

# **La construcción imaginaria de las identidades políticas del Estado Islámico de Irak y Siria en su producción audiovisual (2014-2018).**

Federico Ignacio Fort.

Cita:

Federico Ignacio Fort (2019). *La construcción imaginaria de las identidades políticas del Estado Islámico de Irak y Siria en su producción audiovisual (2014-2018)*. XIII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-023/592>

**Título de la ponencia:** *Las tres funciones de la imagen en la producción audiovisual del Estado Islámico de Irak y Siria y sus dilemas identitarios (2014-2017).*

**Autor:** Lic. Fort, Federico Ignacio.

**Eje Temático:** Eje 6. *Cultura, Significación, Comunicación, Identidades*

**Nombre de mesa:** Mesa 99. *Producciones imaginales: cruces entre lo social y lo visual en las subjetividades contemporáneas*

**Institución de pertenencia:** Universidad de Buenos Aires

**E-mail:** federicoignaciofort@gmail.com

### **Abstract**

En los últimos años, un nuevo actor emergió en Medio Oriente, dando lugar a importantes cambios geopolíticos y, por ende, a un reordenamiento de intereses tanto de los países de la región como las denominadas “potencias occidentales”. Dicho actor, el Estado Islámico de Irak y Siria (EIIS), es fruto de tradiciones milenarias de la historia de Medio Oriente y, asimismo, expresión de una nueva dinámica comunicacional contemporánea: en dónde la producción de imágenes y su circulación pareciera ser clave para cualquier actor con pretensiones de dominio y orden territorial.

La intención de la presente ponencia es explorar el modo por el cual dicho actor “se produce” en imágenes (2014-2018) y cómo estas cristalizan formas de relacionarse con la imagen tanto del Islam así como también de las sociedades contemporáneas “occidentales”. Todo ello con la finalidad de la construcción de identidades políticas por parte del actor.

Se trata de explorar el papel de las imágenes, como formas de construir e imaginar un orden nuevo, es decir, de producir lo social.

### **Palabras clave (máximo 5):**

Estado Islámico de Iraq y Siria- Imagen- Islam

## 1. Problemática general

El capitalismo contemporáneo es condición de posibilidad para la emergencia de una trama que configura nuevas formas del ver y del actuar (Harvey, 1998). En este punto, las Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación y, también, de la Imagen (Renaud, 1990) dan cuenta de un nuevo vínculo con lo visible, donde la configuración de las subjetividades contemporáneas conviven “entre imágenes” y se hacen “con las imágenes”. En otros términos, tal como expone enfáticamente Appaduray: “La imagen, lo imaginado, el imaginario: estos son términos que apuntan hacia algo verdaderamente crítico y nuevo en los procesos culturales globales: me refiero a la imaginación como práctica social” (Appaduray, 2001: 46). En este mismo sentido, Jameson (2002) observa, como uno de los rasgos constitutivos de la *posmodernidad*, una nueva cultura de la imagen. Mitchell ha afirmado la emergencia de un <<giro pictorial>> en su intento de describir a las sociedades contemporáneas: “La fantasía (...) de una cultura totalmente dominada por las imágenes, se ha vuelto ahora una posibilidad técnica real en una escala global” (Mitchell, 2009: 22-23). Así, la producción de imaginario hace a la misma emergencia de formaciones subjetivas (Brea, 2010: 101) e identitarias.

Asimismo, en *Los imaginarios sociales* Baczcó (1991) pone de relieve la importancia de los imaginarios sociales en la configuración del orden para producir lo social: “[...] las sociedades se entregan a una invención permanente de sus propias representaciones globales, [...] ideas-imágenes a través de las cuales se dan una identidad [...]” (Baczcó, 1991:8).

En este contexto resulta interesante, por tanto, pensar dichas conceptualizaciones acerca de la imagen en sociedades que, debido a su legado histórico y cultural, entablan otras formas de ver y de representar pero que, al mismo tiempo, están profundamente penetradas por dichas configuraciones que detallamos anteriormente. Nos referimos, puntualmente, a las sociedades islámicas: allí el vínculo con las imágenes adquiere interesantes especificidades.

En este sentido, en los últimos años, un nuevo actor emergió en Medio Oriente, dando lugar a importantes cambios geopolíticos y, por ende, a un reordenamiento de intereses tanto de los países de la región como las denominadas “potencias occidentales”. Dicho actor, el Estado Islámico de Irak y Siria (EIIS), es fruto de tradiciones milenarias de la historia de Medio Oriente y, asimismo, expresión de una nueva dinámica comunicacional contemporánea: en dónde la producción de imágenes y su circulación pareciera ser clave para cualquier actor con pretensiones de dominio y orden territorial. Veamos sucintamente qué es el EIIS.

## 2. ¿Qué es el Estado Islámico de Irak y Siria?

Los motivos del surgimiento del EIIS en Iraq y Siria responden a complejas causas históricas, políticas-coyunturales, económicas y culturales; y, asimismo, a las condiciones de posibilidad dadas por la utilización de redes sociales e internet, aspecto que dota de características específicas, en términos comunicacionales, al actor.

