

El cine americano posterior al 11-S

Desde 2001, Hollywood ha recurrido al realismo, la historia y la personificación para incorporar un discurso de victimización y trauma en sus películas.

Linda Mokdad

A la luz de las consecuencias inmediatas y duraderas del 11 de septiembre de 2001, tanto nacionales como internacionales, estudiar la construcción histórica de los ataques terroristas sigue siendo una tarea difícil, aunque apremiante. Ya se vea el 11-S como justificación de la “guerra contra el terror” o como excusa ilegítima para la expansión ilimitada del poder ejecutivo (la firma de la Ley Patriota (USA Patriot Act), las prácticas de la detención indefinida y de entregas extraordinarias (*extraordinary rendition*), el recurso a la tortura o las invasiones de Irak y Afganistán), la narración cinematográfica de ese día es motivo de complejos debates y enfrentamientos en torno a la historia. En la trama de determinadas películas tras el 11-S se ha apostado por un marco estadounidense o nacional para aislar o contener el significado de los atentados, mientras que en otras se ha insistido en situar esa jornada de 2001 en un contexto global que pone de relieve la historia de la política exterior de EE UU y su intervención en otros lugares del mundo. También ha habido relatos que, de modo ambivalente, han oscilado entre estas dos posturas, acomodando pero también reajustando la historia, para remodelar el papel de EE UU más allá de sus fronteras. A partir de estas tramas, este artículo describe cómo en el cine hollywoodiense posterior al 11-S se observan tres tendencias importantes en las representaciones de Oriente Medio o de los árabes/musulmanes.

Primero, varias de estas películas activan estrategias que señalan una inquietud con respecto al “realismo”. Segundo, también muestran la tendencia a situar el 11-S y la “guerra contra el terror” en otros escenarios e historias habitualmente utilizados para designar la relación problemática entre Oriente Medio y Washington (incluido el fundamentalismo islámico, las invasiones de Afganistán e Irak, el conflicto árabe-israelí o la lucha por el petróleo). Por último, el cine posterior al 11-S sugiere la supresión de la persona con respecto a la figura del árabe/musulmán, sustituida por una inversión creciente en el trauma y psicotrauma del norteamericano. En última instancia, estas pautas dejan entrever que Hollywood ha usado y

abusado del 11-S y la posterior “guerra contra el terror” como oportunidades de moderar, regular y, a menudo, reelaborar los encuentros y enfrentamientos históricos entre Washington y Oriente Medio.

Apuesta por el ‘realismo’

El énfasis que las películas posteriores al 11-S ponen en el realismo no se explica solo por lo ocurrido ese día. De hecho, como película rodada años antes de los ataques (pero después del primer ataque a las Torres Gemelas), *Estado de sitio* (Edward Zwick, 1998) ha sido calificada a menudo de pionera por el modo en que emplea la historia al construir y representar a personajes árabes y araboestadounidenses. Con una trama basada en una ola de ataques perpetrados por una red terrorista islámica fundamentalista en respuesta a la captura de un clérigo iraquí por el ejército estadounidense, *Estado de sitio* aborda Oriente Medio y el problema del terrorismo en un marco más amplio de la política exterior y la geopolítica norteamericanas. De hecho, a diferencia del género de cine de acción hollywoodiense, con títulos como *Mentiras arriesgadas* (James Cameron, 1994), *Decisión crítica* (Stuart Baird, 1996) o *Reglas de compromiso* (William Friedkin, 2000), que presentaban temerariamente a malos de caricatura y, por ende, imágenes de terroristas árabes o musulmanes fácilmente desechables, los productores de *Estado de sitio* se esforzaron claramente por evitar acusaciones de intolerancia racial o religiosa. De forma irónica, este tratamiento conscientemente sobrio del terrorismo puede ser en parte responsable de que se boicoteara la película, y de los estragos que causó entre los grupos de defensa de árabes y musulmanes. Hussein Ibish, de la ADC (American-Arab Anti-Discrimination Committee), distinguía esta película de muchos otros productos de Hollywood que caían en estereotipos sobre árabes y musulmanes, y afirmaba: “[Las representaciones anteriores] eran tontas y unidimensionales. *Estado de sitio* pretende ser un producto socialmente responsable”. (“Los musulmanes se sienten asediados”, 1998).

Linda Mokdad es profesora auxiliar de Inglés y Estudios Cinematográficos, St. Olaf College, Northfield.

