

XI. El acúfeno del miedo: discursos del terror y la memoria pública*

MASSIMO LEONE
UNIVERSIDAD DE TURÍN (ITALIA)

Introducción: los hijos de Ares y Citerea

SE LEE EN LA TEOGONÍA DE HESÍODO: “CON ARES, PERFORADOR DE ESCUDOS, engendró Citerea a los terribles Fobos y Deimos, que agitan las apretadas líneas de combate de hombres en la guerra que hiela de pavor con la ayuda de Ares destructor de ciudades”. Fobos y Deimos son los dioses griegos del miedo y el terror. Es natural que sean los hijos de Ares, el dios de la guerra y la violencia. En efecto, ¿qué actividad humana, más que la guerra, genera el miedo de los hombres, su terror? Fobos y Deimos son terribles y agitan las densas filas de los hombres. Hesíodo también llama a su padre “destructor de ciudades”. La ciudad es el baluarte más eficaz que el hombre ha levantado contra el miedo. El dios Ares, personificación divina de la guerra, al destruir las ciudades no solo pone en peligro la vida de quienes las habitan, sino también el propio concepto de urbanidad. La ciudad como refugio del hombre es eliminada de un plumazo por el paso de Ares.

El escritor alemán Winfried Georg Maximilian Sebald describió con su característica sensibilidad el impacto que la nueva y terrible herramienta de Ares, la guerra aérea, tuvo en las grandiosas ciudades de la Alemania del

* Texto compartido originalmente en Academia.edu (<https://acortar.link/Wtj1m>).

siglo xx, verdaderos monumentos de la civilización moderna y burguesa. Pero otro escritor, con no menos sensibilidad, Sandor Marai, en *La mujer justa*, se detiene largamente en los efectos que los ataques aéreos de la Segunda Guerra Mundial tuvieron en la ciudad de Buda. A diferencia de Sebald, Marai destaca no tanto el poder destructivo de Ares, sino su capacidad liberadora, por así decirlo. Al leer las páginas de *La mujer justa*, lo que más llama la atención es precisamente ese sentimiento de gracia, de euforia, que el autor atribuye a los habitantes de Buda destruidos por los bombardeos.

Con Ares, que rompe los escudos, que hace añicos todas las barreras que los hombres ponen entre ellos y la violencia ciega, incluido ese gran y poderoso escudo que es la ciudad, Citerea dio a luz a Fobos y Deimos, las deidades griegas del miedo, el temor y el terror. Es preciso detenerse en este detalle, captar toda la sabiduría inherente al mito. No es casualidad que sea la diosa de la belleza la que genere miedo y temor junto con el dios de la guerra. En efecto, hay algo atractivo en el miedo. Quizá Aristóteles tenía razón cuando sostenía que la representación de un acontecimiento desagradable es en sí misma agradable, ya que nos confirma en la certeza de que somos meros espectadores de ese acontecimiento y no protagonistas o víctimas. Ser espectador de una catástrofe ajena aleja del miedo. Es un mecanismo del que hay que avergonzarse, pero tomar nota de él. En *Masa y poder*, de Elías Canetti, se analiza precisamente un mecanismo similar: el “sentimiento del cementerio”. En el cementerio, según Canetti, uno pronto cae en un estado de ánimo muy peculiar. La costumbre piadosa haría que uno se engañara a sí mismo en cuanto a la naturaleza de ese estado de ánimo, pero la contrición que uno siente y especialmente ostenta enmascara, en realidad, una secreta satisfacción.

Haría falta el agudo cinismo de Canetti para explicar la belleza del miedo. Diseccionar esta relación filial entre Fobos y Deimos, por un lado, y la bella Citerea, por otro. Quizás entenderíamos por qué la representación del miedo ajeno nos fascina, hasta el punto de hacernos olvidar el nuestro. Y quizás también entenderíamos algo que pocos tienen el valor de poner por escrito: en los atentados terroristas, Fobos y Deimos se manifiestan claramente como hijos de Ares. Sin embargo, al mismo tiempo, tampoco niegan su conexión con Citerea. En otras palabras, que pueden sonar terribles a primera vista, también hay algo peligrosamente atractivo en estos episodios de terror.

En primer lugar, porque, como se ha hecho cada vez más evidente desde que los atentados de Bali de 2002 nos llegaron casi en directo en forma de vídeo amateur, casi todos los atentados terroristas más significativos de los últimos años han sido diseñados con una lógica eminentemente teatral y espectacular. Esto es evidente en el caso del 11 de septiembre, en Nueva York, pero lo es aún más, hasta la paradoja, en el caso del atentado contra el teatro de Moscú de 2002: si alguien se tomara la molestia de anali-

zar la semiótica de ese terrible acontecimiento con la cabeza fría, no podría dejar de concluir que los espectadores moscovitas, dispuestos a asistir a una representación teatral, se habían transformado, en cambio, en extras, en víctimas sacrificiales de un espectáculo mayor, el que escenificaron los terroristas chechenos para uso del público planetario.