Parte de la bibliografía (Osman, 2014; Choucair, 2014) concuerda en afirmar que el EIIS es consecuencia del debilitamiento de Al-Qaeda a partir de los sucesos de la denominada “primavera árabe”. Ésta última fue una sucesión de revueltas populares que nucleó tanto a sectores obreros como a jóvenes y mujeres (Conde, 2012). Las mismas tenían como principal propósito la caída de distintos regímenes autoritarios árabes. En este sentido, los medios pacíficos (movilizaciones y concentraciones) utilizados por los manifestantes pusieron en una incómoda situación a Al-Qaeda. Dicha organización no supo cómo ponerse a la vanguardia de un proceso que difería, en sus métodos y en su pasividad, del accionar propio del grupo armado. En otras palabras, si bien la “primavera árabe” no propició un verdadero proceso de apertura democrática de la región, la misma cristalizó la posibilidad de poder derrocar a cuatro presidentes a través de métodos no violentos.

En este marco, tal como afirma Osman (2014) la muerte ideológica de Al Qaeda dio lugar a la emergencia del EIIS como “un grupo islámico que busca revivir los principios del verdadero Islam a través de la consagración de un sistema de califato islámico” (Osman, 2014: 1). Dicho autor afirma que el surgimiento del movimiento se da en el contexto de revoluciones democráticas de la sociedad civil y por ello es paradójico.

Siguiendo a Osman (2014), la segunda paradoja que acompaña el nacimiento de la organización es que, si bien propone al califato islámico como sistema de gobierno, el EIIS puede ser interpretado como un Estado Moderno. Tal como describe Khalaf (2014), en los territorios sirios –pero también se puede extender dicha interpretación a zonas de Irak-, el EIIS monopoliza la violencia, a su vez que construye legitimidad batallando en la dimensión ideológica con las poblaciones locales. Por otro lado, se hace cargo de la seguridad civil del territorio conquistado y a su vez es efectivo brindando servicios básicos en la zona bajo su control.

En resumen, siguiendo a Osman (2014) y a Choucair (2014) podemos afirmar que el EIIS es una ruptura o “efecto no deseado” respecto al proceso revolucionario de 2011. El

EIIS no cristaliza las demandas democráticas asociadas a la primavera árabe a la vez que es fruto de los truncos resultados de la misma.

De ello resulta que el EIIS se constituya así como un actor paradójico, ya que “es un Estado en contra del Estado” (Osman, 2014: 1). Al mismo tiempo que el EIIS apela a la instauración de un Califato islámico —no sólo en la región sino con vistas de alcance global<sup>1</sup>— que de por sí es contrario al Estado-nación moderno, intenta constituirse en tanto tal. Como vemos, esta aparente contradicción implica una gran dificultad en lo que refiere a la constitución de la identidad política del actor, es decir: “¿Nos define el Islam y la fe o nos define una bandera y un himno?”<sup>2</sup>.

Justamente, dichas tensiones identitarias se expresan en la gran producción audiovisual que tiene el actor, a través de una de sus productoras centrales: Al-Hayat Media Center. La misma es la productora “oficial” del califato y emplea una estrategia de segmentación de audiencias y personalización de los contenidos difundidos. Para ello, dicha productora se ha asociado a treinta y cuatro productoras regionales (Lesaca, 2017) que producen contenido atendiendo a los dialectos y conflictos regionales de los territorios a los cuales la política comunicativa desea arribar. Por otro lado, también ha integrado a su espectro a dos productoras globales: Al Furqan (ésta fue un producto de Al Qaeda) y Al Ittissam. Ahora bien, antes de ingresar en el análisis de la producción audiovisual del EIIS en sí misma, es menester reparar sobre algunas de las tensiones que hacen al vínculo entre Islam e imagen.

### **3. Islam e imagen**

Como sabemos, el Islam entabla un vínculo singular con la producción de imágenes a partir de la supuesta prohibición de representar figuras vivientes: se suele entender a la cultura islámica como no-figurativa o, en posiciones más radicales, como anicónica. Sin embargo, historiadores del arte tales como Grabar (1990) o Rice (1964) destacan que dicha afirmación no puede extenderse a todos los periodos del Islam ni mucho menos a su texto sagrado, el Corán: “parece ser que en los primeros tiempos del Islam no existía ningún veto;

---

<sup>1</sup> De todas formas, cabe resaltar, que si bien los objetivos de última explicitados por el EI es la instauración de un “Califato Islámico Mundial”, en términos políticos y de coyuntura, el actor es consciente de la imposibilidad de dicho objetivo.