Si bien *Estado de sitio* demuestra que la gran industria del cine ya había empezado a responder y a incorporar la crítica poscolonial y el multiculturalismo, tales estrategias regulan y gestionan cada vez más las historias, ahora “intrusivas”, del “Otro” árabe/musulmán tras los ataques de 2001. Esto es, el cine norteamericano posterior al 11-S apunta a un interés aun más fetichista por el realismo y la historia. Al recurrir o confiar en el periodismo incrustado, títulos como *Gunner Palace* (Petra Epperlein y Michael Tucker, 2004), *En el valle de Elah* (Paul Haggis, 2007), *Restrepo* (Sebastian Junger y Tim Hetherington, 2010) y *La noche más oscura* (Kathryn Bigelow, 2012) tratan de dotar de autoridad a sus “verdades” sobre árabes/musulmanes o la “guerra contra el terror”. Además, muchas de esas películas toman prestadas técnicas o estrategias del cine documental (incluidos los movimientos bruscos cámara en mano o la vertiginosa fotografía de guerra), para dar más protagonismo y reforzar la identificación con la perspectiva de los soldados estadounidenses.

Vuelta al pasado

La inversión en el realismo del cine posterior al 11-S comprometido con Oriente Medio, consolidada por el uso del periodismo incrustado o técnicas de documental, se ve reforzada por las referencias a las situaciones históricas y geopolíticas, una información muchas veces reprimida en las películas anteriores al 11-S. Por ejemplo, *Syriana* (Stephen Gaghan, 2005), inspirada en el *bestseller* autobiográfico del antiguo agente de la CIA, Robert Baer, *See No Evil*, establece conexiones explícitas entre el militarismo y la política exterior de Washington, los monopolios de los recursos petrolíferos, la explotación de trabajadores paquistaníes en Oriente Medio y el fundamentalismo islámico. *Red de mentiras* (Ridley Scott, 2008) también reproduce debates en torno a la contribución de la política exterior de la CIA y de EE UU al auge del terrorismo en Oriente Medio. *Un corazón invencible* (Michael Winterbottom, 2007) vuelve sobre el asesinato real del reportero del *Wall Street Journal*, Daniel Pearl, perpetrado por extremistas religiosos. *Argo* se remonta a la crisis de los rehenes de Irán, en 1980. Y aun viaja más atrás *Múnich* (Steven Spielberg, 2005), trasladándonos hasta la crisis de los rehenes de las Olimpiadas de Múnich, en 1972, para formular una tesis sobre el 11-S y el terrorismo en nuestros días.

En cierto modo, podríamos considerar un avance la atención que estas películas prestan a la historia y a los aspectos geopolíticos, o la complicidad de la política exterior estadounidense. A diferencia de *Black Sunday* (John Frankenheimer, 1977), *The Delta Force* (Menahem Golan, 1986) o *Navy Seals* (Lewis Teague, 1990), estas películas pueden sugerir análisis de los conflictos entre EE UU y Oriente Medio más complejos y reflexivos que las representaciones monolíticas anterior-

res de árabes y musulmanes que a menudo los han mostrado, a ellos y su relación con la violencia, aislados de la historia. Ahora bien, al integrar el 11-S en otros puntos del conflicto de Oriente Medio, el cine posterior al 11-S ha generado una y otra vez analogías históricas y relatos teleológicos simplistas e interesados. Por ejemplo, *Múnich*, en lugar de situar en primer término el contexto histórico inmediato que da pie a la masacre de 1972 en las Olimpiadas de Múnich, ubica y filtra “Múnich” a través de la memoria del Holocausto y los hechos del 11-S. En otras palabras, el Holocausto, la masacre de Múnich y el 11-S se presentan como ejemplos de violencia que son parte de la misma trayectoria histórica. Mike Chopra-Gant ha afirmado que la última imagen del World Trade Center (con la que acaba *Múnich*) establece una “relación causal directa” que resulta “simplista y reduccionista”. La pretensión de Golda Meir en la película de que la masacre en la ciudad alemana “es algo nuevo” y que “lo que pasó en Múnich lo cambia todo” recuerda a la ya conocida retórica posterior al 11-S sobre la excepcionalidad norteamericana, que dio a la Casa Blanca licencia para invadir Afganistán e Irak, imponiendo y aprobando la violencia israelí como respuesta al terrorismo.

Inversión creciente en el trauma y psicotrauma del norteamericano

La tendencia del cine estadounidense posterior al 11-S a producir imágenes más realistas de Oriente Medio, así como a aportar más datos históricos (aunque reformulados y revisados) a la hora de retratar a árabes o musulmanes, no puede considerarse sin pensar en la tercera estrategia habitual utilizada en estas películas. Aunque aceptemos que, en el mejor de los casos, puedan abordar el papel de la política exterior de Washington en su lucha contra la violencia procedente de Oriente Medio, debe plantearse en qué medida su potencial de crítica se ve mermado por el modo en que sitúan y contraponen estadounidenses y árabes/musulmanes.

