

La estética de la muerte

(o La guerra se apodera del discurso)

Luis Sánchez Corral

No parece arriesgado afirmar que durante la guerra el discurso se convierte en violencia, al menos en el sentido de que la acción del lenguaje pretende justificar -esto es, legitimar estratégicamente- la guerra misma: no sólo se trata de textos e imágenes de la guerra, emitidos, por supuesto, desde la perspectiva dominante de cada uno de los ejércitos que contienden; se trata, sobre todo, de textos e imágenes *en guerra*, según ha hecho notar, con exacta expresión, Gonzalo Abril. Y es que los estrategas que rigen los el Sistema Militar, al tiempo que se proponen como objetivo la victoria de las armas (o lo que es lo mismo, la derrota del enemigo), planifi-

cedido en la reciente Guerra Contra Irak, tal como ponemos de manifiesto en los dos procesos mediáticos siguientes: a) el espectador -manipulado incluso estilísticamente por las caricias de la cámara lenta sobre la piel tersa y escultural de los B-52- recibe, hasta con fruición y como lo más natural de este mundo, las imágenes de la CNN sobre los bombardeos de Bagdad, asumiendo la ingenua creencia de que lo que está contemplando es una representación (documental y documentada) de la guerra; b) el proceso de recepción anterior impide, por consiguiente, que el espectador adquiera la conciencia semiótica necesaria para desvelar, de manera interpretativa y crítica, que lo que ve en la pantalla no es un «documento» periodístico sobre la guerra, sino que se trata de otra cosa, de la (auto)representación -imaginaria y mistificada- de la supremacía norteamericana en el dispositivo tecnológico que hace posible la existencia misma de la guerra.

Por más que nos parezca aberrante y repulsivo, por más que se trate de una perversión del discurso, hemos de admitir que también existe una *estética de la muerte*, por ejemplo, cuando las imágenes y las palabras acarician con fruición retórica la superficie esbelta de los misiles (denominados) inteligentes, cuando los soldados aparecen en televisión mimando con sus manos el acero blindado de los tanques *Leopard* o las formas penetrantes de las sofisticadas Fragatas F-100, todo ello con la finalidad de que los espectadores, extasiados por fin, miren y admiren la belleza (hábilmente) diseñada por los creadores (infernales, pero creadores, más que nos pese) de las esculturas (post)modernas de las armas de la muerte. No cabe olvidar, en este sentido, que la exaltación (sub)estética de la muerte ha sido siempre una constante del fascismo, por más que Bush, o sus sonrientes ecos y adláteres, proclamen que ac-

La perspectiva desde la que se narran los acontecimientos es parte integrante de los acontecimientos narrados

can con el mismo afán el objetivo de la victoria del lenguaje (o lo que es lo mismo, la derrota del lenguaje del enemigo y la derrota del lenguaje de los grupos pacifistas y de la sociedad civil que rechaza la crueldad de la guerra).

Esta es la razón por la que el ciudadano (?) consumidor de mensajes provenientes de los *mass media* se ve sumergido, sin poderlo remediar a causa del acoso de los signos, en una inmensa materia discursiva contaminada de la propia estrategia militar y ajena, por tanto, a su propia conciencia y a sus intereses estrictamente civiles. Tal inmersión, obviamente involuntaria y masiva, ha sido enunciativamente aderezada por los *masajes* (militarizados) de los *mensajes*. Esto es lo que ocurrió en la Primera Guerra del Golfo y lo que ha su-

túan para combatir la Amenaza Universal del Mal. Manuel Vicent lo ha expresado de manera magnífica y certera: «*Uno de los daños colaterales irreversibles de la guerra moderna consiste en que el espectador de televisión quede subyugado por la belleza de las armas. Ninguna escultura de la última vanguardia puede equipararse con el bombardero B-2 Spirit, un triángulo de acero casi metafísico. Parece que las armas están hechas para ser admiradas antes que temidas*» (El País, 23-III-03).

Este dispositivo retórico y perverso -y otros similares que convendría también indagar- termina por impostar en nuestras representaciones mentales determinados imaginarios colectivos que justifican -y hasta legitiman- a la superpotencia exterminadora. A este respecto, las imágenes televisivas cumplen a la perfección la funcionalidad que estamos analizando: como ha señalado con clarividencia Gonzalo Abril (cf. «La manipulación informativa de la TV», en AA.VV., *La Guerra del Golfo un año después*, Madrid, Nueva Utopía, 1992, pp. 221-222), «*la llamada Guerra del Golfo se libró indistintamente en la tele y en el desierto*».