<sup>2</sup> En este punto, es preciso remarcar que la contradicción no es con la forma del Estado en sí (podemos concebir, por ejemplo, Estados sin himnos, como el medieval) sino a la forma específica de estado-nación moderno.

en el Corán no hay ningún pasaje que prohíba dichas representaciones” (Talbot Rice, 1964: 16). Asimismo, Freedberg (1992) sostiene enfáticamente que la existencia de sociedades anicónicas es un “mito” y en específico, respecto del Islam, afirma lo siguiente:

“Pese a la desaprobación (...) de Mahoma y del Hadith, pertenecientes ambos a las principales corrientes islámicas, la Sunita y la Chiita, siempre ha habido desde los primeros tiempos una amplia variedad de imágenes en el Islam” (Freedberg, 1992: 76)

Sin embargo, ello no debe llevarnos a entender al Islam como una religión icónica tal como lo es el cristianismo: “Aunque en el mundo islámico no existió una prohibición general, sobre todo en el Islam Chií, el tabú de las imágenes antropomorfas, y aún más si son tridimensionales, en el ámbito religioso es indudable” (Belting, 2012: 52). Es decir que la prohibición que rige no es en función de representar lo sagrado sino en vistas de que la imagen, tal como advierte Herszkowich (2015), no puede representarlo. Los “orígenes” de dicha prohibición se encuentran en algunos pasajes del Antiguo testamento: “No te harás escultura ni imagen alguna ni de lo que hay arriba en los cielos, ni de lo que hay abajo en la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra” (Éxodo, XX, 4; Deuteronomio, V, 8).

Siguiendo a Rice (1964) podemos fijar la prohibición de contemplar y producir imágenes antropomórficas que se da en el Islam en el año 690. Dicha prohibición se entrecruza con la necesidad de demarcarse identitariamente de la prolífera producción de imágenes del cristianismo: sobre todo en torno a la figura de Jesús, el cual para los cristianos es la palabra de Dios “hecha carne”, siendo que para los musulmanes es el Corán aquello que expresa la palabra de Dios hecha libro (Belting, 2012: 62). Es decir que si Dios es “representado” por la figura de Jesús o encarnado en él, a la mirada del Islam, se cae en el riesgo del politeísmo. En esta dirección, entonces, en el Islam una de las posibles soluciones a la irrepresentabilidad de lo divino será la palabra escrita, como medio de expresión de Dios, tal como se establece en el Corán.

Ahora bien, la distancia entre Dios y su “marca” en la palabra escrita no está exenta de dificultades y peligros para la teología islámica, pero de todos modos, la palabra escrita parecía resguardar, asegurar e incluso “hacer visible” a Dios sin la necesidad de imágenes (Belting, 2012: 61). Aquí es interesante destacar que Belting (2012) distingue fundamentalmente entre escritura e imagen: pese a la tendencia del Islam a la “estetización”

de la escritura (incluso muchas veces comprometiendo el entendimiento de la palabra escrita en función de su estetización) dicho autor nunca verá a la escritura en tanto imagen: “Para la escritura y su lenguaje de signos no puede emplearse el mismo concepto que para la reproducción de un cuerpo humano” (Belting, 2012: 62). De la mano de ello, Grabar (1992) explica que dicha estetización que podía incluso comprometer la “lectura” clara de la proposición se explica comprendiendo que “el creyente conocía el Corán y le bastaba con un ‘signo’ mínimo” (Grabar, 1992:149) para la comprensión del sentido de la frase. Sin embargo, es preciso remarcar que para Freedberg (1992), en ciertas tradiciones del Islam “las letras, a veces incluso el nombre de Alá, se convierten en graciosas figuras de animales” (Freedberg, 1992: 79).

Ahora bien, es interesante resaltar otro aspecto fundamental que se entrecruza con la pregunta formulada por Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes?*: “Si asumimos que la pregunta ‘¿qué quieren las imágenes?’ tiene algún tipo de sentido, debe ser porque asumimos que las imágenes son como formas de vida, impulsadas por el deseo y los apetitos” (Mitchell, 2017: 29). Justamente, ello es uno de los nudos centrales de la crítica del Islam a las imágenes. Podemos formularlo en estos términos: la imagen no sería hereje en términos de su representación de lo viviente (como planteábamos anteriormente, la crítica del Islam entiende que la imagen falla en su representación de Dios) sino en términos de la expresión de lo viviente en cuanto tal. El problema en este punto se radicaliza aún más ya que si bien, como sabemos, la distancia entre la representación y lo representado es insalvable (es decir, se sabe que la representación fracasa en su intento) el límite se vuelve difuso cuando hablamos de la imagen en términos de expresión de lo viviente: pareciera que la imagen tiene el poder de crear y expresar (al mismo tiempo) vida animada. O, para decirlo con Freedberg: “La imagen, una vez preparada, montada, adornada (...) se convierte en el *locus* del espíritu. Pasa a ser lo que se cree que representa.” (Freedberg, 1992: 49). Si bien, como vimos, es un “mito” entender al Islam como una cultura anicónica, sí es insoslayable la tendencia hacia ello. Como resultado, el Islam tendrá una forma completamente distinta de relacionarse con la imagen tal como se la concibe en “occidente”.

Ahora bien, la pregunta que se nos presenta, entonces, es cómo entender el fructífero vínculo que entabla con las imágenes un actor que, en su retórica política, plantea como sus objetivos de máxima instaurar un califato a nivel mundial y una “vuelta” a los principios esenciales del Islam. Sostenemos que el vínculo entablado por el EIIS con las imágenes, en

términos de la producción de las mismas y su puesta en circulación, es fundamental para que el actor se pueda dar determinadas *identidades políticas* e insertarse exitosamente en las lógicas comunicacionales contemporáneas. Dichas identidades son fruto no sólo de las dinámicas que adquieren las imágenes en la era contemporánea sino también resultado de la compleja forma que tiene el Islam de relacionarse con ellas.

