

Semiótica e iconografía en el documental conspirativo de Adam Curtis

Adrián Sánchez Martínez

Universidad Pompeu Fabra, España

adriansanchezm98@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9116-2790>

Fecha de recepción: 10 de octubre de 2021

Fecha de publicación: 4 de agosto de 2022

Ver citas audiovisuales ▶ <https://youtu.be/71xOp3dCeFw>

Resumen

Este trabajo pretende analizar el funcionamiento semiótico de la obra de Adam Curtis, partiendo de los significados que se desprenden tanto de su iconografía como de sus estructuras narrativas en relación al concepto de conspiración. La obra de Curtis se define por su afán de realizar propuestas argumentativas en base a acontecimientos dispares, entre los cuales no existe relación causal directa. Es por ello que, en ocasiones, se le ha tildado de conspiracionista por parte de sectores ideológicos no afines a sus argumentaciones. En este sentido, el objetivo del siguiente artículo es constatar de qué modo Curtis reconfigura los mecanismos formales y argumentales de las narrativas conspirativas, no con el objetivo de ser el portador de una hipotética verdad absoluta y sumergida, como ocurre con las figuras conspiracionistas, sino para subvertir los relatos institucionales y así dar cuenta de su arbitrariedad.

Palabras clave: cine documental, conspiración, narrativa, iconografía, arquetipos

Semiotics and iconography in Adam Curtis's conspirative documentary

Abstract

The purpose of this paper is to analyze the semiotic aspects of Adam Curtis' work through the symbolism of its iconography as well as its narrative structures in relation to the concept of 'conspiracy'. Curtis' work is characterized by its tendency to make argumentative proposals based on opposing events,

between which exists no direct causal link. Because of this tendency, the director has been sometimes labeled as a conspiracy theorist by ideological groups who do not share his view. The goal of this paper is, therefore, to show how Curtis has managed to re-shape the formal and argumentative mechanisms of conspiracy narratives, not to prove himself as the carrier of an hypothetical absolute hidden truth, but to subvert institutional versions of history and, in this way, highlight their arbitrariness.

Keywords: documentary films, conspiracy, narrative, iconography, archetypes.

Introducción

Podríamos calificar la obra de Adam Curtis de, cuanto menos, peculiar. A lo largo de su carrera, Curtis se ha caracterizado por utilizar material de archivo, cedido enteramente por la BBC, cadena para la cual trabaja desde los años 80, con el objetivo de analizar y explicar la historia de nuestro tiempo, es decir, de cómo el mundo occidental ha llegado a configurar su subconsciente político y social. En todas sus obras — salvo en contadas excepciones como *It felt like a kiss* (Curtis, 2009) — el cineasta utiliza el mismo dispositivo, basado en una omnipresente voz en off que no solo narra los acontecimientos que conciernen a cada película, sino también las fuerzas ideológicas que se esconden tras ellos. Precisamente de ahí nace su particularidad: mientras que el documental de archivo convencional, como pudiera ser el de Ken Burns — por hablar de una figura que lleva el clasicismo documental a la excelencia — documenta *hechos* históricos para después incidir en las consecuencias que han tenido para la sociedad, Adam Curtis documenta *conceptos*, es decir, parte de hipótesis teóricas y utiliza una serie de hechos históricos como argumento para demostrarlas. Esto le permite crear narrativas centrífugas, en las cuales salta de un país a otro, de una década a otra, rompiendo con aquello que ha caracterizado al documental histórico expositivo desde su misma creación: la manera cronológica de narrar los hechos.

Si uno quiere hacerse una idea más concreta de lo que Curtis propone sin tener que recurrir a sus largas series documentales, muchas de las cuales superan las cuatro horas de duración, solo tiene que echarle un vistazo a *The rise of "Oh dear"-ism* (Curtis, 2009). En esta pieza de siete minutos, el cineasta define el concepto de invención propia que da título a la obra e intenta demostrar su vigencia en la sociedad contemporánea. El propio alegato inicial deja claras sus intenciones:

Everyone knows that television news can be boring. That's because it's often about politics,

which can be very dull. But these days, there is another problem with watching the news. Night after night we're shown pictures of terrible things which we feel we can do nothing about. Images of civil wars, massacres and starving children, which leave us feeling helpless and depressed, and to which the only response is "Oh dear!". There is a name for this. It's called "Oh dear"-ism.¹

A partir de ahí, Curtis argumenta que, cuando cayó el imperio soviético, el periodismo occidental perdió la versión "fácil" del mundo, que se transmitía desde los medios al ciudadano de a pie. La concepción de la sociedad en términos binarios que había definido el siglo XX, es decir, el capitalismo contra el comunismo, la izquierda contra la derecha, había pasado a mejor vida. El periodismo, explica Curtis, se vio en la necesidad de buscar otra explicación, que supliera a la ya anticuada guerra entre dos mundos, para aquellos sucesos devastadores que seguían aconteciendo. Por este motivo, empezó entonces a aplicar a la narrativa mediática la visión hippie de los conflictos políticos, en la que, en cada confrontación, el individuo inocente y reprimido se enfrentaba a un sistema político injusto, creando así una nueva narrativa, tan simplificada y maniquea como la anterior, basada en el viejo arquetipo del mártir, que llega desde Jesucristo, pasando por Juana de Arco, hasta nuestros días. Muestra de ello es cómo se han contado las protestas de la plaza de Tiananmen en 1989, o la hipermediatización de la guerra de Bosnia. En los últimos compases del filme, Curtis concluye diciendo que, a partir de la proliferación de esta manera simplificada de contar conflictos políticos y sociales infinitamente más complejos, la sociedad occidental ha ido creando una imagen del mundo que diverge de la realidad. En sus propias palabras: *"political conflicts around the world are now portrayed to us as simple illustrations of the mindless cruelty of the human race, about which nothing can be done. To which the only response is: 'Oh dear'"*².

No es difícil deducir, a partir de este ejemplo, cómo se distingue este modo de explicar sucesos del documental histórico convencional. A diferencia de este, Curtis aglutina explícitamente todos los hechos a los que hace referencia en un solo concepto, a menudo un neologismo, en un ejercicio más similar al

1 "Todo el mundo sabe que las noticias en televisión pueden ser aburridas. Eso es porque a menudo tratan de política, que puede ser tediosa. Pero hoy en día, hay otro problema con ver las noticias. Noche tras noche se nos muestran imágenes de cosas terribles ante las cuales sentimos que no podemos hacer nada. Imágenes de guerras civiles, masacres, niños hambrientos, que nos dejan sintiéndonos impotentes y deprimidos, y ante las cuales la única respuesta es "Oh, dios mío". Hay un nombre para esto. Se llama "oh, dios mío-ismo". Curtis, *Rise "Oh dear"-ism*, min. 1. Traducción propia.

2 Los conflictos políticos alrededor del mundo ahora se retratan como ilustraciones simples de la crueldad inconsciente del ser humano, sobre la cual nada se puede hacer. Sobre la cual la única respuesta es "oh, dios mío". Curtis, *Rise "Oh dear"-ism*, min. 6. Traducción propia.

ARTÍCULO

de los sociólogos – como George Ritzer, acuñando, con cierta sorna, el término “mcdonaldización” (Ritzer, McDonaldización de la sociedad) – que al de los documentalistas como Ken Burns, cuyo objetivo es explicar de principio a fin un acontecimiento concreto (como una guerra o un periodo histórico). Esta manera de trazar narrativas, a caballo entre el análisis social y la argumentación ideológica, es extrapolable a toda la obra de Curtis. *Paranoia and moral panics* (Curtis, 2010), por ejemplo, nace con la inusitada intención de argumentar que, en la sociedad contemporánea, “todos nos hemos convertido en Richard Nixon”. Del mismo modo, en *The Trap* (Curtis, 2007) se propone exponer cómo la idea contemporánea de libertad está basada en una versión limitada de la misma, incitada por la cultura tardocapitalista, mientras que en *The Power of Nightmares* (Curtis, 2004), una de sus obras más celebradas – llegando incluso a ser presentada en el Festival de Cannes — explora la manera en que la clase política infunde el miedo a los ciudadanos mediante la creación de amenazas ficticias con el fin de obtener rédito electoral.