También hay que añadir que la espectacularidad de los atentados terroristas suele verse acentuada por el hecho de que los medios de comunicación suelen narrarlos con una segunda puesta en escena, también espectacular. Los atentados terroristas, pero también las catástrofes naturales, desde los tsunamis hasta los huracanes, se representan según una gramática que realza su espectacularidad, lo que aumenta el peso que asume Citerea en la genealogía de Fobos y Deimos. Cada ataque se convierte en una puesta en escena, cada catástrofe en un espectáculo. Por lo tanto, el miedo del espectador ante estas representaciones solo puede ir acompañado de un sentimiento inconfesable, pero rastro, de agrado. De nuevo, es un sentimiento que inspira vergüenza, pero negarlo no trae ningún resultado.

Mientras uno sea solo un espectador de los atentados terroristas y no una víctima, el miedo que infunden no puede sino caracterizarse por esta ambigüedad, esta duplicidad que siempre ha marcado la relación entre el acontecimiento aterrador y su representación, pero que los modernos medios de comunicación amplifican de forma desmesurada. Iniciar una reflexión sobre la estética del terrorismo nos permitiría comprender mejor su dinámica. Sin embargo, no se trata de un tema de fácil reflexión. Es fácil, en este ámbito, prestarse a acusaciones de cinismo, precisamente porque los atentados, si tienen algo en común con el videoarte, no dejan de ser una puesta en escena que destruye cientos o incluso miles de vidas en un instante. Mantener una fría lucidez ante estos “espectáculos”, es decir, distinguir entre su dimensión estética y la incuestionable condena moral que merecen, es a veces casi imposible.

El 16 de septiembre de 2001, unos días después de los atentados del día 11, Karlheinz Stockhausen, uno de los gigantes de la música electrónica contemporánea, dio una conferencia de prensa que causó sensación en todo el mundo. Ante la pregunta por parte de un periodista acerca de sus impresiones sobre los atentados, Stockhausen respondió que los ataques a las Torres Gemelas habían sido “la mayor obra de arte posible en todo el cosmos [...] algo en un acto, [que] ni siquiera podríamos imaginar en la música, [en el que] la gente practica para un concierto como locos durante diez años, de forma totalmente fanática, y luego muere”. La ola de controversia provocada por estas declaraciones hizo que se cancelaran muchos de los conciertos de Stockhausen, y la hija del compositor, una conocida pianista, incluso decidió actuar con otro apellido a partir de entonces. Además, en las páginas del *New*

York Times, el conocido crítico musical Anthony Tommasini deseó que Stockhausen fuera encerrado pronto en una clínica psiquiátrica.

Desde un punto de vista moral, solo se puede estar de acuerdo con la condena general de las declaraciones del compositor, de su ligereza respecto de un acontecimiento que costó la vida a miles de inocentes. Sin embargo, hay que reprochar a las declaraciones de Stockhausen su intemperancia, pero no su insipidez, porque tienen el valor de sugerir que, en el terrorismo globalizado y mediático, Fobos y Deimos se revelan, sí, como hijos de Ares, pero también como vástagos de Citerea.

De ello se dio cuenta un agudo y brillante intelectual estadounidense, Frank Lentricchia, que en 2003 publicó, junto con su esposa Jody McAuliffe, un ensayo titulado *Crímenes de arte + terror*, en el que los autores exploran, con un estilo posmoderno, pero eficaz, el vínculo entre arte y terrorismo. El ensayo pisa un terreno impermeable, aunque muy susceptible de pasar al cinismo de mal gusto, pero intenta diseccionar un tema sobre el que los comentaristas habituales del terrorismo suelen guardar silencio, quizá porque se interesan con razón por los aspectos más urgentes de este fenómeno.

Por el contrario, reflexionar sobre el terrorismo como forma de espectáculo y, en general, sobre el componente estético inherente a las representaciones del miedo a los demás podría ayudarnos a comprender mejor no solo la lógica con la que se organizan los atentados, sino también la lógica con la que la civilización mediática los transforma en objetos de consumo, destinados a perder su mensaje disruptivo en favor de su usabilidad puramente espectacular. Percibir el terrorismo como puro espectáculo, en el que el miedo se mezcla con una perversa, pero inevitable sensación de seguridad ante las desgracias ajenas, no solo no fomenta la empatía, quizá la única raíz real de nuestro sentimiento común del ser humano, sino que anula la dimensión comunicativa del mensaje terrorista.

