

**El mundo árabe-islámico en el cine estadounidense.
Narrativas del miedo durante la segunda gestión de George W. Bush**

Daniela Marina Martín

Centro de Estudios Avanzados – FCS- Universidad Nacional de Córdoba
danielamartin_dm@yahoo.com.ar

Resumen

El rediseño de la política exterior estadounidense a partir del 11S permitió concentrar la atención en Medio Oriente como una oportunidad de reforzar el foco en una zona geoestratégica de gran importancia para Estados Unidos.

Amén de las decisiones en materia de defensa y seguridad, la diplomacia cultural acompañó ese proceso de cambio, y aquella parcela del cine estadounidense conocida como *mainstream*, se hizo eco de las exigencias del nuevo escenario internacional adaptando sus contenidos a ese nuevo proceso.

El alcance masivo del cine (Martel, 2014) permite llevar a una población más numerosa y popular, presentando como relatos ficcionales, las decisiones políticas en el marco de los valores que promueve Estados Unidos en cada momento histórico.

Desde el enfoque crítico propuesto por Robert Cox, el 11S significó para la diplomacia cultural la oportunidad de articular diversas fuerzas (capacidades materiales, instituciones) para afirmar las ideas que resultaran funcionales para una estrategia internacional de construcción del nuevo enemigo externo de Estados Unidos. El cine contribuyó en la modelización fílmica de un rostro de miedo, en la construcción de un “otro” que se configura a partir de estereotipos ligados a una identidad cultural, étnica y religiosa determinada (mundo árabe islámico) colaborando a la gestión política del miedo.

Si observamos la batería de medidas tomadas en base a la llamada “Guerra contra el terror”, ¿podríamos pensar incluso en nuevas formas de invasión, que exceden lo territorial y se apoyan en medios audiovisuales (discursos, televisión, internet, cine) para hacer parte a la sociedad internacional de una toma de posición, sea como víctimas o como victimarios? (Barei, 2020)

Ese eje temático central de la política estadounidense 11S llama a considerar diversas nociones o categorías cuya reflexión deviene necesaria para estudiar el cine estadounidense *mainstream*: miedo, terrorismo, mundo árabe e islámico y política exterior.

A través de material especializado de diversas áreas (política internacional, cultura, mundo árabe, herramientas básicas de composición audiovisual, etc.) se trabaja en una serie de filmes indagando las nociones ya mencionadas por medio de diferentes entradas metódicas tales como contenidos-

argumentos, puestas en escena, escalas cromáticas, sonidos, contextos y acontecimiento históricos del momento de estreno.

El corpus estudiado se conforma por cuatro películas, una por cada año de la segunda gestión presidencial de George W. Bush: *Munich* (2005, Steven Spielberg), *Babel* (2006, Alejandro González Iñárritu), *The Kingdom* (2007, Peter Berg) y *Body of lies* (2008, Ridley Scott), que fueron seleccionadas teniendo en cuenta el género (drama), la fuerza operativa a nivel de diplomacia cultural (sus productoras forman parte las *majors* y, por ende, de la Motion Pictures Association), contenido vinculado al mundo árabe islámico, país de producción Estados Unidos y la ubicación en el ranking de taquilla.

La investigación presenta así una reflexión acerca de la nueva forma de percibir al mundo árabe e islámico y su representación en el cine estadounidense, con el cristal post 11S, a través de un trayecto donde política y cultura quedan imbricadas con la propuesta de una mirada desde las relaciones internacionales.

Palabras clave: Política exterior; Mundo árabe islámico; Miedo; Cine estadounidense

Introducción

Los atentados ocurridos el 11 de septiembre de 2001 en New York y en las proximidades de Washington, pueden abordarse desde una multiplicidad de perspectivas: terrorismo, globalización, política exterior, etc. Con pleno conocimiento de las limitaciones que supone una ponencia ante un tema de esta complejidad, aquí se analizará el rol desempeñado por el cine *mainstream*¹ en ese proceso de internacionalización de un fenómeno ya conocido (terrorismo), pero que toma dimensión global a partir del 11S y adquiere carácter primordial en la agenda internacional.

La propuesta que se presenta en este trabajo nace de la hipótesis del rol desempeñado por el cine *mainstream*, en tanto producto cultural y herramienta de la diplomacia, durante la gestión de George W. Bush, en relación a la mirada que era necesario forjar en el imaginario social, respecto al mundo árabe islámico.

Se toma un enfoque crítico de las relaciones internacionales que permite una mirada reflexiva acerca del orden mundial, con un abordaje comprensivo de la configuración de múltiples fuerzas (capacidades materiales, ideas e instituciones) que interactúan en él (Cox, 2014) y la dinámica de éstas en un mundo globalizado.

Las categorías utilizadas merecerían un análisis en sí mismas, no obstante, se presentan los criterios básicos que permiten identificarlas para una exposición comprensiva de todo el tema: mundo árabe islámico, terrorismo, miedo, diplomacia cultural, cine *mainstream*, política exterior, imaginario social, entre las más destacadas.

