

## SUSPENSE Y... SORPRESA

Abundan las comparaciones del 11-S con los desastres digitales de películas de éxito. El desplome de las Torres Gemelas se relacionó pronto con escenas cinematográficas como la destrucción de la Casa Blanca por los extraterrestres en *Independence Day*. Al escenificar esos sensacionales actos de destrucción para los medios, los terroristas de Al Qaeda también participan, por supuesto, en el espectáculo capitalista occidental que manifiestan aborrecer. La función del terrorismo dentro del espectáculo está imaginativamente conceptualizada en Retort, *Afflicted Powers*. Pero como sostenía Guy Debord, este «enemigo inconcebible» también está construido por el propio Occidente: «La historia del terrorismo la escribe el Estado»<sup>1</sup>. Lo que no se desarrolla bien es el análisis del «presente perpetuo» del espectáculo contemporáneo a través del cual se narra el relato, y la política temporal que lo constituye. Este presente se rige por los acontecimientos mediáticos, estructurados a su vez por una dialéctica de suspense y sorpresa; mediante la manipulación que hacen del tiempo se oscurece la imagen histórica más amplia. Bajo la amenaza del terrorismo, las sorpresas sangrientas van acompañadas de un suspense sostenido –o a veces molesto, de baja gradación–, que puede perpetuarse durante semanas, meses o incluso años seguidos. Históricamente, los cineastas del siglo xx tomaron las claves del terrorismo para perfeccionar su producción de suspense y sorpresa. Hoy, los que se dedican a la producción y a la mediación del «terror» y de la «guerra contra el terror» resultan sabios manipuladores de la experiencia que las personas tienen del tiempo, maestros de la mala infinitud de ese presente en el que nunca ocurre nada.

En diversos textos y entrevistas, publicados a lo largo de varias décadas, Alfred Hitchcock desarrolló lo que podría denominarse una poética del suspense y de la sorpresa. En sus conversaciones con François Truffaut, Hitchcock ilustra esta oposición en términos gráficos:

Estamos manteniendo una conversación muy inocente. Supongamos que hay una bomba colocada bajo la mesa que hay entre ambos. Nada ocurre, y de re-

---

<sup>1</sup> RETORT, *Afflicted Powers*, Londres, 2005; Julian STALLABRASS, «Espectáculo y terror», *NLR* 37 (marzo-abril 2006); Guy DEBORD, *Comments on the Society of the Spectacle*, Londres, 1990, p. 24.

rente «¡Bum!», se produce una explosión. El público se sorprende, pero antes de esta sorpresa tiene que haber una escena absolutamente común, sin nada de especial. Por el contrario, pensemos en una situación de suspense. La bomba está debajo de la mesa y los espectadores lo saben, probablemente porque han visto al anarquista ponerla.

Hitchcock siempre insistía en que la segunda situación era preferible. «En el primer caso, les hemos dado a los espectadores quince segundos de sorpresa en el momento de la explosión. En el segundo, les hemos dado quince minutos de suspense<sup>2</sup>.» El suspense, por lo tanto, sale más rentable, ofrece más tiempo con el mismo dinero: amplía el tiempo. Al contrario que muchas situaciones de suspense que implican un peligro real, el suspense experimentado en el contexto de una película es normalmente placentero, una ampliación del tiempo deseable. A los espectadores se les pide que se identifiquen con los personajes que corren peligro; la edición y el uso de planos de «punto de vista» son cruciales para establecer esta identificación. El suspense sólo puede surgir cuando el público se preocupa por el protagonista; pero, además, el suspense también tiene el hábito de crear simpatía hacia los personajes implicados, sin importar quiénes sean; si Hitler fuera la víctima potencial, los espectadores podrían seguir experimentando una cierta tendencia a identificarse con él.

Las conjeturas de Hitchcock sobre el suspense y la sorpresa se han repetido muchas veces, algunas con variaciones interesantes. Si bien el término «suspense» se mantiene por sí solo, el término «sorpresa» se sustituye a menudo por el de «conmoción» [*shock*]; en un texto reciente, se dice que la explosión sin advertencia de la bomba situada bajo la proverbial mesa genera «cinco o diez segundos de conmoción»<sup>3</sup>. El tráiler de *Psicosis* anunciaba la película como «impactante», mientras que el de *Los pájaros* prometía «más suspense y conmoción del que hayas visto o imaginado», indicando que la preferencia de Hitchcock por el suspense no era tan absoluta como nos había hecho creer<sup>4</sup>. Él sabía que no se trataba de escoger entre dos opciones mutuamente excluyentes; más que una u otra por separado, lo fundamental de su filmografía es la dialéctica entre suspense y sorpresa. La categoría de Hitchcock como «maestro del suspense» deriva en gran medida de la experta manipulación que hizo de esta dialéctica. En *Psicosis*, por ejemplo, el asesinato de Marion en la ducha constituye una completa sorpresa (para los espectadores «inocentes»), y conduce a un nuevo aumento de la tensión en cuanto su amante y su hermana empiezan a investigar la desaparición, y a otra conmoción drástica en el clímax final de la película.

<sup>2</sup> François TRUFFAUT, *Hitchcock*, Nueva York y Londres, 1985, p. 73.

<sup>3</sup> Alfred HITCHCOCK, «The Attraction of Fear», en Roderick Bloomfield (ed.), *Heard in the Wings*, Londres, 1971.