#### **4. Las tres funciones de la imagen.**

##### **4.1) La función-narrativa: La palabra y el Corán en imágenes.**

Parte de la bibliografía suele emparentar a la videografía del EIIS con el cine de Hollywood (Yousef, 2015; Lesaca, 2017), a partir de la profesionalización de su imagen y la forma que adquiere el montaje. Si bien el lenguaje audiovisual del EIIS suele utilizar muchos de los recursos propios del cine “hollywoodense”, tal como lo muestra detalladamente el trabajo de Kinda Yousef (2015), debemos comprender que dicha adopción por parte de EIIS no resulta de una actitud meramente pasiva y/o acrítica de la industria del cine. Tampoco, debemos entender dicho paralelismo simplemente en función de producción de imágenes mainstream por parte del EIIS que actuarían como forma de interpelar exitosamente al público occidental. Dichos aspectos son ciertos, pero también debemos comprender que la función narrativa, es decir “el contar algo” con imágenes, se articula con la relación que mantuvo el Islam con las imágenes.

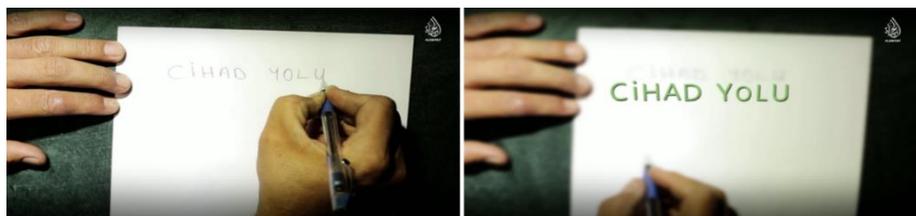
Si acordamos con Casetti y Di Chio (1991) podemos afirmar que (a riesgo de caer en esquematismos) que la narración clásica en el cine hollywoodense se define a partir de tres componentes: a) sucede algo, b) ese “algo” le sucede a “alguien” y c) ocurre una transformación de ese suceso inicial, que culmina en “un pasado renovado” (Casetti y Di Chio, 1991: 173). Asimismo Bordwell (1996) afirmará que “en el nivel del argumento, el filme clásico respeta el modelo canónico de establecimiento de un estado de la cuestión inicial que se altera y que debe, así, volver a la normalidad” (Bordwell, 1996:157). A dichas definiciones, le agregamos la de Deleuze (2016) que, en sus estudios sobre cine, afirma que la narración clásica es efecto del montaje: “es una consecuencia de las propias imágenes aparentes, de las imágenes sensibles en sí mismas” (Deleuze, 2016: 45). Es decir, no es que de la narración deriven las imágenes sino que de la composición de estas últimas se desprende la narración.

Aquí se vuelve necesario señalar, como detallábamos anteriormente, la compleja relación que entabla, en el Islam, la imagen con la escritura: en la cual la primera se supedita a la segunda. En este sentido, es fundamental nuevamente destacar los análisis de Belting (2012) y de Grabar (1992), respecto a las primeras inserciones de imágenes en el Corán, en otras palabras, respecto al “arte de la caligrafía” y al “arte del libro”. Si bien no es nuestra intención desarrollar dicha cuestión aquí, es central comprender que en el Islam la imagen está supeditada a un “narrar algo”, es decir, no podemos concebir una liberación de la imagen por fuera de los cánones narrativos.

Como afirmábamos, entonces, el evidente canon narrativo de la producción audiovisual del EIIS no tiene tanto que ver con una simple adopción del lenguaje audiovisual dominante de occidente sino que también encuentra explicación en la tradición propia del Islam:

“Al asentarse el Islam en los territorios conquistados, se convirtió en una cultura inmensamente literaria, en la que la palabra escrita era el principal vehículo de pensamiento y comunicación. Pero, dado el carácter sagrado de la Palabra, junto al normal desarrollo de diversos tipos de escritura, apareció un arte de la caligrafía que pronto se convirtió en el arte musulmán por excelencia” (Grabar, 1992: 148)

Es un tópico recurrente en los videos del EIIS las referencias al Corán y a la palabra escrita como también a la escritura en sí misma: tanto visibilizando las frases de manera escrita como mostrando a yihadistas leyendo el Corán frente a cámara. La imagen se supedita siempre a su función narrativa y sirve de medio expresivo para la visibilización de la escritura.



**Figura 1**

Por ejemplo, en dicha sucesión de imágenes (*Figura 1*), se observa como unas manos escriben con una lapicera “Cihad Yolu” (“El camino de la Yihad”), frase que luego se transforma en una “imagen” que se agiganta y se mueve hacia el centro de la pantalla.

Asimismo, en otra producción (*Figura 2*) vemos fundirse la toma de una biblioteca con libros sagrados con las palabras de un Imán:



Figura 2

También, en uno de los videos-documentales más largos del EIIS que tiene una duración de 52 minutos, titulado “Flames of War II” (*Figura 3*), se observan versos del Corán, los cuales enmarcan y justifican las imágenes que vendrán a posteriori tanto como las que anteceden. Siempre en función de contar una determinada “historia”.