Fotograma de *Hypernormalisation*, de Adam Curtis (2016)

De este modus operandi, sin embargo, se deriva una paradoja, señalada en numerosas ocasiones por académicos como Tim Crook³ o Melanie Phillips⁴.

3 Crook, *Comparative Media Law Ethics*, 196.

4 Phillips, *World Turned Upside Down*, 126.

Por un lado, Curtis construye casi todos sus documentales en torno a la idea de que los poderes fácticos construyen una visión del mundo tan simplificada que acaba divergiendo totalmente de la realidad. Sin embargo, por otro, él mismo, denunciando este hecho, elabora en sus documentales narrativas simplificadas para que su audiencia pueda seguir una historia lineal, con hechos que arrastran causas y tienen consecuencias. A partir de aquí, el espectador puede o bien hacerse cómplice de la argumentación, o bien desconfiar de todo lo que se expone. Si este opta por la segunda opción, la experiencia del visionado deviene radicalmente distinta, pues si Curtis, en un principio, se presenta como una suerte de Dios que promete traer la realidad del mundo en oposición a las mentiras que los medios nos están contando, su figura acaba equiparándose a la de esos mismos medios parciales, que sesgan la realidad en función de sus intereses. En suma, uno tiene la impresión de simplemente estar cambiando una versión de la historia por otra, sin por ello estar más cerca de la realidad fehaciente. Jonathan Rosenbaum repara en ello cuando señala que “el propio Curtis locuta las voces en off en sus series, pero nunca usa la palabra “yo”, aunque los argumentos son siempre claramente suyos”.⁵

No obstante, esta observación, lejos de vilipendiar su trabajo, le da una interesante doble dimensión. Nathan Budzinski, del diario *The Wire*, cuenta a propósito de ello que, después de entrevistar a Curtis, sacó la conclusión de que su intención no es iluminar al espectador con una verdad absoluta e incontestable. “*Quite the opposite, he wants to tell good stories. But more than just haunting archives, there’s an acute urgency to his films that points towards how one looks at archives, how one manipulates their contents and shapes their meaning rather than being swallowed up in their dusty and atmospheric stories*”⁶. Esta intención de crear buenas historias a menudo cae, inevitablemente (y conscientemente), en la simplificación. Es la suma de una narrativa simplificada y un relato que subvierte las líneas oficiales la causa de que, en ocasiones, se haya criticado a Curtis por ser un teórico de la conspiración, no tan lejano a una figura burda y claramente denostada como la de Alex Jones. Si bien en mi opinión estas acusaciones necesitan ser matizadas, no deja de ser cierto que Curtis es consciente de las mecánicas de las narrativas conspirativas, utilizándolas a su favor para explicar historias reales desde el sesgo ideológico.

5 Rosenbaum, “Negotiating The Pleasure Principle”, sp.

6 “Todo lo contrario, quiere contar buenas historias. Pero más que archivos fantasmagóricos, sus películas tienen una urgencia aguda que apunta a cómo uno mira el archivo, a cómo uno manipula su contenido y configura su forma en vez de ser arrastrado a sus historias polvorientas y atmosféricas”. Curtis, entrevista. Traducción propia

ARTÍCULO

El objetivo de este ensayo es ver de qué manera las obras de Adam Curtis toman como punto de partida las narrativas y los recursos formales de las películas conspirativas para contar la realidad desde un punto de vista subversivo, incidiendo así en la idea tan explorada en la filosofía contemporánea de que nuestra sociedad actual se desenvuelve “en escenarios cuyas características parecen pertenecer más al mundo de la ciencia ficción que a lo que habitualmente interpretamos como realidad, y cuyas claves de comprensión parecieran venir a nosotros desde la proximidad de un futuro inminente antes que del pasado”⁷. Este escrito, sin embargo, no tiene la intención de argumentar que Curtis echa leña al fuego de la conspiración, sino todo lo contrario: el hecho de que saque provecho de estas narrativas y esta iconografía provoca que la obra en sí devenga un objeto de reflexión en cuanto a los relatos instaurados por los poderes fácticos. A la vez que informa sobre hechos contrastados, Curtis ahonda, de este modo, en la necesidad del sujeto contemporáneo de no asimilar los relatos institucionales como si fueran totalmente verdaderos. En esta doble función se mueve su acto creativo: sin renunciar a la vocación periodística de explicar acontecimientos reales, reconfigura la narrativa de estos acontecimientos para provocar, desde el ámbito de la videocreación, el “despertar” intelectual de la audiencia masiva.



Fotograma de *Hypernormalisation*, de Adam Curtis (2016)

⁷ Caja Negra Editorial, “Futuros próximos”.

Aclaraciones conceptuales

Antes de adentrarnos en el análisis fílmico, cabe precisar a qué hace referencia la noción de narración conspirativa, de qué estructuras se compone y cómo esta se aplica a la obra documental de Adam Curtis. A lo largo de su trayectoria, Fredric Jameson ha argumentado que las estructuras sociopolíticas y financieras que constituyen hoy en día el sistema de poder a escala mundial propician una interpretación conspirativa de la realidad, en tanto que reúnen los dos elementos básicos este tipo de narraciones: “una red potencialmente infinita, junto a una explicación plausible de su invisibilidad”⁸. Como al individuo contemporáneo le es imposible dar cuenta, a nivel cognitivo, del funcionamiento global de los flujos de poder, se vale para ello de una serie de “puntos de anclaje” cuyo uso conduce a una síntesis reduccionista de las tensiones y fuerzas que convergen en el seno de la sociopolítica. Esta suerte de atajo, al que Jameson ha llamado mapa cognitivo, es esa “explicación plausible” a la que hace referencia la cita anterior, una forma de entender la realidad derivada de una síntesis que no expresa su complejidad. En este sentido, las películas que presentan una narración conspirativa se caracterizan por incluir “una separación y una coexistencia de niveles de subsistemas”⁹ en los que el protagonista en cuestión se ve inmerso y los cuales ha de descubrir trazando su propio mapa cognitivo. Es lo que ocurre en filmes como *Intriga internacional* (*North by Northwest*, Lehman, 1959), *El sonido de la muerte* (*Blow Out*, De Palma, 1981) o *Cuerpos invadidos* (*Videodrome*, Cronenberg, 1983), en las cuales los villanos forman parte de un entramado invisible e infinitamente ramificado, lo cual se identifica con el funcionamiento de las películas de Curtis, con la diferencia de que, en ellas, es el espectador quien descubre esa red global inimaginable. El giro de tuerca de Curtis, como hemos explicado anteriormente, consiste en la adopción consciente de los arquetipos y motivos visuales que presentan estas narraciones para construir un discurso contrahegemónico, los cuales se expondrán con detalle más adelante.

Sin embargo, llegados a este punto, cabe preguntarse cuáles son los mecanismos semióticos que cimentan este propósito. En su artículo sobre el cine de Curtis, Brett Nicholls expone una primera afirmación sobre la cual empezar a esclarecerlos: “La complejidad de la obra de Curtis reside en que, por una parte, vemos y escuchamos fragmentos, y por otra, escuchamos pronunciamientos claros sobre la política contemporánea que no guardan ninguna relación directa

8 Jameson, *Estética geopolítica*, 29.

9 Ibid., 41.

ARTÍCULO

con los fragmentos”.¹⁰ En este sentido, utiliza tramposamente el *modus operandi* del modelo documental que Bill Nichols ha definido como “expositivo”, en el cual las imágenes “ilustran, iluminan, evocan o actúan como contrapunto a lo que [la voz en off] dice”¹¹. Según Nichols, el documental expositivo siempre está acompañado de una faceta argumentativa, lo cual también ocurre en los documentales de Curtis. Sin embargo, lo específico de los segundos reside en que, como apunta Nicholls, si bien las imágenes y la voz en off parecen remitir la una a la otra, en realidad funcionan de manera completamente independiente, formando significados nuevos únicamente derivados de su convergencia en la representación. Por un lado, la voz en off *narra* conectando acontecimientos del mundo real en tono argumentativo, y por otro, las imágenes *representan* utilizando una serie de motivos visuales cuyas connotaciones emanan de las películas que presentan narraciones conspirativas.