<sup>4</sup> Véase Alain KERZONCUF y Nándor BOKOR, «Alfred Hitchcock's Trailers» (segunda parte), en la revista electrónica *Senses of Cinema* 36 (julio-septiembre 2005).

Para Guy Debord, el espectáculo está marcado por la alternancia «casi cíclica» de trabajo y ocio<sup>5</sup>. Desde una perspectiva debordiana, el cine es parte integrante de la colonización del tiempo por experiencias mercantilizadas que parecen negar la insulsez del tiempo actual marcado por el reloj, aunque de hecho fija el ciclo entumecedor de horas de trabajo y «tiempo libre». Se imposibilita así cualquier percepción del tiempo histórico real. La alternancia casi cíclica de conmociones y suspense en películas como las de Hitchcock refleja esta lógica, cuya aparente liberalización del tiempo se produce con precisión industrial. El cine, sin embargo, ha heredado muchas estrategias de la industria cultural del siglo XIX, en especial de las novelas por entregas y de circulación masiva. La diferencia básica entre el suspense de las novelas y el del cine es la mayor capacidad de éste para controlar el consumo real del tiempo por parte del consumidor; el lector puede variar su lectura, el espectador debe adaptarse al ritmo de la película (al menos cuando la ve en una sala cinematográfica; el vídeo y en especial el DVD han creado modos más «lectores» de verla). Aunque Hitchcock resaltaba que él aspiraba a un «arte de cine puro» que no siguiese los modelos literarios, la literatura del siglo XIX –con su público creciente, y la competencia entre diversas publicaciones que compiten por un público masivo– ya había desarrollado una idea avanzada de la dialéctica del suspense y de la sorpresa. Los autores populares del siglo XIX, desde Hugo a Sue, desde Dickens a Collins, habían sistematizado, industrializado su empleo. Los finales sorprendivos que conducen a situaciones de suspense se utilizaban con frecuencia en las novelas por entregas.

Es significativo que Hitchcock, incluso en la década de 1960, volviera a la «situación clásica», como él la denominaba, de la trama de atentado anarquista para proporcionar las conmociones y el suspense que sus películas necesitaban. *Sabotaje* (1936) se basa en *El agente secreto*, la novela de Joseph Conrad publicada en 1907, a su vez libremente inspirada en la «atrocidad de una bomba en Greenwich» colocada en 1894, cuando un hombre se inmoló cerca del Observatorio de Greenwich. Aparentemente, el hermano del fallecido era director de un periódico anarquista, también empleado como espía policial. Al escribir *El agente secreto*, Conrad podía suponer la familiaridad de sus lectores con el estereotipo de anarquista maligno propagado por los medios de comunicación. Su protagonista, Verloc, es informador de la policía y al mismo tiempo un agente secreto extranjero que se mueve en círculos anarquistas; un hombre torpe que dirige una tienda pornográfica como tapadera para sus otras actividades. La esposa tiene un hermano retardado, Stevie. La acción la pone en marcha el señor Vladimir, funcionario de una embajada extranjera, que está descontento con la actitud permisiva del gobierno británico hacia los inmigrantes anarquistas que han provocado el caos en su país natal. Para obligar a los británicos a entrar en acción hace falta una espectacular atrocidad «anarquista»: un atentado contra el Observatorio de Greenwich. Verloc, aco-

---

<sup>5</sup> Guy DEBORD, *La société du spectacle* [1967], París, 1992, p. 151.

rralado, utiliza a Stevie –ojito derecho de su esposa– para poner la bomba, pero éste muere en el intento.

En la película *Sabotaje*, Hitchcock sustituye el Observatorio de Greenwich por Piccadilly Circus, que debe volarse haciendo detonar una bomba en el metro. La tienda pornográfica se convierte en un pequeño cine de barrio y el Stevie retardado en un hermano menor «normal» con el que el público puede identificarse más fácilmente. Además, en la versión de Hitchcock, Vladimir empuja a Verloc al terrorismo, pero no se hace verdadera referencia al anarquismo. Se sugiere, en consonancia con el clima político de la década de 1930, que otro gobierno intenta debilitar a Reino Unido.

### *La bomba en el autobús*

En una de las más elegantes secuencias de suspense creadas por Hitchcock, el joven Stevie se dispone a meter un paquete –que contiene, sin que él lo sepa, una bomba de relojería– en una taquilla de la estación de metro; la bomba estallará a las 13:45. El chico se ve fatalmente retrasado durante el trayecto por Londres: un vendedor de pasta de dientes lo escoge para su demostración, hay un desfile... Stevie, que ha prometido entregar el paquete antes de la una y media, es consciente del retraso y toma un autobús. Hitchcock alterna entre el interior del autobús y diversos relojes de Londres, para mostrar que el tiempo en el reloj se vuelve insoportablemente largo y dislocado a medida que se acerca el momento fatídico. Tras el último plano de reloj, el autobús explota. En esta secuencia, Hitchcock combina eficazmente los dos escenarios arquetípicos bosquejados por él: el público conoce la existencia de la bomba, lo cual es típico del suspense, y bajo circunstancias «normales» el protagonista conseguirá impedir que la bomba estalle o al menos salvar el pellejo; sin embargo, en este caso el chico vuela en pedazos. El público no reaccionó favorablemente a esta conmoción desagradable y años después Hitchcock se mostró arrepentido:

Cometí un grave error al hacer que el niño llevara la bomba. Un personaje que sin saberlo porta una bomba de un lado a otro como si fuera un paquete ordinario causará sin duda un gran suspense entre el público. El muchacho estaba inmerso en una situación que provocaba mucha simpatía en los espectadores, así que cuando la bomba explotó y él murió, el público se resintió<sup>6</sup>.