Este es un caso ejemplar de lo que Umberto Eco y Paolo Fabbri llamaron la “descodificación aberrante” de los mensajes: en lugar de interpretar los atentados como un síntoma de un malestar global, se invita al espectador a profundizar en su propia frecuentación del miedo, a estremecerse ante él, pero también a disfrutarlo. No hace falta sugerir que esta trivialización del terrorismo, esta hollywoodización del mismo, solo puede beneficiar a aquellos cuya política está en una relación dialéctica inextricable con el terrorismo. Como escribe Lentricchia en su ensayo, el hecho de que la Zona Cero se haya transformado con el beneplácito de la administración Bush en un escenario para el terror, cuando no en un auténtico destino para el turismo postterrorista, indica hasta qué punto, incluso los actos más perturbadores, los que pretenden desestabilizar profundamente la percepción general de la

realidad, son inevitablemente reabsorbidos en esa visión de espectáculo y consumo que caracteriza cada vez más nuestras vidas de *reality show*.

La comunicación del miedo como objeto de una semiótica de la cultura

Para analizar estas manipulaciones de la estética del miedo y de la memoria pública que ellas generan, cabe subrayar que la comunicación del riesgo, la percepción del peligro y la difusión del miedo son fenómenos que, cada vez más entrelazados en las sociedades globalizadas, a menudo se influyen mutuamente, produciendo efectos paradójicos. Estas distorsiones pueden analizarse desde diferentes puntos de vista, pero es inevitable que tarde o temprano la reflexión se encuentre con cuestiones que requieren conocimientos específicos en el estudio de las lenguas, los sistemas de significación y comunicación, sus interacciones y la forma en que se articulan en relación con los diferentes contextos culturales.

Es evidente que la comunicación de riesgos es un objeto de relevancia para una semiótica de la cultura; la forma en que un individuo, un grupo o una institución segmenta el campo semántico de la probabilidad e improbabilidad de los acontecimientos, los connota según una escala de peligrosidad más o menos matizada, construye en torno a ellos una serie de discursos relativos a sus causas probables, a su descripción, a sus posibles efectos, pero sobre todo a la forma en que estos acontecimientos se convierten en objeto de un metalenguaje de la prevención, dirigido a un determinado público con ciertos efectos persuasivos respecto a las actitudes que hay que asumir, las precauciones que hay que tomar, los sentimientos que hay que cultivar: en todos estos procesos es indispensable un conocimiento detallado de las prácticas discursivas.

Lo mismo puede decirse del otro polo de la comunicación de riesgos, aquel en el que los destinatarios reciben una serie de señales, mensajes, textos que, al menos teóricamente, deberían sanar la brecha informativa entre quienes se ocupan profesionalmente de las situaciones de peligro y quienes, por el contrario, solo se interesan por ellas cuando son probables, o inminentes, o incluso están en curso. Asegurarse de que los códigos de comunicación se distribuyen uniformemente en los emisores y en los receptores, prever las consecuencias potencialmente desastrosas de una redacción ambigua de los mensajes de peligro, o de su mala interpretación, idear los medios más eficaces para reducir las distorsiones de la comunicación inducidas por los estados emocionales de emergencia, pero sobre todo analizar la historia, y los casos concretos, para construir hipótesis explicativas sobre las comunicaciones de riesgo fallidas, las reacciones erróneas o contraproducentes, y los efectos

paradójicos. Incluso estos elementos no podrían abordarse adecuadamente sin tener en cuenta los aspectos lingüísticos y, más ampliamente, semióticos.

El miedo como objeto de una semiótica de las pasiones

Sin embargo, al menos en apariencia, el tercero de los puntos mencionados, la difusión del miedo, no es estrictamente una competencia semiótica, sino más bien la prerrogativa de una reflexión que se sitúa entre la sociología y la psicología social. De hecho, una rama de la semiótica, denominada “semiótica de las pasiones” (Greimas y Fontanille, 1991; Pezzini, 1991; 1998), ha puesto de relieve cómo los conocimientos acumulados en el ámbito del análisis de los mensajes, del discurso y de los textos pueden utilizarse para comprender: a) el modo en que una cultura estructura el lenguaje de las pasiones, es decir, cómo ordena los matices entre los diferentes estados emocionales y tiende a cristalizarlos en un léxico; b) cómo esta estructura semántica, y su contrapartida expresiva, cambian tanto diacrónica como sincrónicamente; c) cómo este “lenguaje de las pasiones” interactúa con otras articulaciones de significado dentro de un grupo social. Reconocer el componente lingüístico-semiótico de las pasiones es importante, sobre todo porque ayuda a explicar cómo, lejos de ser un mero efecto de la comunicación o un mero objeto de la misma, las pasiones son en sí mismas un lenguaje, capaz de transmitir contenidos secundarios, pero, principalmente, de impulsar a sus destinatarios hacia determinados estados de ánimo o determinadas acciones.