Fotograma de *Paranoia and moral panics*, de Adam Curtis (2010)

Para comprender mejor la manera en la que los documentales de Curtis producen significado, es necesario recurrir a *Lógica del sentido*, el tratado sobre el lenguaje elaborado por Gilles Deleuze a finales de los sesenta. En su obra, el filósofo francés argumenta que las proposiciones escritas tienen siempre una naturaleza referencial en relación con la realidad, la cual es abordable desde

¹⁰ Nicholls, “Adam Curtis’ Compelling Logic”, 7.

¹¹ Nichols, *Introduction to Documentary*, 107.

tres dimensiones: la designativa, en tanto que designan algo externo a ellas; la manifestativa, en tanto que contienen una subjetividad; y la significativa, que hace referencia a su relación con conceptos generales y universales. Además de estas tres vertientes, Deleuze argumenta que la proposición siempre lleva consigo un sentido, al que define como “lo expresado de la proposición, [...] el acontecimiento puro que insiste o subsiste [en ella]”¹². Hablamos de aquel elemento de la proposición que reside en ella, pero referencia un estado de cosas externo, en relación al cual funciona como atributo. Por ejemplo, en la proposición “Adán pecó”, el sentido sería la expresión del acontecimiento “pecar”, que existe en primera instancia en el plano virtual, asociado al cuerpo de Adán. Por lo tanto, “Adán pecó” funciona como proposición en tanto que es portadora de un sentido que remite, a su vez, a ese estado de cosas externo en el que existe Adán como materia de una realidad.

Posteriormente, Deleuze ha extrapolado dicho sistema semiótico a las imágenes cinematográficas, ya que también son artefactos significantes. Son también portadoras de un sentido que remite a un estado de cosas que se identifica con el de la representación pero que difiere de ella.¹³ En otras palabras, dada una imagen de un perro, por ejemplo, la dimensión designativa de la representación se encarga de informarnos de que, dentro del mundo diegético del filme, hay un perro en ese espacio y ese tiempo concretos, mientras que el plano del sentido pone en relación esa imagen con el perro real, que existe en un estado de cosas externo a lo que se muestra en la película.

Tanto en los documentales convencionales como en los de Curtis encontramos los dos tipos de operaciones lingüísticas, es decir, la literaria y la cinematográfica: por un lado, la voz en off (con sus dimensiones de la proposición y su sentido) contiene la información que remite a una realidad histórica externa, y por otro, las imágenes, con esas mismas cualidades, representan un estado de cosas externo mediante su producción de sentido. La diferencia entre ambos, semióticamente, es que en los documentales convencionales, el estado de cosas externo al que se remite el sentido tanto de la proposición como de la representación es exactamente el mismo, lo cual le otorga al narrador un carácter fiable. Por ejemplo, la batalla de Hué en *La guerra de Vietnam*,¹⁴ la obra de Ken Burns sobre la guerra de Vietnam, está explicada mediante la convergencia de los sentidos de ambas series lingüísticas en torno a la batalla en sí, siempre invocada virtualmente por su

¹² Deleuze, *Lógica del sentido*, 41.

¹³ Deleuze, *Verdad y tiempo*, 305.

¹⁴ Ward, *The Vietnam War*.

condición de realidad externa. En las narraciones de Curtis, sin embargo, no se da esta convergencia, sino que funcionan a partir una divergencia, en su faceta argumentativa, de los sentidos de la proposición (hablada) y la representación (mostrada). Este hecho provoca que las proposiciones de la voz en off no tengan necesariamente como objeto de designación las imágenes sobre las cuales se enuncian, y a su vez, estas imágenes tampoco cumplen con su función convencional de representar la realidad a la que se remite el sentido de las proposiciones de Curtis.

La conclusión última que podemos extraer de este entramado lingüístico es que, a diferencia de los documentales expositivos convencionales, la superposición de la voz del narrador con las imágenes que se muestran en las películas de Curtis produce un sentido totalmente independiente de la realidad externa a la que se supone que hace referencia. No estamos ante una ocultación de información, ni ante la exposición de una mentira, sino ante la manera propiamente cinematográfica de producción de sentido, basada en las connotaciones que aportan las representaciones audiovisuales cuando entran en relación con las proposiciones que enuncia el narrador. En última instancia, Curtis se convierte, a causa de la utilización de este mecanismo, en lo que Wayne C. Booth ha denominado “un narrador sospechoso”, es decir, un narrador cuyas reflexiones subjetivas le restan la credibilidad que se le presupone cuando expone verdades objetivas, sometiéndolo así a un juicio constante.¹⁵ Si bien los hechos que se cuentan son verdaderos y las imágenes que se muestran también lo son (en el sentido de que no están trucadas ni inducen a la mentira), es la combinación de ambos elementos, con un diseño de sonido concreto, lo que produce significados nuevos, asociados con cierto tipo de cinematografías. Por esta razón, podemos afirmar que Curtis utiliza a su favor la noción jamesoniana de mapa cognitivo, puesto que hace evidente, mediante una serie de mecánicas formales y narrativas, la falta de fiabilidad de los discursos totalizadores, incluyendo el suyo propio.

Manipulaciones

Una vez que hemos asimilado que las imágenes de los documentales Curtis están hipotéticamente emancipadas de la narración, cabe preguntarse cuáles son las mecánicas concretas a las que nos hemos estado refiriendo. Para ello, utilizaremos como objeto de estudio su penúltimo largometraje, *Hypernormalisation* (Curtis, 2016), obra que considero la culminación de más

¹⁵ Booth, *Rhetoric of fiction*, 158.

de dos décadas dedicadas a un mismo tema: la manipulación intelectual de las masas. En esta ocasión, el cineasta se propone explicar cómo, a lo largo de las décadas, la clase política ha ido creando una versión simplificada del mundo con el objetivo de controlar a la población y así mantenerse en sus posiciones de poder.

En primer lugar, es importante señalar que las películas de Curtis tienen como arquetipo clave la figura del manipulador en la sombra, es decir, aquel titiritero invisible que pertenece a la “red potencialmente infinita” tan propia de las narraciones conspirativas. Todas ellas tienen como protagonistas a personajes poderosos, como empresarios o políticos, pero también se centran de manera significativa en figuras que, sin ser demasiado mediáticas, son sumamente importantes en la manera en que concebimos la sociedad contemporánea. Edward Bernays, por ejemplo, es la figura central del primer episodio de *The Century of the Self*, documental en el que Curtis incide en cómo el psicoanálisis derivó en la manufactura del pensamiento individualista que rige la sociedad contemporánea. Según explica Curtis, Bernays fue un publicista que aplicó las técnicas psicoanalíticas de su tío, el mismo Sigmund Freud, a la retórica publicidad con el objetivo de incitar al consumo al público masivo. La principal consigna en relación a ello era que el objetivo del publicista no debía ser convencer al potencial consumidor de que necesitaba un producto por su valor de uso, sino por cómo este responde a sus deseos inconscientes, lo cual tuvo tanto éxito que, a día de hoy, sigue influyendo en cómo está orientada la dialéctica persuasiva del ámbito publicitario. De manera similar, en *Hypernormalisation* se presenta la figura de Vladislav Surkov, un (ahora ex) asesor de Vladimir Putin en el gobierno ruso que trasladó numerosas ideas del teatro vanguardista ruso a la vida política. A través de la financiación de grupos políticos de distinta índole, su objetivo, según Curtis, “was not just to manipulate people, but to go deeper, and play with and undermine their very perception of the world so they are never sure of what is really happening”¹⁶.