Hitchcock había quebrantado la norma de que no se debe matar a un personaje con el que se invita al público a identificarse. La Marion Crane de *Psicosis* es también un personaje agradable, pero al mismo tiempo una especie de «chica mala» y por eso –en la economía libidinal del «conmocionador»– susceptible de recibir un castigo drástico; en el caso de Stevie, no había circunstancias que hicieran parecer su muerte remotamente aceptable.

<sup>6</sup> F. Truffaut, *op. cit.*, p. 109.

En la novela de Conrad, el lector no contempla directamente cómo fracasa la estratagema de Verloc cuando el portador de la bomba, Stevie, vuela en el parque del Observatorio de Greenwich. El suspense en la novela de Conrad está fraccionado por los múltiples puntos de vista, y sus sorpresas sirven, por el contrario, para revelar las crueles ironías de las contradicciones psicológicas y sociales. Un primer ejemplo es la huida de la señora Verloc tras haber matado a su marido por haber sacrificado la vida de Stevie; la acompaña el mujeriego Ossipon, desconocedor de lo ocurrido y alarmado por el comportamiento errático de la mujer, que él atribuye a locura hereditaria. La abandona antes de que se suicide lanzándose desde un vapor al canal. El final de Hitchcock es más convencional: la señora Verloc encuentra consuelo en brazos de un amistoso detective de Scotland Yard, y el cuerpo del acuchillado señor Verloc queda convenientemente enterrado cuando la sala de cine estalla al final de la película.

Como el anarquista de las anécdotas de Hitchcock, los terroristas de *Sabotaje* son un recordatorio de que las investigaciones teóricas y prácticas del director sobre la dialéctica entre el suspense y la sorpresa estaban en parte modeladas por los acontecimientos de la vida real. Además, tanto *El agente secreto* como *Sabotaje* revelan que el terrorismo contemporáneo procura atraer cobertura de prensa y televisiva, aun cuando cineastas y novelistas se inspiraran en sus atrocidades. Cambiando la tienda de pornografía por una sala de cine, Hitchcock consiguió sugerir paralelos entre el uso cinematográfico y el uso terrorista del suspense y de la sorpresa<sup>7</sup>. *Sabotaje* relaciona insistentemente el cine con el espectáculo sombrío planeado por Verloc, que también intenta moldear el tiempo mediante el uso táctico de las conmociones y el suspense; la explosión en Piccadilly Circus debe crear un sentimiento incómodo de suspense que provoque inseguridad y temor a nuevos atentados. Además de la bomba, Stevie lleva también una lata con una película, *Bartholomew the Stranger*, un título que sugiere sorpresas impactantes.

Aunque *Sabotaje* no propone una identidad completa entre el espectáculo terrorista y el cinematográfico, la escena en la que el jefe de Verloc le ordena poner una bomba en Piccadilly Circus sugiere que el terrorismo es una parte integrante de la sociedad que pretende debilitar. En el capítulo equivalente de *El agente secreto*, Vladimir busca «el fetiche de la hora que toda la burguesía reconoce», y tras rechazar la opción de poner una bomba en la National Gallery («el arte nunca ha sido su fetiche») se decide por la astronomía, colocando otra bomba en el Observatorio de Greenwich. «No podría haber nada mejor. Tal atrocidad combina el mayor aprecio posible a la humanidad con el más alarmante despliegue de feroz idiocia. Desafío al ingenio de los periodistas para convencer al público de

---

<sup>7</sup> Véase también Susan SMITH, «Disruption, Destruction, Denial: Hitchcock as Saboteur», en Richard Allen y S. Ishii-Gonzalès (eds.), *Alfred Hitchcock. Centenary Essays*, Londres, 1999, pp. 44-57.

que un miembro determinado del proletariado puede experimentar un agravio personal contra la astronomía<sup>8</sup>.» En este despliegue de ironía conradiana, el glacial Vladimir pasa intencionadamente por alto el hecho de que el Observatorio de Greenwich, emplazamiento del primer meridiano, era un potente símbolo del poder imperial británico. Los barcos de todo el mundo calculaban su posición con referencia al meridiano de Greenwich. Atentar contra Greenwich era, por lo tanto, tan lógico como atentar contra las Torres Gemelas o el Pentágono.

En la película de Hitchcock, esta escena no se desarrolla en una embajada extranjera, como en *El agente secreto*, sino en el acuario del zoo de Londres (y sin un monólogo tan memorable). En la mente angustiada de Verloc, el cristal del acuario se convierte en una pantalla de cine, y los peces son sustituidos por Piccadilly Circus, que se sacude y se viene abajo. La atrocidad que Verloc va a cometer se convierte así en un acontecimiento mediático imaginado con anticipación. Recientemente, el artista Rod Dickinson ha acudido de nuevo al atentado fallido de Greenwich en el que se basan la novela de Conrad y la película de Hitchcock desde una perspectiva posterior al 11-S: en su instalación *Greenwich Degree Zero*, una película en blanco y negro manipulada en la que aparece el Observatorio de Greenwich ardiendo, completa, por así decirlo, el atentado fallido, resaltando su potencial espectacular<sup>9</sup>.