A partir de ese esquema teórico, se hace un recorrido ejemplificativo a través de cuatro películas ilustrativas del engranaje crítico propuesto: *Munich* (2005), *Babel* (2006), *The Kingdom* (2007), *Body of lies* (2008). Todas ellas corresponden al género Drama, se ubican en la categoría de cine *mainstream*, fueron estrenadas durante la segunda gestión de George W. Bush y comparten una perspectiva común respecto del mundo árabe islámico.

Diplomacia cultural y cine *mainstream* estadounidense

Estados Unidos ha utilizado tempranamente el valor simbólico que posee lo cultural (García Canclini, 2004), sirviéndose de la industria cinematográfica como un instrumento de poder cuya efectividad, si bien difícil de medir, resulta innegable. Históricamente, las políticas de seguridad y la

¹ A los fines de este trabajo se toma el cine *mainstream* siguiendo la propuesta de Frédéric Martel (2014) quien lo define como el cine “dominante” o “para el gran público”, en particular el que cuenta en alguna etapa de su proceso (creación, producción, distribución) la intervención de las grandes compañías cinematográficas conocidas como las *majors*.

economía han sido los ejes principales en la agenda de política exterior, pero ya desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, la cultura se ha sumado a ellos y es considerada desde entonces como el tercer pilar en las relaciones entre estados (Saddiki, 2009).

En torno al problema de la cultura, interesa uno de las formas a través de las cuales se expresa la diplomacia pública: diplomacia cultural. No obstante, sabemos que existen distintas acepciones y enfoques en cuanto a esta categoría, pero en honor a la brevedad y al solo efecto de hacer una consideración general para puntualizar el sentido asignado las mismas, este trabajo considera a la diplomacia cultural como segmento de la diplomacia pública.

Así, tal como expresa Peralta Frías en mención a Rodríguez Barba, la diplomacia cultural tiene diversos objetivos entre los cuales se pueden señalar: “1. Destacar los valores y costumbres, estilos de vida, manifestaciones artísticas y culturales del país; 2. Promover una imagen positiva del país en el extranjero; 3. Posicionar al país...” (2018: 62). Conviene recordar esos objetivos de la diplomacia cultural desplegada a través de las funciones estatales, dado que el cine *mainstream* es una pieza clave y efectiva para la transmisión de valores, costumbres, estilos de vida, etc.

Así, el enfoque crítico permite entender la industria creativa como aquello que Cox también entiende como “acople” de fuerzas: “capacidades materiales” que están dadas por recursos de orden simbólico de la industria cultural y, por ende, del Estado; las “ideas” como significados intersubjetivos que expresan el contenido mismo de la producción creativa; y las instituciones como sucede con Hollywood y su funcionamiento administrativo tanto en la Casa Blanca como en políticas externas, tales como el Plan Marshall, entre otros (Martel, 2014). La observación de este conglomerado de fuerzas permite entender que detrás de las narrativas ficcionales existe un contenido político ideológico con un rol dentro del orden mundial (Gómez Ponce, 2019).

Desde comienzos del siglo veinte el “acople de fuerzas” que supone el cine *mainstream* funcionó como “una verdadera herramienta de reproducción ideológica”. Marcó aquellos valores e ideologías con un adversario externo representado por los Nazis en la primera mitad del siglo XX, y luego por el comunismo a través de su mayor exponente, la Unión Soviética, durante la Guerra Fría, colaborando en “la construcción de las representaciones imaginarias del mundo” (Nigra, 2010: 5).

La relación de esas múltiples fuerzas es compleja, va mutando en cada circunstancia y no se da de manera directa, sino mediante la creación de entidades intermedias que permiten generar el nexo político funcional a los intereses de los actores involucrados (Estados, empresas, organizaciones, etc.), así como de los intereses en juego: el capital, la agenda política, etc. Un claro ejemplo histórico lo encontramos durante la Guerra Fría, cuando en determinado momento de la década de 1960, Estados Unidos advierte la importancia de fortalecer a Europa Occidental para crear una barrera más fuerte a la influencia de la URSS y utilizó para ello al cine, a través de la *Motion Picture Export Association* (MPEA) (Crespo Jurdado, 2009). Luego fue la *Motion Picture Association of America* (MPAA), la cual

cambiaría su nombre a *Motion Picture Association* (MPA), la entidad que actuaría como estructura material en la gestión de intereses de las compañías cinematográficas y del gobierno de Estados Unidos. Vale aclarar que la *Motion Pictures Association* (MPA) está dirigida por un consejo conformado por representantes de cada uno de los cinco estudios cinematográficos principales de Estados Unidos: Disney, Sony-Columbia, Universal, Warner Bros, Paramount y 20th Century Fox (Martel, 2014).

Es precisamente aquí donde el cine y la industria cinematográfica *mainstream* se presentan como capacidades materiales que operan como instrumentos de la diplomacia cultural, con las tres fuerzas propuestas por Cox conjugándose en ese objetivo final: los organismos del Estado, puntualmente la Casa Blanca y el Congreso (Martel, 2014) actúan aquí como instituciones en el marco de una política exterior determinada, y planifican así, a través de la MPA (*Motion Pictures Association*), los formatos de los contenidos de *Hollywood* en cuanto a qué valores y qué mirada del mundo árabe islámico transmitir (es decir, ideas).