16 “No solo era manipular a la gente, sino ir más allá: jugar y socavar su percepción del mundo para que nunca estén seguros de lo que está ocurriendo.” Curtis, *Hypernormalisation*, min, 144. Traducción propia.



Fotograma de *Paranoia and moral panics*, de Adam Curtis (2010)

Todas estas figuras misteriosas que actúan fuera del ojo público, puestas en el primer plano del relato, provocan que el espectador asimile la idea (simplificada) de que el mundo tal y como lo conocemos hoy ha sido premeditado por mentes visionarias al servicio del poder político o del capital. Es esencialmente a lo que se refiere Jameson cuando apunta que “la inoportuna pregunta que actualmente persigue a la cámara en su recorrido por nuestros diversos mundos vitales [...] es cómo pueden existir cosas privadas y, aún menos, intimidad, en una situación en la que casi todo lo que nos rodea está inserto funcionalmente en todo tipo de esquemas y estructuras institucionales más amplios que, sin embargo, pertenecen a *alguien*”¹⁷. En este sentido, Jason Harambam explica, citando a Gordon S. Wood, que las narrativas conspirativas tuvieron su auge a finales del siglo XVIII porque, tras la puesta en valor de la razón como fuente principal del conocimiento humano, Dios dejó de ser el ente explicativo de la totalidad de la existencia, de manera que fue sustituido por la causalidad.

Para resumir, Wood argumenta que en la era de la Ilustración, el concepto de conspiración encajaba con el entendimiento moderno de la política por parte de la multitud. Cuando ya no hay lugar para los acontecimientos aleatorios o fruto de lo sobrenatural, todos los efectos tienen que tener sus causas. Dios ya no pintaba nada en cómo el mundo funcionaba, pero la

¹⁷ Jameson, *Estética geopolítica*, 32.

causalidad llegó directamente al pensamiento de las personas. En otras palabras, la idea de conspiración encajaba bien con la epistemología moderna de la causalidad mecánica que en ese momento estaba ganando enteros.¹⁸

Mediante la incidencia en esta relación siempre fructuosa entre teoría y práctica, Curtis pone el foco causal del mundo contemporáneo en las ideas concretas de una serie de personas, lo cual encaja con la idea de causalidad mecánica que fue fruto, según Harambam, de la secularización ilustrada. En última instancia, esta relación causal entre la sociedad y quien la moldea remarca la presencia de la concepción del “gran Otro” lacaniano releído por Slavoj Žižek. Para explicar su interpretación del concepto de Lacan, Žižek recurre al ejemplo de las telenovelas mejicanas, cuyo método de actuación no consiste en memorizar un guion para después interpretarlo, como es habitual, sino en obedecer las indicaciones y repetir las frases que un trabajador de la productora les chiva a través de un pinganillo a medida que avanza la escena. El “gran Otro”, según Žižek, funciona de un modo similar al de ese trabajador que opera tras bambalinas: “Es como si nosotros, sujetos del lenguaje, habláramos e interactuáramos como marionetas, con nuestras palabras y gestos dictados por un poder omnipresente y anónimo”.¹⁹ En tanto que pertenecen al orden simbólico, los conceptos totalizadores de los que Curtis habla, como el de hipernormalización o el de ambigüedad constructiva (acuñado por Henry Kissinger), siempre con origen en una figura concreta, actúan como ese discurso ideológico al cual se refiere el filósofo esloveno cuando cita a Lacan, y que dicta indirectamente las acciones homogéneas de la masa. Dicho de otro modo, si bien el individuo de a pie reconoce los síntomas que Curtis explica en referencia a la sociedad contemporánea (tales como el individualismo, la mentira sistemática de la clase política, o la impotencia para cambiar lo que sucede a nuestro alrededor), el carácter conspirativo nace cuando el narrador conecta esos síntomas, en principio abstractos, a una serie de personas con nombres y apellidos, es decir, descubre simbólicamente a ese “gran Otro” releído como el gran manipulador.

En este sentido, las atmósferas conspirativas que invaden las películas de Curtis residen, en buena medida, en la manera en la que el cineasta utiliza el metraje de archivo de estos poderosos personajes, dotándoles de una representación profundamente connotada. Los primeros veinte minutos de *Hypernormalisation* dan buena fe de ello. El documental comienza explicando cómo Henry Kissinger, el secretario de Estado estadounidense, y Hafez Al-Assad, presidente de Siria, tuvieron una confrontación a mediados de los años 70. Curtis cuenta

¹⁸ Harambam, *Contemporary Conspiracy Culture*, 60.

¹⁹ Žižek, *Cómo leer a Lacan*, p. 18.

que Assad pretendía unir a los países árabes para plantarle cara al poder político de Occidente. Kissinger, sin embargo, como defensor de los intereses de EEUU, principal fuerza política occidental, estaba obsesionado con evitar que Assad lograra este objetivo. Curtis pronuncia, entonces, lo siguiente:

But Kissinger thought that strengthening the Arabs would destabilise his balance of power. So, he set out to do the very opposite: to fracture the power of the Arab countries, by dividing them and breaking their alliances, so they would keep each other in check. Kissinger now played a double game, or, as he called it, "constructive ambiguity".²⁰

Esta última frase está enunciada por la voz en off por encima de una imagen de la cara de Kissinger en primer plano, totalmente descontextualizada, en la cual mantiene una expresión seria y no pronuncia palabra. Si bien en la primera parte de la cita mira a su alrededor (buscando, probablemente, la mirada del personal de producción allí presente) con la boca ligeramente entreabierta, como si hubiera acabado de esbozar una sonrisa, cuando el narrador pronuncia la palabra "fracture", Kissinger cierra la boca, vuelve su mirada hacia abajo y mueve ligeramente la cabeza. Asimismo, acompañando a ese gesto de Kissinger, la música de sintetizador (omnipresente siempre en las películas de Curtis) pasa de emitir notas agudas a notas más graves.

Si atendemos al funcionamiento semiótico de esta secuencia, apoyándonos en la terminología de Deleuze anteriormente expuesta, es evidente que, al tratarse de la exposición de las ideas de una persona, la voz en off no rige necesariamente la imagen de Kissinger como objeto de designación, porque su sentido no remite al mismo estado de cosas externo. No obstante, el espectador, acostumbrado a ver documentales expositivos convencionales en los cuales la representación ejerce una función ilustrativa, asocia las declaraciones de ese narrador a las imágenes que se están mostrando, produciendo así un significado nuevo emancipado totalmente de la realidad. En este sentido, el gesto de mirar hacia abajo de Kissinger, en la más absoluta soledad proporcionada por la falta de contexto, combinado con la enunciación de los planes del personaje, remite a un tipo de representación del manipulador más cercano a la ficción que a la realidad. *El Padrino, Parte II*²¹, por ejemplo, es una película sobre otro gran manipulador, Michael Corleone, una figura poderosa que, desde la comodidad

20 Pero Kissinger pensaba que fortalecer a los árabes desestabilizaría el equilibrio de poder. Entonces, fue a hacer justo lo contrario: fracturar los países árabes, dividiéndolos y rompiendo sus alianzas, para que se mantengan mutuamente en jaque. Kissinger ahora jugaba a un doble juego, o como él lo llamaba, "ambigüedad constructiva". Curtis, *Hypernormalisation*, min. 17. Traducción propia.

21 Coppola y Puzo, *The Godfather, Part II*.

ARTÍCULO

de su hogar, ordena acciones de moralidad dudosa en función de sus intereses personales. En la escena final del filme, justo después de haber ordenado el asesinato de su hermano Fredo, Coppola retrata a Corleone del mismo modo que Curtis retrata a Kissinger: solitario, serio y meditativo.