### *La bomba en la sinagoga*

El anarquismo siempre ha gozado de significativo apoyo entre la vanguardia artística. En sus intentos de sacudir la complacencia burguesa y la pasividad generada por la industria de la cultura, la vanguardia prefirió la conmoción al suspense, y la conmoción suprema la constituye el terrorismo en cuanto *acte gratuite*. Como célebremente escribió Breton: «El acto surrealista más simple consiste en salir corriendo a la calle, pistola en mano, y disparar a ciegas, con tanta rapidez como puedas apretar el gatillo, a la multitud»<sup>10</sup>. En este caso, la posibilidad de verdadero terrorismo de vanguardia crea lo que Benjamin denominaba el «efecto de conmoción moral», señalando que la obra de arte dadaísta «golpeaba al espectador como una bala», mientras que el cine liberaría más tarde al efecto de conmoción física del efecto de conmoción moral en el que el primero estaba envuelto<sup>11</sup>. En contraste con los dadaístas y con los surrealistas, Benjamin resaltaba la normalidad y la ubicuidad de la experiencia de conmoción en la

<sup>8</sup> Joseph CONRAD, *The Secret Agent* [1907], Londres y Nueva York, 2000, p. 68.

<sup>9</sup> Realizada con Tom McCarthy, *Greenwich Degree Zero* se estrenó a finales de 2005 en el Western Front de Canadá y se ha proyectado en Beaconsfield, Londres, en 2006.

<sup>10</sup> André BRETON, «Second manifeste du surréalisme», en André Breton, *Manifestes du surréalisme* [1930], París, 1972, p. 135.

<sup>11</sup> Walter BENJAMIN, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction» [1937], en Walter Benjamin, *Illuminations*, Nueva York, 1968.

cultura contemporánea: el paseo por una ciudad o el trabajo en una fábrica están constantemente asaltados por el ruido del tráfico, los empujones de la multitud, los movimientos mecanizados del proceso de producción<sup>12</sup>.

Benjamin proponía que el primer cine vanguardista podía ayudar al sujeto moderno a enfrentarse a esta cultura de la conmoción creando una forma de conciencia más elevada: «El proceso de asociación del espectador que ve estas imágenes se interrumpe de hecho por el constante y repentino cambio de éstas. Esto constituye el efecto impactante de la película, que, como todas las conmociones, debería ser amortiguada por una mayor presencia de ánimo»<sup>13</sup>. Lo que Benjamin parece teorizar aquí es una versión vanguardista del primer «cine de atracciones» preclásico, que resaltaba la exposición de imágenes nuevas y sorprendentes sobre la narración de un relato<sup>14</sup>. En contraste con el cine de vanguardia evocado por Benjamin, el de Hitchcock no ofrece conmociones rápidas; su afinidad con las tácticas terroristas radica en la preferencia por el suspense extraordinario y los «grandes ¡bums!». Mientras que el cine de Benjamin tiene un efecto terapéutico, capacitando al sujeto para establecer una relación activa con las conmociones diarias de la modernidad, el objetivo de las conmociones terroristas es sacudir el escudo defensivo del sujeto. Esto mismo llevó a algunos vanguardistas a jugar con el uso real —no simbólico— de medios terroristas. Un caso esclarecedor es el del ex situacionista Dieter Kunzelmann, otrora miembro del grupo SPUR, que durante un tiempo perteneció a la Internacional Situacionista. En 1968-1969, Kunzelmann y sus «Tupamaros de Berlín Occidental» colocaron bombas falsas en grandes almacenes y el 9 de noviembre de 1969, aniversario de la *Kristallnacht*, una en el centro comunitario de una sinagoga berlinesa. Aunque el grupo de Kunzelmann había recibido una bomba defectuosa, el descubrimiento de ésta no dejó de generar gran cobertura mediática, como Kunzelmann, ávido lector del periódico sensacionalista de derechas *Bild*, esperaba<sup>15</sup>.

Uno de los nombres alternativos de los Tupamaros de Kunzelmann era Viva María, basado en *¡Viva María!*, el espectáculo de revolución y desnudismo dirigido en 1965 por Louis Malle y protagonizado por Jeanne Moreau y Brigitte Bardot. En éste, Bardot representa a una joven llamada Maria Fitzgerald O'Malley, hija de un terrorista republicano irlandés; en las primeras escenas, la vemos de muchacha, atentando contra objetivos militares y policiales de todo el Imperio británico con su padre. María se une

<sup>12</sup> Walter Benjamin, «Some Motifs in Baudelaire» [1939], en Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Londres, 1973.

<sup>13</sup> Walter Benjamin, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», cit.

<sup>14</sup> Sobre el cine de atracciones, véase Tom GUNNING, *D. W. Griffith and the Origins of the American Narrative Film. The Early Years at Biograph*, Urbana (Illinois), 1991, pp. 41-42.