La denominada «guerra psicológica» no es otra cosa que un combate (semiótico y a veces cruento) por dominar los medios de comunicación, o, si se prefiere, el poder de los medios de comunicación de masas: el asesinato del cámara de Tele5 José Couso se erige en paradigma, siniestro y cercano, de lo que queremos explicar ahora. El aparato militar necesita apoderarse del discurso, para controlar no sólo el discurso, sino la propia guerra, como lo demuestran los casos límites de la confiscación de los *mass media* y de su tecnología, del control de las noticias y de la censura de la información, por más que ésta se disfrace mediante los denominados *periodistas adosados*. Valle-Inclán, convertido en cronista de prensa durante la Primera Guerra Mundial, supo percibir la trampa que encierra esta perspectiva del relato, cuando el reportero escribe sus crónicas «incrustado» en los tanques de uno de los ejércitos contendientes. Valle-Inclán, decimos, supo percibir esta trampa periodística, y, por este motivo, le exigió a la empresa editorial que lo había contratado el poder narrar sus reportajes «desde la perspectiva de las estrellas», esto es, desde punto de vista libre y distanciado, desde un avión neutral que le permitiera sobrevolar, sin compromisos ni atadu-



La exaltación (sub)estética de la muerte ha sido siempre una constante del fascismo

ras, todas las partes del campo de batalla. Es como si el creador de la estética del esperpento hubiera intuido con muchos años de anticipación lo que ahora estamos describiendo: que las acciones bélicas se libran también en el ámbito de la palabra y en el ámbito de la imagen. En efecto, la perspectiva desde la que se narran los acontecimientos es parte integrante de los acontecimientos narrados.

La dos guerras habidas contra el Golfo Pérsico han venido a demostrar fehacientemente que los altos estrategas militares -sus Estados Mayores- se plantearon la acción lingüística como un objetivo auténtico

camente militar: interesaba monopolizar la visión narrativa del conflicto, aunque sólo fuera para convertir al «Otro» en «Enemigo», en el representante del Mal que justifica la agresión. Efectivamente, el ejército vencedor necesita, además de monopolizar la supremacía de las armas y la supremacía de los espacios, monopolizar el lenguaje que narra las acciones violentas que conducen a esa supremacía. De hecho, todas las guerras a lo largo de la historia se han convertido siempre en relatos, en crónicas, en anales, etc. Desde esta perspectiva y en el contexto descrito, cabe asegurar que la comunicación deja de ser tal comunicación para transformarse en *estrategia del discurso* y en *estrategia del relato* al servicio de la violencia máxima que es la guerra.

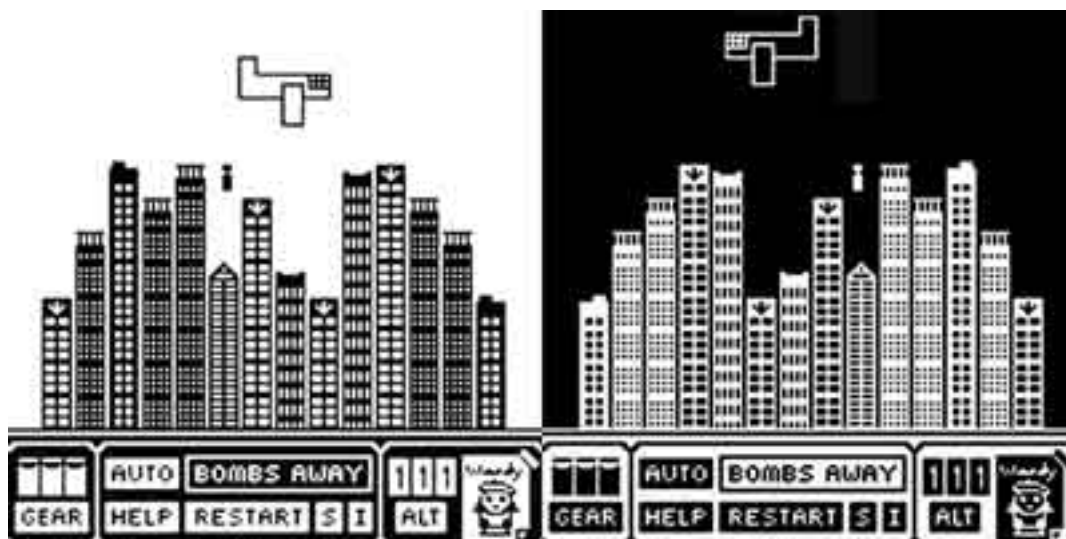
En este orden de cosas, el poder destruc-

res, exhibida en los encuadres cinematográficos con que nos presentan los artefactos bélicos, no deja lugar a la más mínima duda sobre su propia naturaleza simbólica y, por lo tanto, comunicativa.