En cuanto al miedo, por tanto, podría decirse no solo que hay una *comunicación del miedo* o una *comunicación temerosa*, que transmite o incita esta pasión, sino también que *el miedo es comunicación*, estrategia para transmitir una serie de ideas, disposiciones pragmáticas, actitudes. Si el miedo es un lenguaje, es inevitable que se articule de forma diferente según las culturas, los contextos sociales y los periodos históricos, y que esta articulación no sea fija, sino que se transforme. Desde este punto de vista, los maestros del lenguaje del miedo, desde Edgar A. Poe hasta Dario Argento, y más allá, no son solo los que saben infundir esta pasión a quienes leen sus relatos o ven sus películas, sino también, sobre todo, los que, a través de un relato de miedo y de sus matices, son capaces de descifrar este lenguaje y proponer así la comprensión de una cultura, de una sociedad, de un periodo histórico.

El lenguaje del miedo: sintaxis, estilo, tenor

Es obvio que cada individuo, así como cada grupo social, tiene diferentes miedos que cambian con el paso del tiempo. Sin embargo, descifrar el

lenguaje del miedo no solo significa saber cómo cambian los objetos de esta pasión: es sabido por todos que el miedo a la peste era omnipresente en la Europa medieval, el de la sífilis se generalizó a partir de finales del siglo XVI y el del sida en las dos últimas décadas del siglo pasado. Ahora, después de la pandemia de COVID-19, se ha difundido el miedo a que nuevos y desconocidos virus puedan atacar de repente la especie humana. Es más complicado, pero en muchos aspectos también más interesante, reflexionar sobre la sintaxis del lenguaje del miedo, sobre las reglas no escritas que, en un contexto cultural, dictan que, sea cual sea el objeto del riesgo, el peligro y el miedo, una epidemia de gripe aviar o la inminencia de una recesión económica, este lenguaje da lugar a manifestaciones discursivas similares.

El razonamiento sobre esta sintaxis es crucial para entender que, muy a menudo, como se podría afirmar parafraseando a Marshall McLuhan, “el miedo es el mensaje”: no la presencia de un riesgo, ni la inminencia de un peligro, ni la información sobre lo que se debe saber, sentir, hacer respecto a una situación, sino el miedo en sí mismo, el miedo como lenguaje encriptado de un orden social, de una forma de gestionar los flujos de información, de una determinada manera de concebir la arquitectura política de una sociedad (Robin, 2004). Algunas de estas reglas del lenguaje del miedo están sedimentadas en lo que Lotman definió como el “sistema modelizante primario”, que corresponde aproximadamente al lenguaje verbal (Lotman y Uspenskij, 1975). Como cualquier sedimento lingüístico, estas reglas son más bien regularidades: cambian inexorable, pero imperceptiblemente, según ritmos y dinámicas que escapan a la conciencia individual.

La lengua española actual, por ejemplo, contempla a nivel expresivo términos como “miedo”, “temor”, “susto”, “ansiedad”, “pánico”, “angustia”, cuyas correspondientes áreas semánticas se superponen de forma compleja, pero nunca total. A cada uno de estos términos, de hecho, incluso antes de que se asocien a un objeto preciso o se declinen según los matices que permite la adjetivación u otras construcciones discursivas, corresponde una estructura pasional vacía, pero muy precisa, cuyas características debemos conocer si queremos entender cómo es un síntoma de una disposición cultural.

Técnicamente, por ejemplo, se podría decir que “susto”, “pánico” y “temor”, por nombrar solo algunos de los términos más conocidos del léxico español del miedo, establecen una relación diferente entre la expectativa temporal y la intensidad: “susto” es típicamente súbito e intenso, como registra el diccionario de la RAE: “Impresión momentánea de miedo causada por algo que aparece u ocurre de forma repentina e inesperada y que generalmente altera o agita la respiración”. El pánico, en cambio, se entiende generalmente como una combinación de la intensidad de la pasión temerosa con su prolongación en el tiempo, casi como si se tratara de un susto

prolongado: “Dicho del miedo o del terror: Extremado o muy intenso, y que a menudo es colectivo y contagioso”, según lo define la RAE. Incluso es diferente la semántica del “miedo”, que suele entenderse como una pasión en la que el temor tiene poca intensidad (casi hasta confundirse con la aprensión), pero tiene una expectativa temporal duradera.