<sup>15</sup> Wolfgang Kraushaar, *Die Bombe im Jüdischen Gemeindehaus*, Hamburgo, 2005, ofrece un relato sensacionalista.

a un circo ambulante y forma equipo con otra María, interpretada por Jeanne Moreau, para crear un número nudista. Juntas, dirigen una revuelta campesina contra un régimen latinoamericano. En 1965, uno de los aliados de Kunzelmann había publicado la interpretación de que ambas Marías representaban al comunismo y al anarquismo, y su alianza conducía a la revolución mundial; lo que en retrospectiva parece más destacable es la sugerencia que la película hace de que la revolución podría ser una jovial farsa en Technicolor, con una Bardot promiscua incluida. Lejos del *thriller* hitchcockiano, *¡Viva María!* se acerca más al anterior *Zazie dans le métro* de Malle, en su intento de desarrollar un «cine de atracciones» vanguardista dentro de una creación cinematográfica narrativa. La serie casi cómica de «*bums!*» al principio de *¡Viva María!* da el tono, y durante el final «dramático» Malle aumenta el componente bufonesco, culminando con una absurda escena en la que una Inquisición resucitada apresuradamente intenta extraer una confesión a ambas Marías, pero no consigue hacer funcionar sus oxidados instrumentos de tortura. *¡Viva María!*, por lo tanto, se aleja mucho de la política temporal que suponen las actividades de Kunzelmann a finales de la década de 1960. Mientras que Malle buscaba un tiempo cinematográfico libre de las restricciones impuestas por las fórmulas clásicas de Hollywood, en parte volviendo a la cinematografía inicial con su uso del ritmo frenético, las bufonadas y las bromas visuales, Kunzelmann escenificó «*bums!*» espectaculares que, en su uso de la conmoción, eran cómplices de los medios de comunicación de masas.

### *La bomba en el teléfono*

Los atentados terroristas operan en sí mismos a través de la dialéctica del suspense y la sorpresa. En los sucesos del 11-S, los atentados de Madrid en 2004 y las explosiones en el metro y en un autobús de Londres en 2005, los actos de sorpresa iniciales fueron seguidos de una política de suspense respecto a lo que pudiera venir después. Tras el 11-S, los atentados de Londres y de Madrid fueron menos inesperados, pero el suspense fue genérico y mal definido. Cuando se temía que nuevos atentados siguieran a éstos, el suspense fue cuidadosamente gestionado por los políticos y los medios occidentales, así como por las expectativas públicas. El terrorismo, por lo tanto, intenta ampliar la dialéctica del suspense y de la sorpresa más allá del estricto marco temporal, por ejemplo, de un largometraje. Los actuales intentos de convertir el 11-S en películas sobre desastres –centradas en las personas que trabajaban en el WTC o que se quedaron atrapadas a bordo de los aviones secuestrados– tienen un efecto normalizador: reducen los sucesos a situaciones más o menos de «suspense clásico», en las que se nos pide que nos identifiquemos con un grupo de personas cuya vida corre un riesgo inmediato, intentando así restaurar una anticuada estética de la confianza. Lo que este suspense retro olvida es que el terrorismo conduce a una especie de suspense generalizado, equivalente a los procesos contemporáneos de los medios de comunicación.



Con la aparición de los servicios de noticias durante 24 horas y de internet, que permite a las personas comprobar las noticias en su mesa de trabajo, la dialéctica del suspense y de la sorpresa ya no se limita a ciertos momentos de ocio establecidos dentro de la jornada laboral; se introduce en todo el tiempo posmoderno, aplastándolo y estirándolo. Si para Debord el suspense y la sorpresa –contenidos en el formato de una película de ficción– pueden haber ofrecido una huida temporal del tiempo del reloj, ahora no hay huida. La información en directo fue un importante avance en la integración progresiva entre el terrorismo y los medios de comunicación. Con los secuestros de aviones palestinos en la década de 1970 –investigados por Grimonprez en su vídeo *Dial H-I-S-T-O-R-Y* (1997)–, el terrorismo se convirtió en un suceso dirigido a la televisión, en el que el suspense aumentaba mientras los aviones se mantenían parados en las pistas y el resultado para los rehenes pendía de un hilo. La explotación de la retransmisión de noticias en directo la anticipó Welles en la versión de *La guerra de los mundos* que radió en 1938, una broma de Halloween vanguardista. Como puro acontecimiento mediático, el programa de Welles se convirtió en una especie de terrorismo virtual; los oyentes estaban tan acostumbrados a escuchar noticias desconcertantes de Europa que algunos sustituyeron instintivamente a «marcianos» por los «alemanes» y pensaron que la obra era realmente una noticia sobre la invasión alemana de Pensilvania<sup>16</sup>. Es interesante que algunos oyentes que al principio aceptaron el programa como una emisión de noticias empezaran a dudar cuando se dieron cuenta de que el tiempo era el tiempo condensado de la ficción: «Todo sonaba perfectamente real *hasta que la gente empezó a saltar de un lado a otro con demasiada rapidez* [...] Cuando la gente se trasladó 20 millas en dos minutos me reí y comprendí que se trataba de la obra teatral más inteligente que había escuchado jamás»<sup>17</sup>. Aunque el suspense de una película de ficción o de una obra teatral radiofónica parezca estirar el tiempo, éste sigue estando mucho más condensado que el suspense disperso y diluido que la radio y la televisión generan sobre el terrorismo y la guerra.