Finalmente, solo unos minutos después de esas declaraciones de Kissinger, Curtis explica que, cuando Assad reparó en la sucia jugada de Kissinger, le dijo al estadounidense que “*what he had done would liberate demons hidden under the Surface of the Arab world*”²², una frase amenazadora más propia de la promesa de venganza de un villano de cómic que de un líder mundial. Curtis continúa citando lo que escribió por aquel entonces un periodista inglés que conocía a Assad: “*Assad’s optimism has gone. A trust in the future has gone. What has emerged instead is a brutal, avengeful Assad who believes in nothing except revenge*”²³, una cita acompañada por una imagen del presidente sirio replicando el gesto de Kissinger y Corleone.



Figura 1: Fotograma de *Hypernormalisation* (Curtis, 2016)

22 “Lo que había hecho liberaría demonios escondidos bajo la superficie del mundo Árabe”. Curtis, *Hypernormalisation*, min. 19. Traducción propia.

23 “El optimismo de Assad se ha ido. La confianza en el futuro se ha ido. Lo que ha emergido, en su lugar, es un Assad brutal y vengativo, que no cree en nada excepto en la venganza”. Curtis, *Hypernormalisation*, min. 19. Traducción propia

De este modo, Curtis convierte una compleja situación geopolítica en una narrativa arquetípica propia de la “*origin story*” de un villano, no tan diferente a la de Arthur Fleck en *Guasón*²⁴ o la de Harry Osborn en *El hombre araña* 3²⁵: traicionado por alguien en quien confiaba, no le queda más remedio que desatar una inconmensurable ira que afecta no solo a la persona de la que desea vengarse, sino a la sociedad en su conjunto. Este mecanismo que consiste en filmar a sus personajes en base a las connotaciones de sus gestos o sus frases para otorgarles un determinado estatuto, a menudo con correspondencia en el cine de género, se repite constantemente en las obras de Curtis, no solo en referencia a la figura del manipulador, sino también a otros arquetipos que remiten a argumentos universales.

Otro ejemplo paradigmático de ello, el último que exploraremos en este escrito, es el retrato del coronel Muamar el Gadafi, líder de Libia, en *Hypernormalisation*. Si bien Kissinger encarna la figura del manipulador, Gadafi actúa como su contracara, es decir, como el manipulado. En el documental, se introduce por primera vez a Gadafi a partir de imágenes públicas de Ronald Reagan, que sirven de ilustración para explicar que, en los años 80, para seguir creando una versión moralista del mundo en el que los Estados Unidos luchaban contra las fuerzas malignas, el gobierno de Reagan puso en el mapa geopolítico al dictador libio como el nuevo gran villano, un villano que, mediante su simplicidad, escondía la complejidad real de la política en Oriente Medio, heredada de la era Kissinger. A su vez, cuenta Curtis, Gadafi jugaría con Reagan al juego de construir un mundo falso porque así cumpliría su sueño de convertirse en una figura mundialmente famosa. Es interesante desgranar la secuencia completa de presentación del personaje para que quede claro con qué arquetipo dialoga.

En primer lugar, la omnipresente banda sonora cambia de unos sintetizadores de cuerda graves a una pieza triste, de violín y piano, lo cual denota una cierta condescendencia por Gadafi, a quien se describe posteriormente como un hombre fracasado. La primera vez que vemos al dictador en pantalla, está realizando su rutina matinal: se lava la cara, desayuna y lee el periódico. De este modo, queda representado como una figura totalmente irrelevante, que vive la vida del ciudadano medio. Posteriormente, se muestra una entrevista para un medio británico en la que queda caracterizado como una persona tímida e inofensiva, con la que el entrevistador incluso se permite el lujo de bromear. Finalmente, la secuencia culmina con la vuelta a la línea temporal anterior, en la que, después haberse informado de las noticias de la mañana, coge su bastón de mando, su gorro militar y, sin cortar el plano, se le muestra caminando desde su casa hasta el coche.

24 Phillips y Silver, *Joker*.

25 Sargent, Raimi, Raimi y Lee, *Spider-Man* 3.



Figura 2: Fotograma de *Hypernormalisation* (Curtis, 2016)

En el último encuadre antes del fundido a negro, Gadafi se aleja de la cámara en solitario, sin haber interactuado con nadie en toda la secuencia. Mientras esto sucede, la voz en off describe al dictador de la siguiente manera:

Colonel Gadafi had taken power on a coup in the 1970s, but from the very start he was convinced that he was more than just a leader of one country. He believed that he was an international revolutionary, who's destiny was to challenge the power of the west. [...] Once in power, Gadafi had developed his own revolutionary theory, which he called the "Third Universal Theory". It was an alternative, he said, to comunism and capitalism. He published it in a green book, but practically no one read it. He had sent money and weapons to the IRA in Ireland, to help them overthrow the british ruling class. But all the other Arab leaders rejected him and his ideas. They thought that he was mad. And by the mid 1980s, Gadafi was an isolated figure, with no friends and no global influence.

Then, suddenly, that changed...²⁶

26 El coronel Gadafi obtuvo el poder mediante un golpe de Estado en los años 70, pero desde el principio estuvo convencido de que era más que el líder de un país. Pensaba que era un revolucionario internacional, cuyo destino era el de desafiar el poder de Occidente. Una vez en el poder, Gadafi desarrolló su propia teoría revolucionaria,

Así, en un alarde de cinismo, Curtis convierte a un dictador que llegó al poder mediante un golpe de Estado militar en un pobre individuo que ha fracasado en sus objetivos vitales y por el cual el espectador se ha de apiadar. Esta manera de retratar a Gadafi encaja con una narrativa recurrente de la ficción sobre el poder: la del bufón avaricioso que, de la noche a la mañana, se le otorga una cierta relevancia que alimenta su ego, una narrativa cuyo objetivo es siempre ridiculizar al personaje. La prueba más flagrante de ello es en que, en 2018, solo dos años después de la emisión de *Hypernormalisation*, Adam McKay replica paso por paso este argumento universal para mofarse (en otro ejercicio de cinismo) de la figura de Dick Cheney, ex vicepresidente de los Estados Unidos durante el mandato de George Bush Jr. Durante todo el metraje de *El vicepresidente: Más allá del poder*,²⁷ Cheney es retratado como una persona poco articulada, no demasiado brillante, cuya mayor virtud reside en adular constantemente a quien esté en ese momento por encima de él en la jerarquía, y que celebra cualquier mínimo logro político como si fuera el más importante de su vida. Muestra de ello es la escena en la que se le otorga su primera oficina, un cuartucho sin ventanas cuya asignación considera merecedora de una llamada a su mujer para informarle de la noticia, sobredimensionando cómicamente el asunto.

En esta línea, encontramos de manera más visual paralelismos con la presentación de Gadafi cuando, después de un falso final con escenas en tono de clausura, los créditos quedan interrumpidos por una llamada telefónica cuyo emisor resulta ser Bush Jr, pidiéndole a Cheney que sea su compañero de campaña (y, consecuentemente, su vicepresidente). Después de conversar por primera vez con el futuro presidente, Cheney vuelve a casa y e informa a su esposa sobre cómo ha ido la reunión a la vez que completa su rutina diaria de higiene bucal. Mientras hace gárgaras en *slow motion*, el narrador del film se pregunta: “*What was Dick Cheney thinking after his first meeting with George W? How many steps ahead was he looking? How did he feel about the opportunity that was in front of him?*”²⁸, lo cual actúa como contrapunto cómico de unas imágenes que muestran a un Dick Cheney ridiculizado e incapaz de enfrentarse a ningún reto intelectual, más cercano a personajes de sitcom como George Constanza o Homer Simpson que a un líder político serio.

a la que llamó “La tercera teoría del Universo”. Él decía que era una alternativa al comunismo y al capitalismo. La publicó en un libro verde, pero prácticamente nadie lo leyó. Había mandado dinero y armas al IRA en Irlanda para ayudarles a derrocar a la clase gobernante británica. Pero todo el resto de líderes árabes lo rechazaban a él y a sus ideas. Pensaban que estaba loco. Y hacia mediados de los 80, Gadafi era una figura aislada, sin amigos y sin influencia global. Entonces, de repente, eso cambió...”. Curtis, *Hypernormalisation*, min 52. Traducción propia.