Los autores coinciden en que la MPA, pese a su pretensión de independencia, es el brazo político encargado del *lobby* de los estudios hollywoodienses, tanto en la Casa Blanca como en el Congreso de Estados Unidos (Martel, 2014; Shaheen, 2008), hasta se ha llegado a considerarla como una “auténtica representación consular de Hollywood en Washington y en ella, su director, Jack Valenti fue el principal embajador y principal diplomático cultural estadounidense” (Martel, 2014: 27).

En tal sentido, esta descripción general permite dar cuenta de una representación del esquema de relación entre actores, ideas e intereses que forman parte de la transnacionalización de la cultura, con fines políticos determinados y su intervención en el imaginario social (Castoriadis, 1997). A partir de dicho esquema se analizará un acontecimiento histórico puntual como principio activo de la formulación de la agenda política global: el 11S.

Contexto del 11S y decisiones políticas a partir de los ataques

Para leer la política de Estados Unidos en relación a las decisiones tomadas a partir del ataque a New York y Washington el 11 de septiembre de 2001, pueden considerarse dos grandes lineamientos: fronteras adentro y fronteras afuera del país. En ambos escenarios, fue necesario reforzar la política del miedo a través de los discursos y la información de los medios masivos: los términos “crimen”, “víctima” y “miedo” aparecían unidos a las noticias e informes acerca de terrorismo para construir un discurso público que reflejara la relación simbólica con “orden”, “peligro” y “amenaza” (Altheide, 2009: 55).

El miedo fue una gran herramienta para unir la idea de terrorismo con la disconformidad y obtener beneficios políticos, del mismo modo en que hasta el 11 de septiembre de 2001: el trabajo de los medios contribuyó a crear los cimientos culturales de una política de miedo basada en la creencia de

ser todos, actuales o potenciales víctimas de terrorismo que necesitan ser protegidos (Altheide, 2009). A partir del 11S, el gobierno estadounidense asumió que quedaba legitimado para introducir un variado menú de controles y restricciones tendientes a reforzar el poder establecido (Cox, 2003) que se tradujeron en una pérdida de libertad (valor sostenido y ensalzado siempre por Estados Unidos) para la sociedad civil.

Hacia adentro de Estados Unidos, el miedo debía funcionar como elemento de cohesión, pero no podía implicar la paralización de los ciudadanos: el consumo debía continuar, la forma de vida del estadounidense debía continuar: moviéndose, comerciando, y trabajando (Ahmed, 2015). Pero era conveniente, al mismo tiempo, mantener latente la sensación de amenaza y peligro. La vigilancia de los ciudadanos por parte de las autoridades gubernamentales, se combina con la productividad que prioriza el consumo, direccionando el control en el sentido que no altere las bases del sistema. En esta lógica, los medios masivos de comunicación (canales de noticias e internet particularmente), así como también el cine *mainstream* estadounidense, han cumplido un rol fundamental construyendo estereotipos, generando incertidumbre, y también “amenazas imaginarias que se vuelven reales y amenazas reales que se exacerban en el imaginario” (Barei, 2020: 56).

A nivel internacional resulta necesario recordar el contexto en que los ataques se producen y para ello es clarificadora la declaración realizada por Condoleezza Rice, durante la campaña presidencial del año 2000, quien a través de artículos publicados en la revista *Foreign Affairs* expresaba la necesidad de definir el “interés nacional” de Estados Unidos, ante la ausencia del poder soviético con el cual confrontar y contrastar su hegemonía (Cordovez, 2001).

En este sentido, el 11S le dio a Estados Unidos la oportunidad de, en el rediseño de su política exterior en relación a la década de 1990, construir un enemigo, aunque difuso y sin nacionalidad concretamente definida, con características muy claras de referencia a Medio Oriente y en particular al Mundo árabe islámico. Así, la fase inicial de esa política de miedo fue la victimización de Estados Unidos a fin de conseguir el apoyo de la comunidad internacional en la fase siguiente, ello es la ofensiva militar (Brieger, 2002). Por ello, fronteras afuera, la magnitud del ataque habilitó la calificación del hecho como “un acto de guerra” que permitía dar respuesta (Kreibohm, 2008).

Poner la atención en Medio Oriente era, entonces, una oportunidad para reforzar el foco en una zona geoestratégica de gran importancia para Estados Unidos. Las respuestas dadas en materia militar (Afganistán primero en 2001 e Irak luego en 2003) fueron los primeros pasos “para garantizar la estrategia nacional americana en el siglo XXI” (Busso, 2003: 17). De esa manera, durante la primera gestión de gobierno de George W. Bush, el terrorismo quedó reubicado como tema prioritario en la agenda política internacional, con un nexo mental directo a Medio Oriente y en particular al mundo árabe islámico, y la industria cinematográfica se hizo eco de ello.

El cine acompañando las decisiones políticas durante la presidencia de George W. Bush

Como ya se mencionó, la relación en este complejo entramado de fuerzas no es directa ni lineal. En tal sentido, pueden advertirse algunas condiciones que dan cuenta de la vinculación entre cine y política con base en el comportamiento histórico de dicho vínculo y de los datos que se observan durante el período en análisis (2001-2009).