El pánico provocado por *La guerra de los mundos* demuestra lo que ocurre cuando el suspense y la sorpresa parecen directamente relacionados con nuestras vidas. En el escenario arquetípico de Hitchcock, el público conocedor se identifica con un protagonista inconsciente del peligro; a pesar de esta identificación, sigue habiendo una barrera clara entre el suceso de ficción y los espectadores. Por contraste, al ver por televisión los resultados de una carnicería terrorista, sentimos que también nosotros podemos convertirnos en víctimas, pasando de ser miembros del público a involuntarios protagonistas. En lugar de dismantelar la distinción entre el espectáculo y el público, transformando a los espectadores pasivos en par-

---

<sup>16</sup> Hadley CANTREL, *The Invasión from Mars. A Study in the Psychology of Panic* [1940], Princeton, 1982, p. 53.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 91.

ticipantes activos, como exigían diversos movimientos de vanguardia, nos situán a todos en una posición pasiva a pesar de que parezcamos convertirnos en potenciales participantes: el público se ve transformado en una masa de víctimas potenciales, dependiente de las mercedes del Departamento de Seguridad Interior. El comentario hecho por Guy Debord de que «esta democracia perfecta» construye el terrorismo para ser «juzgada por sus enemigos y no por sus resultados» parece más pertinente que nunca en una era en la que el Pentágono ha adoptado la idea de «conmoción y sobrecogimiento» [*shock and awe*]<sup>18</sup>. Debord sostenía que el terrorismo aparentemente «izquierdista» de finales de la década de 1970 en Italia fue a menudo escenificado por quienes ocupaban el poder; en esos casos, el terrorismo encajaría muy bien en la definición que Daniel Boorstin daba de «pseudoacontecimiento». Analizando los medios de comienzos de la década de 1960, Boorstin señaló el ascenso de un tipo de acontecimiento «digno de noticia» organizado por los medios, con el objetivo de luchar contra la repetitividad inherente a su propia producción industrial y distribución<sup>19</sup>.

En la retórica reciente, el pseudoacontecimiento se ha convertido en el nefando *Dopplegänger* [doble] del verdadero acontecimiento, que tiene la capacidad de sacudir todo un orden simbólico. El que la teorización de Badiou y Žižek sobre este escurridizo acontecimiento verdadero –cuyos ejemplos son la muerte de Cristo, la Revolución francesa y el Octubre de 1917– haya llegado a destacar tanto en la retórica filosófica, política y estética indica el grado en el que el orden actual parece más allá de toda reforma; hay que barrerlo<sup>20</sup>. Uno de los problemas es que el acontecimiento puede estar personificado por un pseudoacontecimiento, sólo revolucionario en apariencia:

El nazismo fue un pseudoacontecimiento y la Revolución de Octubre fue un verdadero acontecimiento, porque sólo ésta se refirió a los verdaderos cimientos de la situación del orden capitalista, debilitando con eficacia dichos cimientos, en contraste con el nazismo, que escenificó un pseudoacontecimiento para salvar el orden capitalista. La estrategia nazi fue la de «cambiar las cosas de modo que, en su aspecto más fundamental, puedan seguir igual»<sup>21</sup>.

Si bien éste no era el objetivo del terrorismo izquierdista de la década de 1970 ni del terrorismo islámico contemporáneo, el resultado en ambos casos es el fortalecimiento del orden existente. Aun cuando rechaza el es-

---

<sup>18</sup> Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle* [1988], París, 1992, p. 40. Acerca del concepto de «conmoción y sobrecogimiento», desarrollado por la Universidad Nacional de la Defensa y adoptado por el Pentágono después del 11-S, véase Keith BRENDLEY *et al.*, *Shock and Awe. Achieving Rapid Dominance*, 1996.

<sup>19</sup> Daniel J. BOORSTIN, *A Guide to Pseudo-Events in America* [1962], Nueva York, 1987.

<sup>20</sup> Alain BADIOU, *Being and Event*, Londres y Nueva York, 2005; Slavoz Žižek, *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology*, Londres y Nueva York, 1999, pp. 127-151.

<sup>21</sup> Slavoz Žižek, *op. cit.*, p. 139.

pectáculo capitalista, el terrorismo islamista produce *imágenes* de destrucción espectaculares que fascinan tanto a sus (potenciales) simpatizantes como a sus enemigos. Debe también participar en la disposición temporal de las imágenes del espectáculo, a pesar de intentar volverlo contra sí mismo: exagerando el suspense y la sorpresa en tal medida que destruyan sus cimientos. El terrorismo islámico, por lo tanto, lucha por crear un verdadero acontecimiento, pero lo hace produciendo pseudoacontecimientos para los medios de comunicación: los pseudoacontecimientos son nudos de suspense y sorpresa temporales.

