongman. *Political Terrorism*. Amsterdam: North Holland, 1988. Print.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, 2003. Print.
- Stockhausen, Karlheinz. "Huuuh! Das Pressegespräch am 16 September 2001 im Senatszimmer des Hotel Atlantic in Hamburg." *Musik Texte* 91 (2002): 69-77. Web. <<http://www.stockhausen.org/hamburg.pdf>>. Accessed 17 June 2008.
- Virilio, Paul. *Ground Zero*. Trans. Chris Turner. London: Verso, 2002. Print. Trans. of *Ce qui arrive*. Paris: Cartier, 2002.
- Williams, Raymond. *Problems in Materialism and Culture: Selected Essays*. London: Verso, 1980. Print.
- Žižek, Slavoj. *Welcome to the Desert of the Real!* London: Verso, 2002. Print.
- Zinn, Howard. "The 2000 Election and the 'War on Terrorism.'" *A People's History of the United States: 1492 - Present*. 1980. Rev. ed., New York: Harper, 2005. 675-82. Print.
- Zulaika, Joseba and William A. Douglass. *Terror and Taboo: The Follies, Fables and Faces of Terrorism*. London: Routledge, 1996. Print.









Ext.

23

Arte y Terror-  
ismo:

de la trans-  
gresión y sus  
mecanismos  
discursivos