Apropiándonos de las palabras de Cox (2014), diríamos que, el “acople de fuerzas” en que se inserta el cine *mainstream*, le permitió a Estados Unidos moldear una delimitación de “fronteras” de acuerdo a cada momento histórico (Nigra, 2010). Es justamente en ese proceso donde emerge, a partir del 11S, una noción que, si bien no era nueva, adquirió un rol central en la agenda política: el terrorismo internacional y la configuración de un enemigo mundial cuyo rostro responde a una identidad cultural determinada (mundo árabe islámico).

La primera reflexión obligada es precisamente en relación a ambas categorías mencionadas y la forma en que las mismas fueron utilizadas, más allá del propio concepto. Por un lado, la idea de “terrorismo”, que carece de una definición conceptual unánime y mundialmente aceptada (Kreibohm, 2008), y aunque haya aproximaciones conceptuales vagas, deja abierta la posibilidad de llenar ese vacío con diversas ideas. Por otro lado, la noción de “mundo árabe” y “mundo islámico”, que aparecería en el cine ubicado geográficamente en el llamado Medio Oriente, con un sentido e idea única, amalgamando modelos culturales simplificando diferencias de territorialidad, lenguas, religión y nacionalidades.

En la industria de contenidos del cine, se advierte *a priori* esa mezcla de conceptos respecto al llamado mundo árabe en los que, al decir de Hamurabi Noufour (2017: 124), se “‘territorializa’ adhesiones confesionales, ‘confesionaliza’ pertenencias nacionales, en clave de ‘identidad racial’”. Las ficciones de consumo masivo difunden, a través de lo simbólico, una imagen amalgamada de “lo árabe-islámico” donde todo pareciera formar parte de lo mismo y estar, al mismo tiempo, vinculado con ideas como peligrosidad y terrorismo. Por ello, “se trata de un problema que viene siendo aprovechado para propagar el pánico y aversión hacia todo lo que se califique con tales palabras [‘el islam’, ‘lo árabe’]” (Noufour, 2017: 110).

Así en el contexto histórico y político en que se inserta el 11S, se advierte la importancia de reforzar la idea generalizada de un “otro” que cumpla el rol de adversario político global, que permita justificar la posición que asume un Estado (concretamente Estados Unidos) en su política exterior, y analizar en qué medida ese adversario externo, en el marco de la “guerra contra el terror” responde, además, a un modelo cultural determinado. En esa combinación de la necesidad de definir una agenda internacional en que se inscriba el interés nacional de Estados Unidos, con el acaecimiento de un hecho de las características del 11S, es que se impulsa la construcción de “otro” que contenga en su configuración imaginaria, los rasgos de peligrosidad, oriundez lejana, terrorismo, árabe-islámico.

Y si bien no es nuevo que los árabes han sido representados por el *cine mainstream hollywoodense* mediante imágenes y estereotipos despreciables (Shaheen, 2008), a partir del 11S y especialmente de la gestión de George W. Bush, se observa una serie de características peculiares en cuanto a la lectura y representación que el cine *mainstream* estadounidense comenzó a hacer del mundo árabe islámico. En los primeros años de gestión presidencial de Bush, la forma en que los contenidos acompañaron las decisiones en materia militar, fue con la ausencia de temas como terrorismo, Medio Oriente y guerra. La sensibilidad de la sociedad internacional y de la estadounidense en particular, desde el 11S, exigían que la diplomacia cultural acompañara ese primer tiempo con contenidos orientados más bien a la distracción que al recuerdo del atentado y el inicio de la guerra.

Por ello, las películas que ocuparon el podio de la taquilla durante la primera gestión de George W. Bush (2001-2004) corresponden a géneros como fantasía, acción, animación y comedias, varias de ellas se repiten en distintos años con diferentes adaptaciones, en donde se ve una escasa o nula aparición de películas dramáticas y bélicas, aunque estas no responden a una idea de cine *mainstream*.

Pasados los primeros años desde el 11S, aminorada la candencia inicial de esa experiencia, y una vez desplegada la acción militar en Irak (con la escasa legitimidad que tuvo esta última), fue necesario retomar aquellas nociones que el cine referenciaba en sus contenidos en forma esporádica, vaga y solapada antes del 11S, para vincular todo lo referente al mundo árabe islámico con lo peligroso, violento y primitivo (Shaheen, 2008), y especialmente con el terrorismo. “Después de la desaparición de la Unión Soviética el islam, convertido en el ‘nuevo enemigo de Occidente’ es mediática, política e intelectualmente señalado como ‘retrasado, fanático y bárbaro’” (Brieger, 2002: 129).

Aquí podemos recuperar la idea de orientalismo de Edward Said que contribuye a comprender la forma en que el cine re-presenta al mundo árabe, pero luego de indagar los contenidos seleccionados y mencionados en esta ponencia, puede advertirse una utilización del cine *mainstream* estadounidense con el sentido post orientalista que nos propone Hamid Dabashi: ya no interesa conocer a los árabes sino convertirlos en el enemigo (Geneva Graduate Institute, 2017).