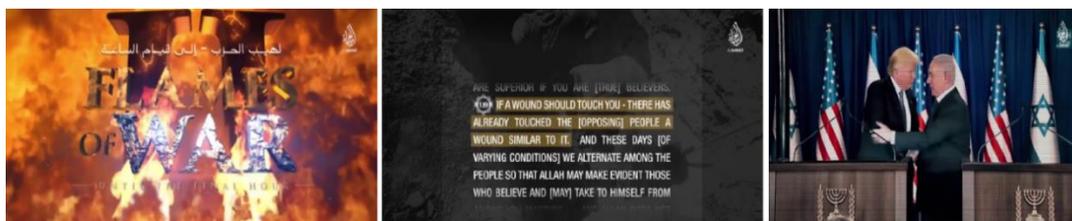


Figura 3

En otro de los videos (*Figura 4*), que integra una serie titulada “Inside”, la cual tiene como objetivo mostrar la vida al interior de los territorios controlados por el EIIS, se muestra a un yihadista recitando el segundo capítulo (o sura) del Corán (Al-Baqarah), dentro de un edificio en ruinas.



Figura 4

Llama la atención que, al finalizar la lectura del Corán por el yihadista que observábamos más arriba, la primera imagen que le sucede, en un movimiento frenético a través del cual la nueva escena irrumpe en el centro de la pantalla, sea una decapitación en primer plano. Como si a tamaño acto “bárbaro” hubiera que dotarlo, previamente, de sentido.

No sólo la imagen se supedita así a la lectura del texto, sino que se explica por él, dándole una importancia fundacional al “proyecto” socio-político del EIIS. Luego de esa escena, el montaje prosigue con imágenes de atentados reconocidos por parte del EIIS,

intercalando videos “amateurs” producidos por yihadistas antes de emprender alguna acción bélica y/o terrorista.

Como remarcábamos anteriormente, es de gran importancia señalar que el texto coránico y la palabra escrita no sólo ordenan y dotan de sentido a las producciones reseñadas del EIIS sino que las acciones posteriores de quiénes aparecen en imagen *desprenden* su sentido de la escritura del Corán. A esta “función narrativa” que la imagen adquiere en los videos del EIIS le corresponde un tipo de imagen que optamos por denominar *imagen-escritura*. La imagen-escritura se vuelve así un componente clave para comprender la narratividad de las producciones.



Figura 5

#### 4.2) La función-perspectiva: las ejecuciones.

Antes que la crudeza misma de las decapitaciones, hay algo que llama la atención en la composición fotográfica que realiza el EIIS previo al momento de la ejecución: un recurrente uso de la perspectiva lineal. En muchas de las ejecuciones encontramos estos elementos: por un lado, el plano previo a las ejecuciones se constituye recurriendo a cierto uso de la perspectiva “clásica” y por otro, (tal como veremos en el próximo apartado) sobresale en la imagen especial hincapié en la mirada a cámara tanto de los verdugos como de quiénes van a ser ejecutados, siendo que todo ello se envuelve en la ejecución de una *imagen-viviente*. Cuando hablamos de “perspectiva clásica” seguimos la definición de Casetti y Di Chio (1991):

“Se ha advertido que la cámara retoma el modelo de funcionamiento de la cámara oscura, heredando así los códigos de perspectiva del siglo XV, organizada alrededor de un punto fijo central.(...)La perspectiva ofrece líneas de fuga constantes y una articulación fija” (Casetti y Di Chio, 1991:85)

En este punto es interesante destacar que, en primer lugar, el EIIS hace un gran uso de este plano en perspectiva lineal, resaltando cierta profundidad del campo, un encuadre simétrico, frontal con una inclinación normal (Casetti y Di Chio, 1991) y un campo medio:



**Figura 6**

Si bien en términos cinematográficos dicho uso de la perspectiva es tradicional, es interesante observar, como mencionamos, que en los términos de nuestro actor resulta llamativo. Con ello no queremos decir que el EIIS es la primera expresión en la heterogénea región del Medio Oriente que hace uso de la perspectiva (basta pensar en el crecimiento de la industria cinematográfica en la región o del desarrollo de las cadenas televisivas o de la pintura en el S XIX); lo novedoso radica en cómo se inserta su uso en un actor que tiene en su centro la retórica religiosa.

Como sabemos, el desarrollo de la perspectiva en occidente durante el Renacimiento implica no sólo un momento bisagra en la historia del arte occidental sino que configura una nueva forma de ver: en donde la mirada del sujeto será el punto central a partir del cual se compone la imagen. Como se desprende a partir de lo desarrollado previamente, dicha forma de comprender y construir la imagen en occidente es totalmente ajena a la historia del Islam por el hecho de la tendencia a la prohibición de reproducir imágenes antropomórficas.