Lo que se acaba de presentar es apenas un esbozo de análisis semántico del lenguaje del miedo, pero aplicándolo al estudio de los discursos que subyacen en la cultura de una determinada sociedad. Por ejemplo, en el discurso de la clase política colombiana en vísperas de unas elecciones se podría captar la forma en que se habla no solo de tal o cual miedo específico (a la inflación, a la delincuencia, a la inmigración, etc.), sino también de un “lenguaje del miedo”, de un cierto modo en que la sociedad colombiana, a través de sus complejas fibras nerviosas y de los intrincados fenómenos imitativos que las recorren (Girard, 1995), mantiene un “tenor de pasión”, una cierta activación colectiva con respecto al riesgo, al peligro, a la posibilidad más o menos abstracta, más o menos concreta, de tener miedo. Identificar este “tenor de la pasión”, el “estilo del miedo” que prevalece en una determinada sociedad es solo el primer paso. Mucho más complicado, pero igual de urgente, es comprender por qué ha arraigado este estilo, a través de qué pasajes, obedeciendo a las necesidades e intereses de qué agentes sociales, con qué repercusiones para la comunicación del riesgo, el peligro y el miedo.

El discurso del miedo en los medios de comunicación

Para responder a estas preguntas, no basta con sondear el modo en que un “estilo de miedo” se ha instalado en la semántica de una lengua. De hecho, como sostenía Lotman, el lenguaje verbal no es más que uno de los muchos ganglios, quizá el más decisivo o, al menos, aquel para cuyo estudio están mejor equipados los analistas, para dar un orden y una estructura tanto al conjunto de signos, mensajes y textos que circulan en una sociedad como a la cultura que expresa. David Altheide, por ejemplo, ha demostrado de forma bastante convincente que los medios de comunicación estadounidenses tienen una forma específica de identificar ciertas “imágenes problemáticas” de la realidad a partir de las cuales se generan estructuras narrativas recursivas que, a su vez, narran una situación de crisis y producen simultáneamente el control social y lo que Altheide denomina, con acertada definición, una “iconografía del miedo”, en cierto modo, conceptualmente muy similar a lo que se ha denominado “estilo” o “tenor” del miedo (Altheide, 2002).

La narrativa del miedo propuesta por los medios de comunicación se caracterizaría, por tanto, por una influencia persistente de las estructuras narrativas típicas del entretenimiento comercial, por lo que las situaciones

de riesgo o peligro se evocarían, describirían y analizarían según los rasgos estilísticos propios de este género: la presencia de una estructura narrativa precisa, la posibilidad de identificar rápidamente algunos (pocos) valores morales “universales”, un tiempo y un espacio específicos, un contenido inequívoco, un enfoque del desorden como amenaza, la valorización de una “armonía cultural”. Este marco narrativo generaría discursos que sintácticamente se reproducen siempre, independientemente de qué acontecimiento o situación concreta los haya provocado: existe algo que es indeseable – muchas personas se ven afectadas por este problema–; los aspectos o partes del problema se identifican fácilmente sin ambigüedad –ese algo puede cambiarse o solucionarse–; existe un mecanismo o procedimiento para resolver el problema –se conoce de antemano el agente de cambio o solución (normalmente, el gobierno)–.

La incapacidad de la mayoría de los medios de comunicación para dar cuenta de la creciente complejidad de los acontecimientos o situaciones que, sobre todo en las sociedades globalizadas, conducen a consecuencias potencialmente arriesgadas o peligrosas es, pues, según Altheide, un subproducto de la extraordinaria difusión, y del éxito planetario, de los formatos mediáticos que tienen en la tensión emocional y en los diversos matices del miedo su mecanismo clave, aquel por el que consiguen retener a los espectadores-consumidores. El tedio que inevitablemente se esconde detrás de toda descripción articulada del riesgo y del peligro –la irreprimible ambigüedad de la realidad– sería así expulsado en beneficio de una comunicación del riesgo en la que no hay gran diferencia entre el serial y el telediario. La difusión *del infoentretenimiento* provocaría entonces la infantilización de la percepción colectiva del riesgo, del peligro y del miedo, sustrayéndola a la construcción de un discurso racional y relegándola a una especie de hechizo mediático, a una especie de juego en el que ya no está claro si el miedo es una pasión que hay que escudriñar para regular mejor los mecanismos de la sociedad liberal (Shklar, 1989) o una emoción que hay que transformar en una rutina comercial.