Es cierto que en el mensaje recibido al ver una película siempre está la subjetividad del espectador, los filtros con los que interpreta lo que ve y escucha. Sin embargo, el condicionamiento dado por los medios audiovisuales y por el mensaje provisto por la cultura mediática en su conjunto (diseñada con base en la política de miedo y gestionada mediante diversos mensajes simbólicos en un mundo globalizado), son las condiciones que acaban dando forma a la interpretación del espectador. También, debemos tener en cuenta que Irak significó una guerra absurda que, además, no detuvo el terrorismo de *Al-Qaeda* sino que, por el contrario, contribuyó a la creación del Estado Islámico (Scavino, 2018). De ahí la importancia de buscar la legitimidad que no tenían las decisiones militares tomadas por la gestión Bush. Esa labor recayó principalmente en la política y en una de sus formas de expresión, puntualmente en la diplomacia cultural.

Así, el cine *mainstream* lanza sus productos con esa temática (géneros bélicos, vinculados a Medio Oriente o a terrorismo) a partir del momento en que la Guerra a Irak comienza a perder la escasa legitimidad que tenía a nivel internacional: recién se ven en el listado de la taquilla, apareciendo con mucha cautela, a partir del año 2004/2005, alcanzando su mayor pico durante el año 2008². En ese contexto aparecen *Syriana* (2005), *Munich* (2005), *Paradise Now* (2006), por mencionar algunas. En lo que sigue, se presentan de modo exploratorio cuatro películas que dan cuenta del aporte que cine *mainstream* estadounidense ha hecho a la configuración del rostro del enemigo internacional por esos años (2005-2008).

Contenidos diversos, mensaje similar: *Munich* (2005), *Babel* (2006), *The Kingdom* (2007), *Body of lies* (2008)

A partir de la segunda gestión de Bush, ya queda trazada la estrategia global de lucha contra el terrorismo y desplegada la maquinaria política en ese sentido: las *instituciones* activan las “estructuras materiales” para concretar aquella estrategia ya instalada en la agenda internacional (ideas). Estados, industria cinematográfica, organizaciones internacionales, Ejército, diplomacia y contenidos fílmicos se conjugan en ese entramado de fuerzas. En tal esquema, aparecen cuatro películas que, además, se inscriben en el cine *mainstream* estadounidense, aún más cuando se consideran sus *majors* e incluso sus premiados directores: DreamWorks Pictures y Universal Pictures con Steven Spielberg (*Munich*); Paramount Pictures con Alejandro González Iñárritu (*Babel*); Universal Pictures con Peter Berg (*The Kingdom*); y Warner Bros. Pictures con Ridley Scott (*Body of Lies*).

Estas películas son parte activa de la dinámica de fuerzas descritas y hacen su aporte a la estrategia planteada, ya sea a través de la reminiscencia de un hecho histórico ocurrido en la década de 1970 (*Munich*), o mediante la exaltación gráfica e indubitable de estereotipos culturales (*Babel*), como también mediante la acción atrapante que implica la cacería de terroristas en un lejano y hostil Medio Oriente (*The kingdom*, *Body of Lies*). En los cuatro dramas, el cine *mainstream* de esta etapa utilizó sus recursos para llevar la atención de los espectadores a asociar la idea de terrorismo al mundo árabe islámico.

Esto se percibe más claramente cuando se atiende a sus tramas. Así, por ejemplo, *Munich* es una película basada en hechos reales que relata la misión encomendada a un agente del *Mossad*, Avner Kaufman (Eric Banna) tras el asesinato de varios atletas israelíes por el grupo terrorista palestino "Septiembre Negro" durante los Juegos Olímpicos de Múnich de 1972. En ella, puede verse la

² Fuente de información: <https://www.boxofficemojo.com>

magnificencia en la forma de presentar la historia: escenarios, diálogos, vestuario y fotografía llevan al espectador a sentirse en presencia de la década de 1970, una década altamente significativa en la relación oriente-occidente (Crisis del petróleo, Revolución islámica, etc). El equipo liderado por Avner, si bien israelíes y judíos, encarnan los valores occidentales y cristianos celebrados por Estados Unidos: familia, justicia, sacrificio, patria... (Clack *et al.*, 2007), y desde el integrante más enardecido del equipo, Steve (Daniel Craig) hasta el más sensible Robert (Mathieu Kassovitz) los perfiles enarbolan una axiología representativa de la estadounidense. Esta forma de proyectar los propios valores en el atentado sufrido por los atletas israelíes en 1972, se corona con una *Golda Meir* (Lynn Cohen) que expone argumentos perfectamente atribuibles a cualquier presidente de Estados Unidos.

Todo en conjunto y cada detalle genera un puente perfecto entre la actualidad (2005) y el pasado (1972) unidos por la necesidad de justicia ante el terrorismo de un grupo oriundo del mundo árabe islámico. Independientemente de la concordancia con la realidad histórica, su adaptación o tergiversación, la remembranza de un atentado terrorista perpetrado por un grupo palestino contra civiles inocentes es una recuperación de hechos deliberada que indefectiblemente refuerza las ideas ya flotantes en el imaginario social. Toca fibras sensibles de acontecimientos recientes y reinstala el tema terrorismo vinculado al mundo árabe islámico.