Además de ello, la perspectiva, de alguna forma, sitúa al espectador en la imagen, la hace partícipe de ella y al mismo tiempo lo sitúa de forma externa al mundo, alcanzando con su mirada aquello que no alcanza con su cuerpo (Belting, 2008: 28). De ahí en más que el arte islámico tuviera razones para no adoptarla sino hacia el S XIX. ¿Qué derecho tiene el hombre de reproducir el mundo o de concebirlo desde su propio punto de vista? En otras palabras, como plantea Belting (2008): “La mirada icónica que la perspectiva induce no es un mirar iconos sino una *mirada convertida en imagen*”.

Ello resulta profundamente hereje en términos del Islam, en el sentido de que la única mirada habilitada es la de Dios cuya perspectiva es “desde arriba” y no desde un ángulo subjetivo (Belting, 2008). Por ello, es fundamental reflexionar sobre el papel que adquiere la perspectiva lineal en las imágenes del EIIS. De la forma de relacionarse con las imágenes por parte del Islam, es más llamativo observar el uso de la perspectiva lineal que el uso de la imagen cenital. Si bien esta última sería en cierta forma novedosa para la mirada occidental dado que “la visión del dron y el tipo de imagen que nos brinda, basada en la verticalidad,

genera nuevas formas de vigilancia y reconfigura de nuevo nuestro papel como espectadores” (Vives-Ferrándiz Sánchez, 2016:27), dicha forma que adquiere la visión, como destacamos, ya estaba inmersa en el mundo islámico debido a que, justamente, era la visión de Dios.

Paradójicamente, mientras la industria armamentística de los EEUU comienza a producir, fundamentalmente, imágenes cenitales abandonando la perspectiva lineal, el EIIS realiza el sentido inverso. Aunque ello no quita que el EIIS integre en su narrativa audiovisual dichas imágenes cenitales, a las cuales responde con su perspectiva lineal. De alguna forma la perspectiva lineal es el reverso de las imágenes ascéticas, técnicas y operativas de los bombardeos de la coalición, tal como expresa el cineasta Harun Farocki (2015) respecto a las imágenes bélicas producidas por las fuerzas armadas estadounidenses durante la Guerra del Golfo:

“En 1991 aparecieron dos tomas de la guerra de los Aliados contra Irak que representaban una nueva clase de imagen. La primera muestra el recorte de un terreno filmado por una cámara en un (...) drone (...) En el centro de la imagen hay una mira que muestra el blanco al que se dirige un proyectil (...) La segunda imagen proviene de una cámara montada en un proyectil. La cámara se precipita sobre el objetivo y aquí la imagen (...) se interrumpe” (Farocki, 2015: 147)

Por ello es que resulta novedoso dicho énfasis y construcción del plano en perspectiva como forma, además, de concepción de un mundo a (re)construir desde un punto de vista humano.



Figura 7

Si acordamos en entender, como veremos en el próximo apartado, al gesto iconoclasta como un acto instituyente, cada ejecución del EIIS es un acto fundacional para aquel orden social imaginado, siendo que dicho acto fundacional está dado a través del yihadista que asesina al traidor. El EIIS se sirve de la perspectiva lineal para al mismo tiempo subvertirse contra la imagen “occidental”: “(...) era posible protegerse de las imágenes si se les quitaba la cabeza y se las dejaba sin rostro, pues <<imagen es igual a cabeza. Si se quita la cabeza no

hay imagen>>” (Belting, 2008: 58). Como veremos puntualmente en el siguiente apartado, de alguna forma, el EIIS destruye la imagen de ese otro que él mismo compone a través de la perspectiva lineal.

Ahora bien, todo se torna aún más interesante si retomamos la tesis de Belting (2008) la cual afirma que la perspectiva no nació en el Renacimiento, ni mucho menos en occidente, sino que surge a partir de los desarrollos del matemático Alhacén (965-1040, nacido en lo que hoy es Iraq), el cual desarrolló una teoría de la perspectiva matemática, prescindiendo de imágenes: es decir que nos encontramos con cierta paradoja que se plantea a la mirada occidental: para el Islam es posible ver “prescindiendo” de imágenes tal como se las concibe en occidente. Dicha base matemática fue fundamental para el desarrollo de la perspectiva *de la imagen* en occidente mientras que en el Islam, la perspectiva se ligó al estudio y medición de los rayos de luz conformando así una ciencia óptica (Belting, 2008: 29).

Sostenemos entonces que, en parte, el EIIS utiliza la perspectiva en función de los requerimientos propiamente técnicos a los cuales los obliga el medio/dispositivo de filmación. Pero por todo lo comentado anteriormente, no podemos concluir simplemente que el EIIS adopta pasivamente los cánones de filmación audiovisual “occidentales” sino que reactualiza ciertas formas y desarrollos teóricos ya presentes en la historia de la región en su relación con las imágenes; sobre todo si consideramos que ya Alhacén había hecho experimentos con cámaras oscuras.