En la versión de *La guerra de los mundos* dirigida por Spielberg y estrenada en 2005, la dialéctica entre suspense y sorpresa se sustituye por el frenesí de los efectos especiales de conmoción y sobrecogimiento, en lo que parece un intento de abrumar al público con las conmociones en serie de un viaje en una montaña rusa. Cuando los marcianos atacan, la niña grita «Papá, ¿son terroristas?», convirtiendo al «enemigo» actual en algo tan inexplicable y ajeno como los monstruos del espacio exterior. La versión de Spielberg sirve de máquina para producir aquiescencia, fomentando una aceptación fatalista de la colonización del tiempo y de la historia por el terror espectacular. En lugar de conmoción y sobrecogimiento, la siguiente película de Spielberg, *Munich* (2005), desplegaba el retrosuspense, una estética igualmente regresiva. Convertido en el «modo Oscar» del director, *Munich* sigue a un equipo ficticio de asesinos a sueldo que, pagados por Israel, intentan matar palestinos tras la masacre cometida en el estadio olímpico de Munich. Spielberg convierte la narración en una especie de aventura de suspense internacional de la década de 1970, con imágenes típicas de París y Roma. Que la repetitividad de la lista de víctimas que hay que matar conduzca a una especie de suspense aburrido parece más accidente que diseño; Spielberg intenta camuflarlo mediante escenas como esa en la que una bomba colocada en la casa de un representante palestino amenaza con matar a la hijita de éste. Siendo Spielberg el gran sentimental de los niños, sabemos por adelantado que no se repetirá la atrocidad de la bomba en el autobús de Hitchcock: todo sigue igual, no es más que otra anticuada situación de suspense.

### *La bomba en el autobús (otra vez)*

En el actual punto muerto temporal, los efectos coercitivos de la dialéctica entre suspense y sorpresa están demasiado claros. Históricamente, bien podría ser, como sugería Benjamin, que el uso del suspense y de la sorpresa en las películas y en otros medios pudiera equipar a los espectadores para responder a las ansiedades de la vida moderna, y sugerir alternativas a la uniformidad industrial; a este respecto, podía considerarse que poseían un potencial emancipador. Pero también pueden conducir a la aceptación pasiva de una cultura en la que no hay alternativa imaginable a la espiral mortal de suspense y conmoción en la política contemporánea. Incluso en las décadas de 1950 y 1960, la dialéctica cinematográfica funcionaba de este

modo: Hitchcock usó la Guerra Fría como conformidad manifiesta y como trasfondo de varias de las películas que dirigió en aquella época, incluidas las versiones de *El hombre que sabía demasiado*, *Con la muerte en los talones* y, por supuesto, *Cortina rasgada*, y se podría decir que normalizaron una situación en la que las superpotencias se amenazaban mutuamente con el aniquilamiento. El suspense de estas películas está localizado: el anarquista que arroja la bomba ha sido definitivamente sustituido por siniestros agentes extranjeros, las tramas implican, como es lógico, documentos robados e individuos cuya vida está en peligro. Se trata claramente de una especie de desplazamiento del suspense mundial de la carrera de armamento nuclear, en la que estaba en riesgo la existencia de buena parte de la humanidad. Kubrick desublimó este suspense en *Teléfono rojo*: a medida que aumenta la tensión acerca de la misión del bombardero, los espectadores se encuentran animando perversamente a la tripulación de la aeronave, a pesar de que es evidente que el cumplimiento de su misión provocará una hecatombe nuclear.

Los ideólogos contemporáneos de la «guerra contra el terror» alimentan el temor a que los terroristas puedan hacerse con armamento nuclear. Dicha guerra ya no dispone de un fin lógico, ya no se libra contra un país extranjero al que se pueda derrotar, sino contra un monstruo camaleónico y multicéfalo. Puede estirarse a voluntad, y utilizarse para transformar la sociedad a largo plazo. En este sentido, el terrorismo se convierte en cimiento de la política: porque el Estado necesita a sus terroristas. Hay, por supuesto, una larga e incierta historia del uso del terrorismo por parte del Estado, ya sea perpetrando de hecho las atrocidades por sí mismo o utilizando los atentados terroristas perpetrados por otros. La instalación de Dickinson en Greenwich incluye documentos que sugieren que la policía organizó el atentado fallido real contra el Observatorio para garantizar la aprobación de la ley que disminuía los derechos de asilo para los extranjeros; en *El agente secreto*, los anarquistas son utilizados por un agente extranjero y no por la policía, aunque Verloc también es informador policial. El resurgimiento del terrorismo en la década de 1970, aunque parecía plantear una amenaza grave, de hecho fortaleció al Estado; desde 2001 hemos contemplado la culminación del uso de aquél por parte de éste como su enemigo perfecto. Y se podría sostener en vena debordiana que «el Estado» es poco más que un frente de empresas multinacionales, cadenas de comunicación y un complejo militar industrial.

En esta situación, el reexamen crítico es un proyecto urgente para críticos y teóricos, así como para cineastas y artistas. Se puede hallar un precedente histórico en *El fantasma de la libertad* (1974) de Buñuel, que retoma el acto surrealista supremo de Breton en cuanto momento traumático de la historia y la autoconceptualización vanguardistas. Décadas después del escándalo que supuso *El perro andaluz*, Buñuel echa una mirada desencantada a la política de la conmoción. Un sicario con gafas y trajeado se sube a un rascacielos, saca una pistola y empieza a disparar. Abajo caen personas muertas. En lugar de «echarse a correr por las calles», el

*tueur-poète* –como lo llaman en *El fantasma de la libertad*– se retira a las nobles alturas corporativas; el acto de vanguardia se ha convertido en una empresa extrañamente clínica perpetrada por alguien con un punto de vista de panóptico. Este contexto corporativo también sugiere que al final el terrorismo fortalece a la sociedad a la que intenta derrocar; un pseudoacontecimiento altamente compatible con la industria de la cultura, aunque la producción de estos pseudoacontecimientos se subcontrate a serviciales «enemigos de la democracia».