Babel (2007), por su parte, hace su aporte con un gran contenido de “modelos culturales”. Narra la historia de cuatro familias en cuatro países diferentes y la forma en que estas historias están conectadas. En Marruecos un matrimonio estadounidense, Susan (Cate Blanchett) y Richard (Brad Pitt), mientras viajaba como turista, recibe una bala perdida de un rifle manipulado por dos adolescentes marroquíes, y la mujer resulta gravemente herida. Eso desencadena el relato de otras dos historias que ocurren en otras partes del mundo (México y Japón). La pareja buscará por todos los medios que la embajada de Estados Unidos en Marruecos los saque de la situación que atraviesa en ese lugar lejano, desolado y adverso.

Es un vasto despliegue de estereotipos culturales que van desde una distante y primermundista familia japonesa, hasta un hostil y sórdido Marruecos pasando por un abigarrado, pobre y ruidoso México. Todo ese bagaje cultural en contraste con el rostro icónico de Brad Pitt y Cate Blanchett. *Babel* es quizás la más representativa de la dinámica de la globalización y, al mismo tiempo, retroalimenta su propia retórica de diversidad con la demarcación gráfica y contrastante de cada cultura. Esta película merecería un trabajo separado debido al caudal de simbolismos que ofrece para tratar una multiplicidad de temas, tanto en su contenido como en la forma de presentarlo: globalización, desarrollo, periferia, cultura, modelos de dinámicas familiares, etc. Aquí no se escatima en vincular “lo árabe” a ese “mundo inferior” representado por la tierra, la sangre y lo animal (Barei, 2012).

En *The Kingdom* (2007), un ataque en Riad, Arabia Saudita, mata a una multitud de ciudadanos estadounidenses. Un equipo del FBI dirigido por el agente Ronald Fleury (Jamie Foxx) viaja a Riad a

investigar el atentado y buscar “justicia” encontrándose allí con anfitriones (autoridades saudíes) hostiles. Arabia Saudita, aliado histórico de Estados Unidos, aparece presentado de un modo concordante con las relaciones existentes fuera de la pantalla de cine: el desprecio es recíproco, así como lo es la necesidad que los vincula. Los lazos económicos se entremezclan con la urgencia de generar un trabajo conjunto para investigar un atentado terrorista. La caricaturesca “Arabaland” a que hace referencia Shaheen (2008), aparece gráficamente representada en este contenido. El contraste de valores, de rostros, de vestimentas, de criterios policiales, se presenta como lienzo donde se plasma la obra. Al mismo tiempo, la opulencia de recursos económicos y pulcritud de atuendos de las autoridades saudíes, se combina con la pobreza y desalineación de los terroristas, a modo de una sub-diferenciación: los aliados y los enemigos del mundo árabe. Aun así, la presentación de oriente y occidente como opuestos es una constante que atraviesa toda la película.

Body of lies (2008), finalmente, es una adaptación de la novela homónima de David Ignatius, ex columnista de temas internacionales del diario *The Washington Post*. En Medio Oriente, un agente de la CIA (Leonardo DiCaprio) sigue la pista de un líder terrorista. Cada uno de sus pasos es guiado por Ed Hoffman (Russell Crowe) quien lo dirige a través del teléfono desde su confortable casa en Estados Unidos. De nuevo el contraste, esta vez con altamente premiados y reconocidos a nivel mundial comprometidos en la cacería de un terrorista, pero ambos con roles distintos: uno dirige desde Estados Unidos, el otro se expone físicamente en cada lugar de Medio Oriente que su labor lo requiere (Siria, Irak y Jordania son sólo algunos de ellos).

Cuando se indaga en estas películas de modo comparativo, se percibe que la inserción en un mundo global, cada una adaptada al contexto histórico que elige representar, aunque la información que provee no se adecue a la realidad extra ficcional (ejemplo de esto último es la desolación y falta de conexión que *Babel* muestra en Marruecos). En estos contenidos vemos desde las interconexiones rudimentarias disponibles en 1972 (*Munich*) hasta la sofisticación de la comunicación satelital que permite la gestión de una operación en medio oriente desde una moderna, luminosa y funcional casa en Estados Unidos (*Body of lies*). Puntualmente *Munich*, por ser la primera en el tiempo, tiene formas más sutiles, pero igualmente efectivas a la hora de rescatar la simbología y datos acordes a la agenda de ese momento: el cierre agrídulce de la última escena, situada en New York, tiene de trasfondo las Torres Gemelas.

Pese a la diversidad de argumentos, los cuatro films revelan coincidencias destacables tanto en los relatos (los valores occidentales y cristianos -aun cuando en uno de ellos el protagonista no sea cristiano -*Munich*-, confrontados con los dis-valores de Medio Oriente), como en las formas de presentarlos (acción, disparos, rostros de celebridades populares y exitosas representando a los protagonistas occidentales, con mayor luminosidad en sus escenas, contrastado con tonos ocre e

imágenes desérticas para medio oriente, sombras para sus personajes, y luces para los protagonistas estadounidenses).