En conclusión, el uso de la perspectiva lineal propicia el gesto iconoclasta. Es tanto un sometimiento por parte del EIIS a las formas de producción de imágenes “occidentales” como una forma de revelarse contra aquellas. En cada decapitación asistimos no sólo a imágenes “espectaculares” sino a la muerte de una forma de mirar propia de occidente, de la cual el Islam fue participe a partir de sus avanzados desarrollos matemáticos. La perspectiva lineal funciona ya que, a la hora de montar y construir a las ejecuciones en imágenes, permite el exitoso juego entre la mirada de quién ejecuta, de quién será ejecutado y de quién observa, siendo que la mirada es el vehículo de la imagen-viviente y asimismo de su muerte a partir del gesto iconoclasta. Permite una aproximación subjetiva, a interiorizarse en el terreno de la guerra, aspecto que las imágenes de la coalición no suele mostrar: a esta función-perspectiva le corresponde un tipo de imagen que es la *imagen-mirada*.

#### **4.3) La función-iconoclasta: la imagen-viviente.**

La crudeza de las decapitaciones y distintos tipos de ejecuciones perpetradas por el EIIS, es un aspecto permanentemente destacado por los medios de comunicación masivos y, asimismo, enfatizado por parte bibliografía (Yousef, 2015; Vives-Ferrandiz Sánchez, 2016; Cotte, 2014) sobre el tema. En este sentido, en *Bienvenidos al desierto de lo real*, Žižek afirma que: “la pasión <<posmoderna>> por la apariencia termina en un retorno violento, a la pasión por lo Real” (Žižek, 2005:14)

Ahora bien, bien dichas *pasiones por lo real* que, siguiendo a Žižek (2005), se constituyen paradójicamente como efectos de las mismas *apariencias* de las imágenes (es la imagen la cual, en su registro ficcional, termina retornando hacia lo Real, o siendo lo Real lo que acontece en ella) puede explicar parte del sadismo excesivamente gráfico y brutal de las ejecuciones y torturas perpetradas por el EIIS y asimismo, la fascinación que ello produce en los grandes medios de comunicación y en las redes sociales. Es decir, dichas imágenes se impondrían con cierto éxito en la circulación de la semiosis a partir de captar dicha *pasión por lo Real* que opera como código en las sociedades contemporáneas. Sin embargo, a nuestro modo de ver, el gesto iconoclasta del EIIS (Vives-Ferrándiz Sánchez, 2016; Freedberg, 2017) no se agota en ello. Creemos que dicho gesto iconoclasta no se articula exitosamente ni busca una producción de imágenes *gore*, en dónde primaria la búsqueda de ese Real por sobre la institución de un nuevo sentido.

En esta dirección, un interesantísimo recurso audiovisual utilizado en una de las ejecuciones puede echar luz sobre lo que aquí se plantea:



**Figura 8**

La primera imagen de la secuencia (*figura 8*), muestra el segundo previo a que el verdugo presione el gatillo del arma. La cámara enfoca el arma, haciendo un especial hincapié en la recámara de la misma (es imposible de mostrar en las imágenes previas, pero la cámara realiza un zoom sobre dicha parte del arma). En dicho instante, la imagen se congela y de la misma recámara del arma se comienza a formar una nueva imagen (no congelada sino en movimiento, *figura 9*). De ese punto, a partir de un efecto vertiginoso, se nos traslada a la

tercera imagen, que muestra a unos rescatistas bajando una camilla para asistir a víctimas de un bombardeo de la coalición occidental (imágenes que muestran la crudeza de cuerpos quemados por el fuego, entre ellos, la imagen de un bebé). Luego de dicho montaje, volvemos a la situación de ejecución, donde las armas son gatilladas. La metáfora buscada es clara, cada bala que el EIIS



Figura 9

dispara contra traidores al Islam, tiene un sentido y una justificación que se muestra en imágenes; de vuelta nos encontramos con la función narrativa que intenta envolver de sentido a un acto que de por sí carece de ello como dar muerte a un otro. Entonces, ¿es correcto hablar de una simple tendencia hacia lo Real? ¿Cabe el adjetivo de pornográfico? ¿Es conjugable el gesto iconoclasta con la imagen pornográfica? O, al menos en la producción del EIIS, ¿la iconoclasia no reviste más sentidos que sólo la tendencia hacia la destrucción y las imágenes *gore*?

La iconoclasia no sólo busca la destrucción. La misma también opera fundamentalmente como un acto instituyente de sentido o, en nuestros términos, un acto instituyente en términos identitarios. Tal como plantea Mitchell (2017): “La creación de una imagen puede simplemente ser una abominación más profunda que su destrucción, y en cada caso, hay una especie de paradójica ‘destrucción creativa’ en marcha” (Mitchell, 2017: 39). Ello se hace evidente en el caso del EIIS, en dónde el mismo gesto iconoclasta está siendo producido en ese momento en tanto imagen audiovisual. Si bien no negamos que el EIIS busca impactar con la crudeza de sus imágenes, resulta insuficiente entender dichos actos sólo en función de un giro pornográfico en su producción audiovisual con el mero hecho de causar impacto sensacionalista.