27 McKay, *Vice*.

28 “¿En qué estaba pensando Dick Cheney después de su primera reunión con George W.? ¿Cuántos pasos en el futuro estaba pensando? ¿Cómo se sentía ante la oportunidad que se le presentaba?” McKay, *El vicepresidente*, min. 98. Traducción propia.



Figura 3: Fotograma de *El vicepresidente: Más allá del poder* (Mckay, 2018)

En *El vicepresidente: Más allá del poder*, la interrupción de los créditos por la llamada de teléfono parece funcionar de la misma manera que el fundido a negro combinado con la última frase de la locución de Curtis. Ese “*Then, suddenly, that changed*” incide en el carácter repentino del cambio de situación, en el que, de un día para otro, el bufón, cuya vida diaria parecía abocada a la tranquilidad del entorno cotidiano (lo cual a su vez remite a la irrelevancia social), recibe un poder que no se merece por méritos propios, pero que beneficia de alguna manera al gran manipulador. Muestra de ello es que, en sus respectivas películas, Cheney y Gadafi pasan de ser filmados llevando a cabo sus rutinas diarias a ser colocados entre personajes relevantes, con las cámaras y los focos apuntando hacia ellos. En definitiva, siendo retratados, como como peces fuera del agua.

Esta figura, como hemos señalado, aparece recurrentemente en las ficciones sobre el poder. En *El Padrino*²⁹, siguiendo con el ejemplo anterior, el bufón avaricioso está encarnado en Fredo, el hermano pequeño de Michael, al que pone en frente de un importante negocio en Las Vegas sabiendo que no tiene la capacidad intelectual para ello únicamente para contentar a su padre. De esta premisa también parte *Poder que mata*³⁰, en la que Howard Beale, un presentador de informativos venido a menos recibe la noticia de que será despedido. Tras ello, en uno de sus últimos programas, informa a la audiencia de que la semana siguiente se suicidará en directo, lo cual provoca que los índices de audiencia suban considerablemente, hasta el punto de que los ejecutivos de la cadena, guiados por su avaricia, deciden manipularlo para convertirlo en una suerte

29 Coppola y Puzo, *The Godfather*.

30 Chayefsky, *Network*.

de profeta contemporáneo, que canaliza la rabia e impotencia del pueblo americano. En el film, es la audiencia quien otorga poder al bufón, cuyo retrato es el de un hombre risible que no está en sus cabales, pero también el de un mero títere de los altos ejecutivos de la cadena, motivados, como Reagan en referencia a Gadafi, por el beneficio propio.

En suma, la representación del manipulador y el manipulado en las películas de Curtis dista del retrato objetivo que se le presupone a las personalidades históricas que aparecen un documental expositivo convencional. Las voces en off ilustradas con situaciones prototípicas de los arquetipos en los que se encajan provocan un acercamiento de los personajes reales a las narrativas ficticias sobre el poder, lo cual acaba afianzando la noción, propia de las narrativas conspirativas, de que cada efecto ha de tener su causa. Incluso el propio Curtis, como narrador de sus películas, acaba ficcionándose a sí mismo, cayendo en el arquetipo del predicador al que todo el mundo toma por loco, no tan distinto del estatus del doctor Brian O'blivion en *Cuerpos invadidos* o al del doctor Miles Bennell en *La invasión de los usurpadores de cuerpos*³¹. La experiencia de ver un documental de Curtis se asemeja, en este sentido, a la de ponerse las gafas de sol en³²: a través de ello, uno tiene la sensación de poder llegar al corazón de la sociedad, a los entresijos reales de la vida política, desde la cual se ha orquestado una suerte de lavada de cerebro colectiva.

Todo esto demuestra que Curtis se nutre de lo que apunta Gilles Deleuze cuando, en *La imagen-tiempo* señala que, en el documental previo a la aparición del cine-directo de John Cassavetes o Shirley Clarke y el cinema-verité de Jean Rouch, el documental "se abandonaba la ficción en provecho de lo real, al tiempo que se conservaba un modelo de verdad que suponía a la ficción y emanaba de ella."³³. Sin embargo, a través de la adopción específica de los mecanismos narrativos e iconográficos de las películas mencionadas en este apartado, Curtis da cuenta de que lo que busca no es un modelo de verdad emanado de la ficción, sino que los significados y connotaciones de un tipo concreto de ficción trasvasen al mundo real para que actúen como contrapunto de los relatos hegemónicos.

El retrato global

Si bien la definición de estatutos de personaje es fundamental para el buen funcionamiento de sus documentales, ya que las relaciones entre figuras públicas

31 Mainwaring y Finney, *Invasion of Body Snatchers*.

32 Carpenter, *They Live*.

33 Deleuze, *Imagen-tiempo*, 201.

disparos permite a la narración desarrollar su carácter centrípeto, Curtis se encuentra a menudo en la situación de no tener un objeto claro de designación. El carácter expansivo de sus narrativas provoca que la voz en off tenga que desvincularse de los hechos frecuentemente, ya sea para describir corrientes de pensamiento, explicar las ideologías de los personajes o hablar de la multitud como un colectivo homogéneo. En esos fragmentos, la tarea de representar al individuo de a pie como principal víctima de la manipulación social contemporánea potencia al máximo la divergencia entre el sentido de la proposición y el sentido de la representación en las películas de Curtis, a lo cual dedicaremos este pequeño aparte.

En su libro *Urban Cinematics: Understanding Urban Phenomena Through the Moving Image*, François Penz y Andong Lu conciben la ciudad a partir de dos conceptos basados en la obra del famoso sociólogo marxista Henri Lefebvre, uno de los cuales nos será útil para entender la iconología de Curtis. Por un lado, se puede mostrar la *soft city*, que se identifica con la representación de un fresco urbano a partir de los pequeños espacios recorridos por el *flâneur*; es decir, el arquetipo del incansable paseante tan trabajado por Baudelaire — y, posteriormente, por Walter Benjamin —; y, por otro, encontramos la *hard city*, es decir, aquella representación macroestructural de la urbe “asociada con la planificación urbanística, la densidad y las estadísticas”³⁴. Si tratáramos de relacionar el primero de los conceptos con su representación artística más acertada, llegaríamos a la conclusión de que su aplicación más clara se da en los autores de la *street photography* americana, como Robert Frank o Walker Evans, cuya influencia en el cine paisajístico marxista de Jem Cohen o Patrick Keiller ha sido crucial.

Sin embargo, la noción de *hard city* siempre se ha despegado de estas cinematografías más modestas. A lo largo de los años, este paisaje se ha ido consolidando como un motivo visual propio del cine de ciencia ficción, debido todas sus connotaciones en cuanto al punto de vista. En este sentido, el característico encuadre de la *hard city*, en el que, desde un plano aéreo, se nos muestra la densa ciudad global, con sus grandes rascacielos y sus laberínticas calles, es fácilmente hallable en películas distópicas de alto presupuesto, tales como *Blade Runner* (Peoples y Fancher, 1982), *A. I. Inteligencia artificial* (2001)³⁵ o *Metrópolis* (1927)³⁶. En sus documentales, Curtis se muestra sumamente consciente de las connotaciones iconográficas de la *hard city* en relación a la distopía futurista,

³⁴ Penz, y Lu, *Urban Cinematics*, 15.

³⁵ Spielberg, Watson y Aldiss, *A. I. Artificial Intelligence*.

³⁶ Von Harbou y Lang, *Metrópolis*.