Todos estos contenidos se presentan haciendo un especial hincapié en los esquemas de colores y la fotografía, que respaldan argumentos y mensajes, y cumplen una función coadyuvante en la lógica de asociación de ideas. Los colores de cada escena, la intensidad de la iluminación y la densidad de emociones que transmiten las imágenes en cada escenario, los rostros y los atuendos de cada personaje, dan cuenta de una selección deliberada del contraste: en Medio Oriente todo es hostil, sórdido, violento, casi monocromático, y con abundancia de ocre. Allí todo es complicado, la pobreza es la fotografía más reiterada y el enemigo presenta la ubicuidad característica del terrorismo. Las escenas en occidente (Europa y Estados Unidos) son livianas, mayormente luminosas con ambientes confortables y funcionales.

Otra coincidencia se da en relación a la deslocalización de los actores principales, cuyos rostros están ligados al cine estadounidense. Más allá de su nacionalidad real o ficcional, los protagonistas aparecen situados en tierras foráneas donde, además, enfrentan la adversidad: Eric Banna y Daniel Craig en Europa y Líbano (*Munich*), Brad Pitt y Cate Blanchette en Marruecos (*Babel*), Jamie Foxx y Jennifer Garner en Arabia Saudita (*The Kingdom*), Leonardo Di Caprio (*Body of lies*) en Irán, Siria, Jordania y diversos lugares de Medio Oriente.

Aun en *Babel*, única película en la que no sucede un atentado sino un accidente ocasionado por dos adolescentes, el evento se menciona como ataque terrorista. En ella el director presenta las escenas en modo de evidenciar antagonismos: una de las escenas con los adolescentes marroquíes en el desierto, cuidando cabras y jugando con un arma se cierra con la imagen de estos preadolescentes corriendo luego de disparar el arma contra un autobús de turistas; el cierre de esa escena se enlaza con la siguiente donde los dos niños estadounidenses (hijos de los protagonistas) juegan inocentemente en su luminosa y confortable casa, al cuidado de una niñera.

Algo similar sucede con la escenificación del mundo árabe islámico, que es presentado en todo momento (o mayormente) como bárbarico, ominoso, violento, pobre y hostil, para tomar las palabras de Shaheen (2008). Tal como se mencionó, los años iniciales de la segunda gestión Bush, van presentando ideas de un modo tenue sin entrar directamente en la exposición gráfica y evidente de los contrastes axiológicos entre “los dos mundos” (oriente –occidente). Los estereotipos y contrastes mencionados aparecen más sutiles en *Munich*, un poco más ostensible y grosero en *Babel*, y con una intensidad evidente en las películas de 2007 y 2008 (*The Kingdom* y *Body of Lies*). En estas últimas hay un nexo simbólico entre una de las categorías instaladas en la agenda política en tanto enemigo global (terrorismo) y la alusión al mundo árabe islámico: terroristas macabros, portando barbas, túnicas y actitud patriarcal (*Body of lies* y *The Kingdom*), invocan a Alah antes de cometer sus crímenes, se rodean

de un séquito de soldados igualmente vestidos con túnicas y armados; todo en contextos donde abunda el polvo y la oscuridad.

Todo en conjunto funciona como un complemento narrativo que deja impresas las ideas generales como planteo binario: amigo- enemigo, lo bueno-lo malo, lo nuestro-lo ajeno. Desde esta lectura, son cuatro ejemplos claros que presentan coincidencias entre sí a la hora de evaluar la agenda internacional de Estados Unidos. Cada año de producción de estos contenidos acompaña los eventos políticos internacionales en la relación entre Estados Unidos y Medio Oriente, así como los temas de agenda de cada año.

Conclusiones

Con los atentados del 11S la política exterior estadounidense inició la llamada lucha contra el terror, que se insertó en la agenda global. Las acciones militares desplegadas durante la primera gestión presidencial de George W. Bush exigieron apoyo de la diplomacia para sopesar la falta de legitimidad de tales decisiones. En ese contexto político, el cine *mainstream* estadounidense acompañó con sus contenidos todo el proceso de cambio en el foco de atención político y mediático: fue cauteloso en las producciones de los primeros años posteriores al 11S, y una vez obtenido el apoyo internacional, desplegó contenidos que no disimulan en ligar la idea de terrorismo a un rostro configurado para responder a las referencias que el imaginario social tiene del mundo árabe islámico.

Aun cuando la relación entre el cine *mainstream* y la política estadounidense no se pueda probar de un modo directo, palmario e irrefutable, los vínculos se evidencian en los contenidos acordes a una agenda política y a los lazos entre las grandes compañías (*majors*) y la Casa Blanca. El acople de fuerzas que representan las estructuras materiales, instituciones e ideas, se conjugan de manera dinámica para que el cine *mainstream* estadounidense, en tanto parte de la diplomacia cultural, impregne la ideología propuesta por la agenda política internacional de Estados Unidos. Así, la política exterior cuenta con el cine como una herramienta de búsqueda de legitimidad que habilita las decisiones en el área, por más absurdas que éstas sean, y logra imprimir ideas determinadas en las mentes de los espectadores con un sentido crítico predispuesto a la recreación.