El Sistema de Asesoramiento de Seguridad Nacional

Sea o no correcta la hipótesis de Altheide, el hecho es que las distorsiones producidas por el “discurso del miedo” son, no obstante, macroscópicas. Un ejemplo puede servir para aclarar los términos de la pregunta. En los aeropuertos estadounidenses, seis meses después del 11 de septiembre de 2001, uno se encontraba sistemáticamente con una especie de “tótem del miedo” llamado oficialmente Sistema de Asesoramiento de Seguridad Nacional (Homeland Security Advisory System–HSAS). Se trataba de una especie



HOMELAND SECURITY ADVISORY SYSTEM



FIGURA 1. Homeland Security Advisory System

FUENTE: Joshedwards (2011).

de semáforo de cinco luces (rojo, naranja, amarillo, azul y verde) adoptado en todo Estados Unidos a raíz de una directiva presidencial.

La directiva describía este sistema como “destinado a crear un vocabulario, un contexto y una estructura comunes para un debate nacional permanente sobre las amenazas a las que se enfrenta la nación y las medidas adecuadas que deben adoptarse como respuesta” (Joshedwards, 2011). Es significativo que esta directiva hablara de un “vocabulario común”, ya que, al menos desde un punto de vista semiótico, consistía en un intento de establecer un “lenguaje nacional del miedo”, un sistema de signos que permitiera una comunicación eficaz sobre las situaciones de riesgo, especialmente sobre las relacionadas con los atentados terroristas. Por ello, es interesante analizar este sistema de signos y el tipo de “estilo de miedo” que revela. Como cualquier sistema semiótico, el HSAS consta de un plano de expresión y un plano de contenido.

El plano de la expresión consiste en una articulación cromática que identifica cinco dominantes: cabe señalar que, incluso antes de que esta articulación expresiva entre en relación con una determinada articulación semántica, ya corresponde a una elección simbólica precisa que es todo menos neutra; esta articulación cromática, de hecho, ya prevé una disimetría entre los colores “cálidos” (rojo, naranja y amarillo) y los “fríos” (azul y verde). La impresión de tal disimetría se confirma si se analiza la articulación semántica propuesta por el HSAS: los cinco colores corresponden a cinco etiquetas verbales, “grave”, “alto”, “elevado”, “vigilado” y “bajo”, y a cinco enunciados que se supone que describen el estado de riesgo con respecto a posibles atentados terroristas: “riesgo grave de atentados terroristas”, “alto”, “elevado”, “general” y “bajo”.

También, en este caso, es evidente la disimetría en la forma como se articula este plan de contenidos: el sistema no solo no contempla la posibilidad de que el riesgo de atentados terroristas sea nulo, sino que segmenta el continuo de riesgo atribuyendo únicamente al último de los escalones una denotación de “bajo riesgo”, mientras que, de hecho, da a los tres primeros denotaciones casi sinónimas –no hay mucha diferencia entre riesgo “grave”, “alto” y “elevado”– y al cuarto una denotación en todo caso más cercana a la zona de alto riesgo que a la de bajo riesgo. Que este sistema de signos no sea en absoluto neutro, sino que, por el contrario, sea síntoma de un “estilo de miedo” preciso, queda aún más claro si se analizan su sintaxis: las reglas internas según las cuales se construyen sus mensajes; su semántica: las denotaciones de riesgo que se supone que expresan estos mensajes cromáticos; y su pragmática, es decir, los efectos de los mensajes producidos con este sistema de signos en la realidad social estadounidense.

Un análisis detallado de la documentación oficial sobre el HSAS revela que, en la práctica, no existía una caracterización precisa de qué acontecimientos o

situaciones terroristas corresponderían a los diferentes niveles de riesgo que podían ser señalados por este “semáforo del miedo”. Además, no está claro cómo una articulación semiótica tan pobre (cinco elementos en el plano de la expresión, cinco en el plano del contenido) pudiera realmente informar a la población estadounidense sobre una amenaza tan compleja como el terrorismo, teniendo en cuenta también el hecho de que esta advertencia se adoptaba en todo el país, como si los niveles de riesgo, su comunicación y su percepción se distribuyeran uniformemente desde Hawái hasta Nueva Orleans.

Pero, aún más inquietante es el hecho de que el gobierno no revelara abiertamente los efectos pragmáticos que este sistema de señalización debería tener tanto en la población como en los principales centros de la administración y la burocracia estadounidenses. ¿Qué fenómenos reales de terrorismo son más probables si se cambia, por ejemplo, de azul a amarillo?, ¿cómo hay que cambiar la actitud emocional, cognitiva y pragmática cuando esto ocurre? Nadie parece ser capaz de explicarlo, y la información que se leía al respecto en las páginas web de la Casa Blanca resultaba ser, de hecho, una serie de indicaciones burocráticas abstractas.