ARTÍCULO

utilizándolas a su favor para mostrar, en el plano de lo virtual, una masa anónima que ignora la presencia de la visión ulterior del manipulador. Prueba de ello es que las películas citadas muestran una sociedad progresivamente deshumanizadora, en la cual ya no se puede distinguir quién es un autómatas y quién no. Por ello, se asocian a este tipo de narrativas encuadres de autopistas o de edificios desde la lejanía, haciendo alusión al mero enjambre automatizado en el que la vida urbana se ha convertido.



Figura 4: Fotograma de *Hypernormalisation* (Curtis, 2016)

La representación de la *hard city*, sin embargo, tiene aún mayor sentido cuando atendemos a la conexión entre masa e individuo en torno a la cual giran todos los documentales de Curtis. Tomemos, por ejemplo, el fragmento en el que el cineasta explica los ideales de Kissinger. Según él, el secretario de Estado estadounidense había aprendido de su intervención en la Guerra fría que el mundo no era más que “un sistema de poderes interconectado, ante el cual su objetivo

era mantenerlo en equilibrio para evitar que reinara el caos”³⁷— una afirmación que apela a esa red infinita que constituye la conspiración según Jameson. La narración en off, en este caso, no va acompañada de imágenes del personaje al que se le atribuyen los pensamientos, sino a la iconografía que, a lo largo de la historia del género, ha connotado esta visión de la ciudad como sede de la distopía, ramificada infinitamente en autopistas y carreteras, habitada por un ciudadano de a pie cada vez más automatizado, cuyos impulsos están siendo controlados secretamente por manipuladores como Kissinger.

El constante bombardeo de estos motivos visuales desindividualizadores remarcan la visión bímembre de una sociedad que diferencia entre aquellos que manipulan y aquellos que son manipulados. En última instancia, las imágenes que Curtis muestra para retratar a la masa anónima tienen en común la concepción de la ciudad como lugar de control, o de encierro, como diría Foucault³⁸, en la cual cada uno de estos conductos urbanos (como las autopistas, los túneles o los pasillos de un edificio) actúan como fuentes de teledirección de nuestras vidas. La colocación estratégica de estos fragmentos en momentos de transición, en los que no se describen hechos concretos sino pensamientos o ideologías que, posteriormente, son llevadas a la práctica, ayuda a incidir en la idea de que, sin que lo sepamos, estamos siendo controlados todo el tiempo, de una forma o de otra.

En este sentido, otra de las imágenes a la que me gustaría hacer referencia en este trabajo también concierne a la masa como colectivo aislado de los planes de los poderes fácticos. A menudo, en las películas de Curtis, se invoca al “gran Otro” a partir del típico montaje paralelo de las películas conspirativas, que consiste en alternar entre la *acción trascendente*, que concierne a aquellos que conspiran de espaldas a la sociedad, y la *acción intrascendente*, que concierne a los conflictos mínimos del individuo de a pie. Mediante este mecanismo se incide en la ignorancia del transeúnte, que sufrirá las consecuencias de las decisiones de unos pocos poderosos que forman parte de una red de poder que, a priori, no pertenece a su realidad tangible (y, por lo tanto, no repara en su existencia). Con este objetivo, el documentalista inserta imágenes cotidianas que puntúan ciertos discursos sobre figuras sombrías, que moldean el pensamiento de los ciudadanos desde un lugar inencontrable. Este tipo de prefiguraciones suelen darse en las narrativas conspirativas con el propósito de familiarizar al espectador con la potencial víctima antes de que adopte factualmente este estatus.

37 Curtis, *Hypernormalisation*, min. 15.

38 Foucault, *Vigilar y castigar*.

En la novela gráfica *Watchmen* (Moore y Gibbons, 1987), una de las obras conspirativas más emblemáticas de los 80, Adrian Veidt se propone llevar a cabo un plan para matar a tres millones de neoyorkinos sin que nadie sospeche de él, una elaborada estratagema que consiste en la ejecución de diversos asesinatos y la creación de una campaña de desprestigio contra el Dr. Manhattan, una especie de héroe divino con un inconmensurable poder. Podríamos afirmar que un personaje tan complejo como Veidt, con sus matices morales, sus luces y sus sombras, encaja a la perfección con el retrato del manipulador que Curtis hace de numerosos personajes históricos aquí citados. Al igual que Moore, Curtis concibe sus relatos en los códigos maniqueos propios de quien recoge la tradición de los relatos de ciencia ficción, pero sus personajes no caen en los extremos, sino que se mueven en un asombroso término medio.

En el clímax de la obra, cuando Veidt está a punto de ordenar el ataque al corazón metropolitano de la ciudad, Moore alterna el conflicto final en la Antártida entre Ozymandias, por un lado, y Rorschach y Nite owl, por otro, con una escena de violencia callejera propia del paisaje urbano de Nueva York. De este modo, el autor incide en el contraste entre un conflicto cotidiano intrascendente y una pugna trascendental para salvar las vidas de quienes están peleando en ese mismo escenario urbano. Aun en hemisferios distintos, en las narraciones conspirativas del tipo de *Watchmen*, las decisiones de los poderosos tienen consecuencias directas para aquellos que, sin saberlo, están siendo manipulados por esta red invisible de poder. Este alternancia entre acción trascendente y acción intrascendente es esencial para que se den las connotaciones de manipulación, puesto que este mecanismo formal es lo que diferencia a la narración conspirativa de películas de acción como *Avengers: Infinity War* (Markus, McFeely, Kirby y Starlin, 2018) o *Misión: Imposible - Repercusión* (2018)³⁹, en las cuales, en efecto, millones de vidas están en juego, pero no se muestra de manera continuada la cotidianidad de las personas que son susceptibles de morir, sino que se centran únicamente en mostrar la empresa salvadora del héroe.

Si bien en las narrativas de Curtis no encontramos una estructura climática de la manera en que la encontramos en *Watchmen*, la representación de escenas cotidianas tiene la misma función de contraponer una supuesta naturalidad en el curso vital con los conflictos de los personajes poderosos, que sí tienen secuelas reales sobre la forma en la que el ciudadano de a pie vive su vida. En estos fragmentos de transición, la cámara se adentra en esos lugares de encierro que mencionábamos anteriormente, en los que no existe relación real entre los individuos que lo habitan. Como en el cómic de Moore y Gibbons, la masa

39 McQuarrie y Geller, *Mission: Imposible – Fallout*.

homogénea permanece aislada ante lo que se decide en las altas esferas del poder, donde los grandes manipuladores aplican sus visiones de futuro a la sociedad, tomándolos como conejillos de indias.



Figura 5: Fotograma de *Hypernormalisation* (Adam Curtis, 2016)

Conclusiones

Tal y como hemos visto, la obra documental de Adam Curtis presenta un carácter totalizador – en tanto que pretende explicar todo lo que ocurre en el mundo –, lo cual no puede sino derivar en una exposición reduccionista propia de los mapas cognitivos que suponen las narrativas conspirativas. Sin embargo, consciente de ello, hemos argumentado que el propósito de Curtis no es ser el portador de una verdad absoluta y enterrada bajo los relatos institucionales, sino construir un relato contrahegemónico que escape a los reduccionismos habituales a los que el espectador está expuesto constantemente. Así, se incide en la idea en que los hechos no se identifican con la verdad: la verdad es la victoria de un relato concreto sobre los hechos.

Para conseguir este propósito, Curtis se apropia de los elementos básicos de la conspiración tanto a nivel narrativo –como la oposición entre manipulador y manipulado, la oposición entre red incapaz de ser cartografiada y posible cartografía, por naturaleza, sintética– como a nivel iconográfico –el hombre que baja la cabeza, la ciudad como gran coraza, la masa homogénea encerrada, el cableado, etc–. Mediante la adopción de todos estos elementos, el documentalista evidencia el propio disfraz ficticio de sus obras en lugar de construir argumentos sólidos e inexpugnables.