Los *mass media* sitúan a la población civil explícitamente frente a un lenguaje: el lenguaje *espectacular* y *escénico* de las armas (un lenguaje, no hay que decirlo, intimidatorio a causa precisamente de su pretensión estética). Algo, sin duda, hemos aprendido de los últimos enfrentamientos bélicos: que las acciones militares en el campo de batalla, sin duda a causa de la crueldad intrínseca que comportan, precisan aliarse con acciones lingüísticas tácticamente bien diseñadas, justamente para amortiguar esa misma crueldad intrínseca. Nadie puede poner en duda que las dos

guerras del Golfo Pérsico, sin dejar de ser guerras, han sido también espectáculos. Y el espectáculo no es sino discurso y lenguaje. Algunos, incluso con un cinismo que produce terror, han pretendido que dicho discurso alcanzara la categoría del lenguaje estético: los pilotos de la aviación USA recreaban, en sus declaraciones a los medios de comunicación,

**Las acciones militares en el campo de batalla,
sin duda a causa de la crueldad intrínseca que comportan,
precisan aliarse con acciones lingüísticas
tácticamente bien diseñadas**



tivo de las armas de guerra no solamente es un poder empírico en manos de los ejércitos, sino un poder enunciativo, que necesariamente ha de ser «comunicado» (exhibido) espectacularmente por parte de cualquier aparato militar que «se diga» y se presente a sí mismo como hegemónico. Aquí reside la razón de ser del Espectáculo de la Guerra. Por ejemplo, la iconografía marcial y armamentística, exhibida impudicamente en los desfiles y paradas milita-

la contemplación, «desde las firmamento», del «maravilloso espectáculo» pirotécnico del bombardeo sobre Bagdad; el poder cautivador de unas bombas que caían al compás de determinadas composiciones musicales. Hubo incluso quien, para denominar tácticas o diseños de la muerte, utilizó expresiones metafóricas de pretendido vuelo poético. Basta documentar aquí unas cuantas citas de prensa, a fin de esclarecer de manera ilustrativa lo que decimos:

(i) «La *epopeya* más grandiosa de la historia de la Humanidad» (*El País* 17/1/91, p.2)

(ii) «Bagdag se ha transformado en un *bosque* de combatientes» (*El País*, 19/1/91, p.4)

(iii) «Bagdad estaba iluminada como un *árbol de Navidad*. Son los mejores *fuegos artificiales* que he visto» (*El País*, 18/1/91, comandante de un cazabombardero USA)

(iv) «Ahora tenéis que ser el *trueno* y el *relámpago* de esta *tormenta del desierto*» (*El País*, 18/1/91, arenga de H. Norman Schwarzkopf)

El uso del discurso metafórico -poco importa que se trate de metáforas visuales o de metáforas lingüísticas-, por parte del Gran Enunciador Militar, no viene sino a demostrar que la violencia exige insertarse en el ámbito de los símbolos, en el ámbito del *capital simbólico* que atraviesa nuestra sociedad, puesto que el proceso de sustitución sémica inherente a la metáfora supone, necesariamente, la invención de un determinado universo simbólico, es decir, la invención de un *imaginario* enunciativo que puede guiar la conducta de nuestras representaciones mentales. Con la peculiaridad de que, frente a la desnudez lingüística con que se muestran las *imágenes* libres de la poesía, aquí se requiere el apoyo escenográfico del espectáculo que sirva como anclaje del sentido único de los enunciados, de manera que se produzca el asentimiento sobre los significados de los símbolos. De ahí que nuestro presidente José María Aznar, siendo eco y no voz, solicitara, con tanto ahínco, la fe inquebrantable y unánime para el sentido único de sus palabras: lo contrario, según el monopolio del discurso, vendría a ser falta de lealtad y de patriotismo. Y como la propuesta no deja de ser dura y fuerte, el espectáculo mediático ha de resultar fascinante y atractivo. Para ello, nada mejor que la presencia de una retórica, o la presencia de una construcción (pseudo)estética.

Esta es la causa de que el lenguaje de las arengas militares sea un lenguaje sembrado de metáforas, de fórmulas sintácticas y retóricas y, en ocasiones, hasta de construcciones fonéticas sin valor semántico, pero imbuidas del encanto épico que conlleva la sonoridad heroica. Espectáculo, pues, decimos, fascinante y atractivo: «*Fue muy excitante. Me sentí muy bien. Nunca ha-*