Adicionalmente, si se examina este sistema de signos, no tanto como un mecanismo sincrónico, es decir, como el centro de alguna posibilidad virtual de comunicar el riesgo y el peligro, sino como una operación diacrónica, es decir, como una fuente real de comunicación en la historia, uno se da cuenta de que, desde el momento de su creación, el HSAS nunca utilizó los colores verde y azul, sino que se decantó generalmente por el amarillo, la señal cromática “alta” que indicaba un “riesgo significativo de atentados terroristas”; en el estado de Nueva York, el sistema siempre permaneció en naranja, avisando el “alto riesgo de ataques terroristas”.

Las observaciones semióticas sobre la estructura del HSAS indican que no es un buen sistema de comunicación, desde el punto de vista sintáctico (es un sistema desequilibrado hacia la percepción del riesgo), semántico (es un sistema que ofrece una articulación expresiva demasiado escasa en comparación con las complejas realidades que se supone que debe denotar) y pragmático (no está claro qué percepciones y comportamientos deben desencadenar las advertencias de riesgo del sistema). Las observaciones históricas sobre el uso real del HSAS refuerzan aún más la convicción de que es susceptible de generar dos distorsiones comunicativas un tanto contrarias a sus objetivos: por un lado, un clima social de miedo generalizado y constante, sin una imaginación precisa respecto a los posibles escenarios de riesgo (Escobar, 1997); por otro lado, una habituación generalizada a esa comunicación de riesgo redundante y mal articulada.

Si se considera el HSAS como un síntoma del “lenguaje del miedo” y del “estilo del miedo” vigente en EE. UU. desde el 11 de septiembre de 2001, se

podría describir, entonces, como una especie de ruido de fondo, como un acúfeno que acompaña la vida cotidiana de los ciudadanos y genera un estado de tensión nerviosa mayoritariamente subconsciente (Castel, 2003; Bauman, 2006). Si este sistema es esencialmente inútil, cuando no perjudicial, es entonces inevitable plantear la pregunta de Medea: *cui prodest*. Es significativo que, en al menos dos circunstancias, el HSAS haya registrado variaciones, una a la baja, otra al alza, que fueron fundamentalmente inmotivadas, es decir, sin que ni los medios de comunicación ni la administración estatal pudieran aducir ninguna prueba fáctica que justificara la subida o la bajada del nivel de peligro.

En 2003, el estado de las islas hawaianas bajó el nivel de peligro a “azul” (cuando la primera administración Bush acababa de decretar que se elevara a “naranja”), mientras que entre el 1 de agosto y el 10 de noviembre de 2004 se decretó un aumento poco motivado en todo el país. Los dos fenómenos podrían parecer no relacionados, pero el hecho de que en ambas circunstancias se haya utilizado el HSAS para construir un mensaje que probablemente no esté justificado por un estado de riesgo real revela que incluso este sistema de signos aparentemente anodino podía, como cualquier lenguaje, ser utilizado con fines manipuladores.

En cuanto a cuáles son estos propósitos, solo se pueden formular algunas hipótesis. Resulta cuanto menos extraño que, de todos los estados de la nación estadounidense, el único que haya bajado su nivel de alerta sea aquel cuya economía depende en mayor medida de la industria turística. En realidad, este factor debería aumentar, y no disminuir, la posibilidad de atentados terroristas, teniendo en cuenta lo mucho que en los últimos años se han dirigido a ciertos destinos turísticos internacionales, así como a ciertas prácticas estrechamente vinculadas a él (como los viajes en avión, por ejemplo). Por otra parte, pero esto es solo una hipótesis, la administración de este estado quizás tenía todo el interés en declararlo relativamente seguro en comparación con el resto del territorio estadounidense, precisamente para salvaguardar el papel que desempeña Hawái en el imaginario de esta nación: un archipiélago no solo geográfico sino también psicosocial, un lugar en el que, por un precio elevado, se puede escapar de la sociedad estadounidense y sus descontentos (incluida la amenaza del terrorismo).

En cuanto al súbito aumento del nivel de peligrosidad decretado por el gobierno entre el 1 de agosto y el 10 de noviembre de 2004, cabe al menos sospechar que, una vez más, ese rudimentario sistema semiótico que es el HSAS se utilizó, no para denotar tal o cual situación de riesgo, sino para connotar la idea misma de peligro, para hablar a toda la nación el lenguaje del miedo. No pocos comentaristas, de hecho, han señalado que el periodo en cuestión coincidió de forma inquietante con la última fase de la carrera electoral para las elecciones presidenciales estadounidenses de 2004, y Brigitte L. Nacos (2007), investigadora de

la Universidad de Columbia, ha llegado a plantear la hipótesis de que existía una relación de proporcionalidad directa entre el aumento del nivel de alarma a través del HSAS, luego retomado y amplificado por el discurso mediático estadounidense, y el nivel de popularidad de la administración Bush en las encuestas.