Deleuze elogió las últimas películas de Buñuel porque rompen con el «punto de vista naturalista y cíclico» de sus obras anteriores y adoptan una «cosmología pluralista» en la que «un mismo acontecimiento se representa en [...] diferentes mundos, en versiones incompatibles», dando lugar a una «imagen tiempo directa»<sup>22</sup>. Deleuze adaptó la distinción que Bergson hacía entre el tiempo industrializado moderno, parcelado en unidades iguales, «espacializado», y la duración o puro Devenir; una memoria ontológica que no puede objetivarse y reducirse a números. A pesar del propio rechazo de Bergson al (primer) cine, Deleuze teoriza éste como la producción de imágenes-movimiento e imágenes-tiempo que representan la duración, indirectamente en el caso de la imagen-movimiento, y directamente en el caso de la imagen-tiempo<sup>23</sup>. Aunque Deleuze menosprecia el «punto de vista naturalista y crítico», él mismo, como señala Jacques Rancière, sólo puede concebir la historia como historia natural<sup>24</sup>. Lo que importa es el Ser, el Devenir; la historia sólo importa en la medida en que es manifestación de la productividad sin trabas del Devenir. Sin embargo, la mente humana puede imponer todo tipo de restricciones a esta productividad; introdujo obligatoriamente al Ser en representaciones rígidas, y somete el Devenir puro al tiempo del reloj, o –en los términos de *La lógica del sentido*– el aión a cronos. El aión es el tiempo de los acontecimientos: el acontecimiento es «de la misma extensión que el devenir». Para Deleuze, las últimas películas de Buñuel «no muestran los puntos de vista subjetivos (imaginarios) en un solo mundo, sino un solo acontecimiento en diferentes mundos, todos implicados en el universo inexplicable del acontecimiento»<sup>25</sup>.

Si el acontecimiento es una excepción para Badiou y Žižek, una ruptura en el orden del ser, los acontecimientos deleuzianos están en todas partes, en especial en la pantalla de cine, donde las imágenes-movimiento y las imágenes-tiempo liberan al Devenir de cronos, del tiempo del reloj. Para Deleuze, la liberación siempre se ha alcanzado ya, uno sólo tiene

<sup>22</sup> Gilles DELEUZE, *Cinema 2. The Time-Image*, Londres, 1989, pp. 102-103.

<sup>23</sup> Por contraste, Benjamin observaba el predominio de los impactos en el capitalismo moderno –reflejados en el cine– como indicio de la atrofia de la *mémoire involontaire*, esa memoria profunda e inconsciente que constituía la versión psicologizada proustiana de la memoria pura, la duración bergsoniana.

<sup>24</sup> Jacques RANCIÈRE, *La fable cinématographique*, París, 2001, p. 147.

<sup>25</sup> G. Deleuze, *op. cit.*, p. 103.

que asumirla. Aunque esto explica buena parte de la capacidad seductora de Deleuze, la celebración que él hace de la liberación del tiempo por parte del cine parece más cuestionable que nunca, ahora que los costes de nuestro consumo de la duración industrial del cine están cada vez más claros. Sin embargo, hay aún un potencial crítico en el monumental ejercicio de cinefilia bergsoniana por parte de Deleuze, en su apología de la capacidad del cine para proporcionar experiencias temporales que introducen una dimensión radicalmente distinta en el tiempo del reloj fordista. Aunque la narración que Deleuze hace de la sucesión de la imagen-movimiento por la imagen-tiempo pueda ser problemática desde el punto de vista histórico, sí ofrece herramientas para teorizar alternativas a la «imagen-acción» hitchcockiana y al cine convencional contemporáneo, que inyecta atracciones digitales, ritmo rápido y conmociones añadidas en este modelo clásico. Los relatos –si se pueden llamar así– no lineales y pluralistas de Buñuel son una alternativa a la repetición pseudocíclica de conmociones y suspense.

Más recientemente, el cineasta palestino independiente Hany Abu-Assad ha creado una reconstrucción concisa y rigurosa de la dialéctica entre suspense y sorpresa en el espectáculo terrorista. *Paradise Now* (2005) sigue a dos terroristas suicidas palestinos, Saíd y Jaled, durante sus últimos días. La película resalta la función de la producción de imagen, tanto de las fotografías de los «mártires» que van a producirse en masa, como de una especie de testamento en vídeo que se va a alquilar y vender en las tiendas locales. Debido a problemas prácticos y a los intentos de una mujer que recientemente se ha trasladado a Palestina para disuadir a los hombres de su plan, los «*bums!*» se posponen varias veces, provocando movimientos sinuosos en lugar de una intensificación lineal hacia la explosión. El resultado es un suspense errático que crea espacio y tiempo para reflexionar sobre el mecanismo en el que los hombres participan. Cuando, en la escena final, Saíd está sentado en un autobús israelí, a punto de hacerse volar, la cámara ofrece un primer plano de sus ojos. Es la última imagen de la película; mostrar la explosión de otro autobús sería fútil. Como la posposición del pseudoacontecimiento se convierte en un acontecimiento cinematográfico, el tiempo se estira más allá de todo reconocimiento: para encontrar un modo de salir de este callejón sin salida será necesario desbaratar una y otra vez la temporalidad de nuestro «presente perpetuo».