bía tenido esa experiencia», confiesa eufórico el piloto de un cazabombardero USA tras haber bombardeado Bagdad (*El País*, 18/1/91, p. 5); «*Fue un auténtico paseo de placer. Nuestros aviones dominaban los cielos*» (*El País, Domingo*, N1 275, 20/1/91, p.2). La metáfora, pues, como instrumento de embellecer el lenguaje y la realidad ensangrentada que dicho lenguaje sustenta; la sinfonía musical con que se acompañaban los pilotos de los bombarderos como escenografía psicológica. Mientras en la retórica de la poesía o del arte, las figuras del discurso desvelan la realidad, la visualizan con sus imágenes verbales o icónicas, tal y como sucede, por ejemplo, en los versos de Luis Cernuda o en las figuras cubistas y desgarradas de Pablo Picasso en *El Guernica*, en la retórica militarista de la guerra, esas mismas figuras del discurso se comportan como eufemismos ocultadores de lo real, como espejismos del discurso que silencian los motivos reales e históricos de las intervenciones armadas.

La denominada guerra psicológica no es otra cosa que un combate (semiótico y a veces cruento) por dominar los medios de comunicación

Desde esta perspectiva hay que interpretar el tratamiento -«espectacularizado»- al que han sido sometidas las imágenes de los bombardeos sobre Bagdad; tratamiento que falseó y deformó, ya desde el inicio, tanto la realidad de las dos guerras del Golfo como su representación mediática. Como señalara en su día con extraordinario acierto G. Abril (*op. cit.*, p. 222), la manipulación de los contenidos objetivos ha sido tan sofisticada, tan expeditiva que «*la nueva 'imagenería' no le debe nada al principio de realidad (de la guerra); remite más bien a la 'realidad virtual' de la pirotecnia infográfica, del videojuego, de los efectos especiales a lo Spielberg. La Guerra del Golfo nos permitió percibir la terrible correspondencia entre la lógica del entretenimiento masivo y la lógica de la destrucción masiva: la misma lógica (habría que decir, tecnológica) en el videojuego y en la consola del bombardero*».

Persuadir sobre la crueldad (real) de la guerra o sobre la ilusión (ficticia) de las denominadas (por Bush, por Blair, por Aznar) «pruebas irrefutables» acerca de la posesión de «amas de destrucción masiva», no ha resultado tarea fácil, a pesar del enorme poder enunciativo puesto a disposición del «tridente» de las Azores. De ahí que las instancias de la enunciación requieran la ayuda de estrategias comunicativas sutilmente planificadas y sutilmente emitidas. De ahí también que, cuando los contenidos del mensaje aparecen como peligrosos en sí, o cuando se arriesga la credibilidad del enunciador dominante, hasta el punto de que las estrategias se manifiestan como in-

de los Servicios de Espionaje.

Desde el momento en que el sistema militar y su discurso (como uno más de los ingredientes de ese sistema) requieren, o bien sublimar simbólicamente sus actuaciones, es decir, transformarlas en retórica o en espectáculo, o bien justificarlas lingüísticamente -sean éstas bélicas, industriales, investigadoras, o económicas-, desde ese momento, decimos, se infiere fácilmente que dicho sistema se manifiesta necesitado de un aparato propagandístico específico -el suyo propio o el que le facilita el Estado- capaz de construir y de emitir mensajes que legitimen la «moralidad» de la guerra. O mensajes que acrediten, contra cualquier posibilidad de crítica, la naturaleza inevitable de la violencia de la guerra: desde el instante en que la acción bélica o la acción militar se hacen lenguaje -y, sobre todo, lenguaje dominante-, las palabras y las imágenes disidentes o bien son reducidas al silencio (censuradas) o bien son relegadas a lugares marginales (panfletos clandestinos, o medios de comunicación minoritarios o alternativos, por ejemplo).

Sin embargo, a pesar de todo lo dicho, la reciente guerra contra Irak ha originado como contrapunto, de manera creativa y libre, toda una serie de discursos disidentes, espléndidos y ricos enunciativamente, imbuidos de esperanza, que han servido para contrarrestar el *poder simbólico* dominante. Pero este interesante fenómeno requeriría otro artículo, otra indagación, otra reflexión que pusiera de manifiesto las nuevas posibilidades comunicativas, la nueva estética de los múltiples discursos alternativos generados por la sociedad civil durante el periodo de movilizaciones y de manifestaciones contra la guerra. Y es que los ciudadanos, a pesar de todo, terminan por no soportar el que se les suprima la palabra.

Luis Sánchez Corral es Catedrático de la Universidad de Córdoba, y miembro del Consejo de Redacción de INETemas

La comunicación deja de ser tal comunicación para transformarse en estrategia del discurso y en estrategia del relato al servicio de la violencia máxima que es la guerra



útiles, entonces el mensaje se destruye o se silencia provisionalmente: éste es el pretexto ya mencionado para activar la censura de guerra, directa o indirecta, ante los informes de los Estados Mayores del Ejército o ante los informes