Conclusión: miedo y lenguaje, y la tarea de la semiótica

No es posible considerar estas “coincidencias” como una “prueba” de que la comunicación del riesgo y del peligro y la construcción concomitante de un discurso del miedo están siempre íntimamente ligadas a una estrategia de manipulación con fines políticos. Al mismo tiempo, un examen cuidadoso y racional de los sistemas de significación que las sociedades emplean para difundir la información quizá sea útil para identificar las distorsiones comunicativas que pueden producir, pero también para evitar que los efectos paradójicos de estas distorsiones corroan la capacidad de elección racional de los miembros de dichas sociedades.

La memoria de una sociedad es un complejo organismo colectivo compuesto por recuerdos individuales, textos y representaciones, algunos de los cuales se transmiten a la siguiente generación obedeciendo los impulsos de la tradición, la educación, pero también los condicionamientos políticos. Lo que se transforma en memoria y lo que se transmite como tal a las generaciones posteriores no está determinado exclusivamente por la voluntad política y las retóricas públicas, pero es innegable que estas suelen desempeñar un papel importante en dicha transmisión. Sin embargo, como hemos tratado de subrayar en este artículo, la memoria colectiva, la memoria pública y la memoria cultural no son solo un contenido cognitivo o un conjunto de mandatos pragmáticos, sino que también están entrelazados con las emociones.

La memoria, tanto individual como colectiva, se compone tanto de lo que recordamos como de la forma en que lo recordamos y, por tanto, también del tono emocional y pasional con el que un acontecimiento o hecho del pasado se transforma en memoria compartida y representación colectiva. Como hemos intentado mostrar en este ensayo, la imaginación mítica de la creación de una memoria colectiva de los acontecimientos humanos siempre ha vinculado la belleza al miedo e incluso al terror. Las deidades griegas del miedo y el terror son hijas de Ares, el dios de la guerra, pero también de Citerea, la diosa de la belleza. En la memoria de una sociedad, de hecho, nada adquiere mayor relevancia estética que el terror súbito y paralizante, y a menudo los profesionales del terror utilizan esta característica para impulsar violentamente sus ideologías.

Sin embargo, incluso los políticos que construyen los discursos del riesgo y la política del miedo suelen explotar esta misma combinación de

Ares y Citerea para manipular la memoria pública y permitir que se desarrolle encima de un ruido de fondo continuo, un acúfeno del miedo que condiciona el presente a través del recuerdo de un terror pasado que ya no se percibe como un estallido perturbador, como un rugido repentino, sino que permanece como un bajo de fondo interiorizado, un miedo que ahora forma parte de la memoria compartida, del imaginario colectivo, y que hipnotiza el presente, incapaz de construir nuevos recuerdos de serenidad y paz. ▀

Referencias

- Altheide, D. L.** (2002). *Creating fear: News and the construction of crisis*. Aldine de Gruyter.
- Bauman, Z.** (2006). *Liquid fear*. Polity Press.
- Castel, R.** (2003). *L'insécurité sociale: Qu'est-ce qu'être protégé?* Seuil y La République des Idées.
- Escobar, R.** (1997). *Metamorfosi della paura*. Il Mulino.
- Girard, R.** (1995). Automatismes et liberté. En H. Grivois y J. Dupuy, *Mécanismes mentaux mécanismes sociaux: De la psychose à la panique* (pp. 109-126). Éditions la découverte.
- Greimas, A. J. y Fontanille, J.** (1991). *Sémiotique des passions: Des états de choses aux états d'âme*. Seuil.
- Joshedwards (2011)**. Posts Tagged 'Homeland Security'. 27 de enero. <http://joshedwards.com/tag/homeland-security/>
- Lotman, J. M. y Uspenskij, B. A.** (1975). *Tipologia della cultura*. Trad. Remo Faccani y Marzio Marzaduri. Bompiani.
- Nacos, B. L.** (2007). *Mass-mediated terrorism: The central role of the media in terrorism and counterterrorism*. Rowman y Littlefield.
- Pezzini, I.** (ed.) (1991). *Semiotica delle passioni: saggi di analisi semantica e testuale*. Esculapio.
- Pezzini, I.** (1998). *Le passioni del lettore: Saggi di semiotica del testo*. Bompiani.
- Robin, C.** (2004). *Fear: The history of a political idea*. Oxford University Press.
- Shklar, J. N.** (1989). The liberalism of fear. En N. L. Rosenblum, *Liberalism and the moral life* (pp. 21-38). Harvard University Press.