Para la mayoría de películas centradas en Oriente Medio posteriores al 11-S, sería casi imposible ignorar la violencia causada por la invasión de Afganistán o Irak (*Green Zone: distrito protegido*, Paul Greengrass, 2010) o las torturas que tuvieron lugar en las cárceles clandestinas de la CIA (*El sospechoso*, Gavin Hood, 2007 o *La noche más oscura*, 2012). Sin embargo, lo que debe tenerse en cuenta es el modo en que esta violencia se representa y reparte entre colectivos distintamente codificados. Si la movilización o reproducción de estrategias relacionadas con el periodismo incrustado ha priorizado a menudo las experiencias de los estadounidenses, los árabes/musulmanes están muy vehiculados, tecnologizados y asociados al pasado y la historia. El ejemplo más reciente, y tal vez el más extremo,

de película posterior al 11-S en que prevalece la persona (y la psique) del soldado americano por encima de los árabes/musulmanes a quienes mata es *El francotirador* (Clint Eastwood, 2014). Basada en la historia real del francotirador miembro del cuerpo de los Navy SEAL, Chris Kyle, la crítica que hace de la guerra se limita básicamente a plantear el impacto negativo que ha tenido en el soldado, al tiempo que subestima o racionaliza la pérdida de vidas árabes. *El francotirador* contó con una gran publicidad (positiva y negativa), pero no es más que una de las muchas películas de guerra posteriores al 11-S en que se distingue entre ciudadanos norteamericanos y árabes, pidiendo al público que se sumerja completamente del lado de los primeros. Una estrategia habitual para fomentar la identificación con los estadounidenses tras el 11-S consiste en dedicarse a rodar películas sobre la guerra y la vuelta a casa, centradas en el trastorno de estrés postraumático. Títulos como *Badland* (Francesco Lucente, 2007), *Homeland* (Christopher C. Young, 2009), *En tierra hostil* (Kathryn Bigelow, 2008) o *En el valle de Elah* otorgan un trato de excepción al estadounidense, distinguiéndolo del árabe/musulmán.

A diferencia del personaje masculino invulnerable y militarizado del cine de acción hollywoodiense de los años ochenta y noventa, muchas tramas militares posteriores al 11-S ponen de relieve la vulnerabilidad del soldado estadounidense. Por ejemplo, incluso una película como *En el valle de Elah*, que aborda el abuso sufrido por civiles iraquíes a manos de los soldados, relativiza esos abusos, atribuyéndolos al trauma y postrauma sufrido por las tropas estadounidenses. Tal como sugiere el propio título, el soldado norteamericano es el valeroso pero vulnerable David que se enfrenta al poderoso y monstruoso Goliat. Estas películas posteriores al 11-S, pues, pueden probar una voluntad aun mayor de mostrar abusos y torturas, incluso los cometidos por los propios americanos, pero se racionalizan como una respuesta aceptable y un comportamiento comprensible por parte de una persona y una nación traumatizados. El abuso contra civiles iraquíes que se muestra en *En el valle de Elah* se capta, vehicula y mantiene a distancia gracias a la tecnología de la videocámara, y se califica de pertene-



En febrero de 2015, Eddie Ray Routh fue condenado a cadena perpetua por el asesinato de Chris Kyle, miembro del cuerpo de los Navy SEAL, en el que se basa la película “El Francotirador”. Durante el juicio, los locales comerciales de la zona se inundaron de símbolos patrióticos. Stephenville, Texas./BRANDON WADE/GETTY IMAGES

ciente al “pasado.” El soldado norteamericano traumatizado y postraumatizado, en cambio, invita a la identificación emocional y engendra mucho más afecto, al estar situado en el “presente” de la película, y dotado de una voz y una trayectoria como personaje que se niega al árabe/musulmán. En estos casos, las inquietudes inmediatas del presente superan los pecados del pasado, abstraídos y vehiculados. El cine de guerra y vuelta a casa posterior al 11-S, que alterna recuerdos de la batalla y problemas de readaptación posteriores al conflicto, se convierte en el vehículo perfecto para distinguir entre americanos y árabes/musulmanes, al mostrar registros temporales tan dispares. Asimismo, el visionado y revisionado de las escenas de tortura grabadas en *La noche más oscura* no solo produce y reproduce el personaje musulmán criminalizado y legible, sino que, además, lo priva de cualquier humanidad.

En conclusión, aunque el cine posterior al 11-S pueda sugerir unos retratos más sensibles de los árabes/musulmanes, al reconocer la historia y hasta la complicidad de Washington, toda crítica que puedan ofrecer, en definitiva, se ve empañada por el modo en que la historia se reajusta para redimir y dar prioridad a los norteamericanos. En última instancia, Hollywood ha recurrido al realismo, la historia y la personificación en el cine posterior al 11-S para incorporar un discurso de victimización y trauma. ■