El contenido simbólico de los cuatro ejemplos fílmicos comentados, *Munich*, *Babel*, *The Kingdom* y *Body of Lies*, es una plétora de definiciones que asocian la idea de terrorismo internacional al mundo árabe islámico de manera directa. Cada película, a su modo y con sus propios argumentos, presentan de manera general pero categórica, la forma en que debe ser visto el enemigo global post 11S.

Referencias

- Ahmed, S. (2015). *Política cultural de las emociones*, Programa Universitario de Estudios de Género, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Altheide, D. (2009). "Terrorism and the Politics of Fear" en Linke, Uli y Smith, Danielle T. *Culture of Fear. A critical reader*, Londres: Pluto Press, pp. 54-69.
- Barei, S. (2012). *Culturas en conflicto*, Córdoba: Ferreyra Editor.
- Barei, S. (2020) *Pensar el miedo. Mitos, arte y política*, Estudios, Nro. 43, pp. 45-63.
- Busso, A. (2003). "La política exterior americana a partir de la administración de George W. Bush: su impacto mundial y regional". Conferencia dictada en el Centro de Estudios Internacionales, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 30 de abril de 2003.
- Brieger, P. (2002) *Estados Unidos y el Islam después del 11 de septiembre*, Revista Relaciones Internacionales, Vol. 11, Nro. 23, pp. 1-12.
- Castoriadis, C. (1997) *El Imaginario Social Instituyente*, Zona Erógena. N°35.
- Cordovez, D. (2001), *La política exterior de George W. Bush*, Revista del Centro Andino de Estudios Internacionales, No. 2, pp. 11-26.
- Cox, R. (2003). *The political economy of a plural world*. Londres: Routledge.
- Cox, R. (2014), *Fuerzas sociales, estados y órdenes mundiales*, Relaciones Internacionales, Nro. 24, pp. 99-116.
- Crespo Jusgado, A. (2009). *El cine y la industria de Hollywood durante la Guerra Fría 1946-1969*. Tesis doctoral. Departamento de Historia Contemporánea, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid.
- Clack, G. et al. (2007), *La industria cinematográfica estadounidense*, Revista Sociedad y Valores estadounidenses Vol. 12 (Nro. 6); publicados por "eJournal USA" de la Oficina de Programas de Información internacional del Departamento de Estado de Estados Unidos.
- García Canclini, N. (2004), *¿La mejor política cultural es la que no existe?*, Segunda Época, Nro. 59, s/p.
- Geneva Graduate Institute. Filmed during the 2017 Pierre du Bois annual conference. "Orientalism Today: A Conversation between Hamid Dabashi and Mahmoud Mohamedou" en <https://www.youtube.com/watch?v=heyuHiGqmu0> (consulta 28/04/22)
- Gómez Ponce, A. (2019) "Política internacional y series de TV. Horizontes analíticos de las Relaciones Internacionales", en Almada J. et al. [comps.]. VII Jornadas de estudiantes, tesistas y becarios. El desafío de las Ciencias Sociales a 100 años de la Reforma Universitaria. Córdoba, Editorial Centro de Estudios Avanzados, pp. 65-71.
- Kreibohm, P. (2008). *El Terrorismo Contemporáneo: Teoría e Historia durante la segunda mitad del siglo XX*. Tucumán, Argentina: Univ. del Norte Santo Tomás de Aquino.
- Martel, F. (2014). *Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Buenos Aires: Taurus-Alfaguara.
- Nigra, F. (2010). "Ideología y reproducción material de la ideología por el cine", en: Nigra, F. (comp.). *Hollywood: Ideología y Consenso en la Historia de Estados Unidos*. Buenos Aires: Maipue, pp. 5-18.
- Noufour, H. (2017). *Lo que aún nos pasa con el islam y los árabes*. Buenos Aires: Cálamo.
- Peralta Frías, C. V. (2018). *Política exterior y cultura nacional: El programa Sur y la traducción de la literatura argentina como estrategia de diplomacia cultural*. Tesis. Maestría en Relaciones

Internacionales, Centro de Estudios Avanzados, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba.

Saddiki, S. (2009) El papel de la diplomacia cultural en las relaciones internacionales. Comunicación y espacio público en las dinámicas interculturales, CIDOB d'Afers Internacionals, Nro. 88, pp.107 -118.

Scavino, D. (2018). El sueño de los mártires: meditaciones sobre una guerra actual. Barcelona: Anagrama.

Shaheen, J. G. (2008). Guilty: Hollywood's veredicto on Arabs after 9/11. Massachusetts: Interlink Publishing Group Inc.

Martín, D. M. (2023). El mundo árabe-islámico en el cine estadounidense. Narrativas del miedo durante la segunda gestión de George W. Bush. En: Santillán, G. y Resiale Viano, J. (Eds), Los estudios asiáticos y africanos en 2022. Actas del X congreso nacional de ALADAA -Argentina-. La Plata: Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África. Pp. 880-894.