Debido a la singularidad de este objetivo, la obra de Curtis escapa toda categorización. En cierto modo, trasciende tanto a la televisión como al videoensayo como al periodismo, y sin embargo, se halla al mismo tiempo en el seno de esos tres sectores. Por ese motivo, se ha convertido en alguien tan difícil de clasificar para los académicos que lo han estudiado, entre los cuales se encuentran tanto historiadores como teóricos del audiovisual. Debido a la enorme densidad de ideas de su obra, han quedado muchos aspectos formales por analizar. El uso de la banda sonora, el recurrente empleo de narrativas paralelas, o las connotaciones de los aparatos tecnológicos como organismos mágicos, comunicadores entre dos mundos (algo de lo que beben series actuales como *Black Mirror* [Charlie Brooker, 2011] o *Years and years* [Russell T. Davies, 2019]), por ejemplo, son tres de los recursos formales/iconográficos más destacados que Curtis utiliza para ficcionalizar la realidad. Queda abierta, en este sentido, la posibilidad de una ampliación del presente trabajo.

Bibliografía

- Booth, Wayne C. *The Rethoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.
- Crook, Tim. *Comparative media law and ethics*. London and New York: Routledge, 2010
- Curtis, Adam, entrevistado por Nathan Budzinski. “An Interview With Adam Curtis”, *Wire* (julio 2011). Disponible en <https://www.thewire.co.uk/in-writing/interviews/an-interview-with-adam-curtis>.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós Básica, 1989.
- Deleuze, Giles. *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós Básica, 1987.
- Deleuze, Gilles. *Cine III. Verdad y tiempo; Potencias de lo falso*. Buenos Aires: Cactus, 2018.
- Editorial Caja Negra. “Futuros próximos”, entrada del blog *La central*, 2 de marzo de 2020. <https://www.lacentral.com/agenda/barcelona/evento/futuros-proximos-166534>
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Ciudad de México: Editorial Siglo Veintiuno, 2000.
- Harambam, Jason. *Contemporary Conspiracy Culture: Truth and knowledge in an era of epistemic instability*. New York: Routledge, 2020.

Jameson, Fredric. *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós, 1992.

Moore, Alan y David Gibbons. *Watchmen*. Burbank: DC Comics, 2013

Nichols, Bill. *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

Nicholls, Brett. "Adam Curtis's compelling logic: the tortuous corridor to the hypernormal". *Borderlands*, Vol. 16, No. 1 (Otoño 2017): 1-24. Disponible en <http://hdl.handle.net/10523/7880>

Penz, François y Andong Lu. *Urban Cinematics: Understanding Urban Phenomena Through the Moving Image*. Bristol: Intellect, 2011.

Phillips, Melanie. *The world turned upside down: the global battle over God, truth, and power*, New York: Encounter Books, 2010.

Porton, Richard. "Only Connect: Adam Curtis and his discontents". *Cinéaste*, Vol. 39, No. 2 (Primavera 2014): 24-29. <https://www.jstor.org/stable/i40138992>

Ritzer, George. *La Mcdonaldización de la sociedad. Un análisis de la racionalización en la vida cotidiana*. Barcelona: Ariel, 1992.

Rosenbaum, Jonathan. "Negotiating the pleasure principle: the recent work of Adam Curtis", en *Film Quarterly*, Vol. 62, No. 1 (Fall 2008): 70-75. Disponible en <https://www.jonathanrosenbaum.net/2008/10/negotiating-the-pleasure-principlethe-recent-work-of-adam-curtis/>

Zizek, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

Filmografía mencionada

Baldwin, Craig. *Tribulation 99: Alien Anomalies under America*. Dirigida por Craig Baldwin. EEUU: Craig Baldwin, 1992.

Brooker, Charlie. *Black Mirror*. Dirigida por Charlie Brooker. Londres: BBC y Netflix, 2013.

Carpenter, John. *Sobreviven*. Dirigida por John Carpenter. Los Angeles: Alive Films, 1988.

Chayefsky, Padd. *Poder que mata*. Dirigida por Sidney Lumet. Los Angeles: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1976.

Coppola, Francis Ford y Mario Puzo. *El padrino*. Dirigida por Francis Ford Coppola. Los Angeles: Paramount Pictures; Alfran Productions, 1972.

Cronenberg, David. *Cuerpos invadidos*. Dirigida por David Cronenberg. Los Angeles: Filmplan International; Guardian Trust Company; Canadian Film Development Corporation; Famous Players Limited, 1983.

Curtis, Adam. *It Felt Like a Kiss*. Dirigida por Adam Curtis. Londres: BBC, 2009.

Curtis, Adam. *The Power of Nightmares*. Dirigida por Adam Curtis. Londres: BBC, 2004.

- Curtis, Adam. *Hypernormalisation*. Dirigida por Adam Curtis. Londres: BBC, 2016.
- Curtis, Adam. *The Rise of "Oh Dear"-ism*. Dirigida por Adam Curtis. Londres: BBC, 2009.
- Curtis, Adam. *The Trap*. Dirigida por Adam Curtis. Londres: BBC, 2007.
- Curtis, Adam. *Paranoia and Moral Panics*. Dirigida por Adam Curtis. Londres: BBC, 2010.
- Curtis, Adam. *The Century of the Self*. Dirigida por Adam Curtis. Londres: BBC, 2001.
- Coppola, Francis Ford y Mario Puzo. *El padrino, Parte II*. Dirigida por Francis Ford Coppola. Los Angeles: Paramount Pictures; The Coppola Company; American Zoetrope, 1974.
- Davies, Russell T. *Years and Years*. Dirigida por Russell T. Davies. Reino Unido; EEUU; Francia: BBC One; HBO; Canal+; Red Production Company, 2019.
- De Palma; Brian. *El sonido de la muerte*. Dirigida por Brian De Palma. Los Angeles: Filmaway Pictures; Cinema 77, 1981.
- Fancher, Hampton y David Webb Peoples. *Blade Runner*. Dirigida por Ridley Scott. EEUU: The Ladd Company Shaw Brothers; Warner Bros; Blade Runner Partnership; Michael Deeley Production; Ridley Scott Productions, 1982.
- Lehman, Ernest. *Intriga internacional*. Dirigida por Alfred Hitchcock. Los Angeles: Metro-Goldwyn-Meyer, 1959.
- Mainwaring, Daniel y Jack Finney. *La invasión de los usurpadores de cuerpos*. Dirigida por Don Siegel. EEUU: Allied Artists Pictures; Walter Wanger Productions, 1956.
- Markus, Christopher, Stephen McFeely, Jack Kirby y Jim Starlin. *Avengers: Infinity War*. Dirigida por Joe Russo y Anthony Russo. Los Angeles: Marvel Studios, 2018.
- McKay, Adam. *El vicepresidente: Más allá del poder*. Dirigida por Adam McKay. EEUU: Gary Sanchez Productions; Plan B Entertainment; Annapurna Pictures, 2018.
- McQuarrie, Christopher y Bruce Geller. *Misión: Imposible – Repercusión*. Dirigida por Christopher McQuarrie. Los Angeles: Paramount Pictures; Skydance Productions, 2018.
- Phillips, Todd y Scott Silver. *Guasón*. Dirigida por Todd Phillips. EEUU y Canadá. Warner Bros; Village Roadshow Pictures; Village Roadshow Pictures; BRON Studios; Joint Effort: DC Comics, 2019.
- Raimi, Sam, Ivan Raimi y Alvin Sargent. *El hombre araña 3*. Dirigida por Sam Raimi. Los Angeles: Columbia Pictures; Marvel Studios; Laura Ziskin Productions, 2007.
- Spielberg, Steven e Ian Watson. *A.I. Inteligencia Artificial*. Dirigida por Steven Spielberg. EEUU: Warner Bros.; Dreamworks Pictures; Amblin Entertainment; Stanley Kubrick Productions, 2001.
- Von Harbou, Thea y Fritz Lang. *Metrópolis*. Dirigida por Fritz Lang. Berlín: UFA, 1927.
- Ward, Geoffrey C. *La guerra de Vietnam*. Dirigida por Ken Burns y Lynn Novick. EEUU: Florentine Films; PBS, 2017.