Como planteábamos anteriormente –y a riesgo de repetirnos– al describir la decapitación que sucede a la previa lectura del Corán en uno de los videos, pareciera que el EIIS tiene una tendencia a *envolver de sentido* a aquella *pasión por lo real*. Por lo tanto, aquí nos preguntamos: ¿Podemos, entonces, hablar de un *híper-realismo* en las imágenes del EIIS cuando sus actos “barbaros” generalmente se inscriben en una “narrativa” previa que les da un sentido? Lo Real no aparece desnudo (si es que lo real pudiera “aparecer” de esa forma). La imagen del EIIS no se explicaría tanto por dicha *pasión por lo Real* sino que en las

producciones audiovisuales del actor, generalmente previo a las torturas y ejecuciones, asistimos a yihadistas justificando (a veces durante muchos minutos a través de largas oratorias y/o lecturas) la muerte que va a ser dada a los supuestos traidores. O también, como observábamos, a través del montaje se intercalan imágenes de bombardeos de la coalición occidental. Incluso en videos que tienden al *amateurismo* o de corte más espontaneístas (que los mismos yihadistas cuelgan en sus redes sociales, sin el “sello” de alguna de las productoras del EIIS) en donde se puede observar dicho contenido “gore”, creemos que los mismos necesitan inscribirse en la narrativa general que propone el EIIS.

Para decirlo brevemente, el EIIS no expone la violencia en tanto espectáculo (tal como remarca Lesaca, 2017) ni en un sentido pornográfico (tal como se inclina a pensar Cotte, 2014 y Ferrandiz Vives-Sánchez, 2016) sino que construye una narrativa. Sumado a ello, la bibliografía suele emparentar el barbarismo y el salvajismo con el terrorismo, casi como una asociación automática, y, al menos en los términos de nuestro actor, el término *terrorismo* no puede aplicarse sin reparos.

Para finalizar, debemos volver sobre un elemento más que permite la preparación y consumación del gesto iconoclasta en su articulación con la perspectiva y la función narrativa: la imagen-mirada. Tal como destaca Brea (2005), sabemos el papel que adquiere la mirada en tanto *acto de ver* como productor de “realidad, en base al gran potencial de generación de efectos de subjetivación y socialización” (Brea, 2005: 9).



**Figura 10**

De alguna forma, la mirada a la que nos invitan ciertas imágenes, y la mirada misma de las imágenes, es un componente esencial en la configuración de la imagen-viviente. La relación que mantiene el Islam con las imágenes, fundamentalmente con las antropomorfias, da cuenta del importante papel que juega la mirada, en tanto es aquello que puede inducir a quién contempla la imagen a su confusión con lo viviente. Es a través de la mirada que se produce esa conexión que llena de vitalidad a la imagen y es justamente aquello que en ciertas etapas del Islam y círculos religiosos ortodoxos

se apuntó y apunta a reprimir. Para que se ejerza dicha mirada (que es la que otorgaría “vida” a la imagen), se necesita no sólo a un espectador y a la imagen en sí misma sino a la misma perspectiva lineal. Es la perspectiva lineal la que permite las condiciones para el ejercicio de esa mirada y para la emergencia de la imagen-viviente. Por ello, la recurrencia del EIIS a su uso en las ejecuciones.

En otras palabras, el gesto iconoclasta del EIIS precisa construir las ejecuciones fundamentalmente sirviéndose de la perspectiva lineal, para que aquella mirada pueda circular y construir la imagen-viviente. Una vez construido dicho circuito, es que la ejecución puede proceder y terminar con aquella ilusión a la que nos condenaba dicha forma de mirar, todo ello en el marco de sentido otorgado por la función narrativa y su imagen-escritura. El EIIS construye aquella imagen a la cual pretende aniquilar. Obviamente, como ya mencionamos, dicho acto (el de matar a la imagen-viviente) fracasa en el mismo punto en que el gesto iconoclasta se produce en tanto imagen. Por ello, podemos pensar que las sucesivas ejecuciones del EIIS son, cada una, un intento de fundación de ese orden y comunidad imaginada que el actor pregona.

### **Conclusiones**

De lo antedicho, en resumen, nos interesa destacar que, en primer lugar, el EIIS no adopta pasivamente los cánones audiovisuales mainstream del denominado “mundo occidental”. La mayor parte de la bibliografía (Yousef, 2015; De la Fuente 2016; Lesaca, 2017) suele abonar la hipótesis de que el EIIS es simplemente un resultado, casi esperado y lógico, de la comunicación contemporánea.

En este punto, sirve retomar algunas de las conceptualizaciones de uno de los intelectuales de Medio Oriente más prominentes: Edward Said (1990). La postura de Said (1990) se enmarca en los estudios pos-coloniales, y su concepto central *orientalismo* describe “un modo de relacionarse con Oriente basado en el lugar especial que éste ocupa en la experiencia de Europa (...) Oriente ha servido para que (...) Occidente se defina en contraposición a su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia (...)” (Said, 1990: 19-20). De esta forma, dicha mirada etnocéntrica se constituye como una corriente académica (o una producción de textos sobre Oriente) o incluso como un “estilo de pensamiento” que construye narrativas sobre un otro exótico.

En los términos de nuestro actor, no sólo cierta bibliografía produce una *exotización* sino también una asimilación en el sentido de verlo simplemente como un producto de “occidente”. Lesaca (2017) afirma que el EIIS es producto del marketing digital o un “producto de la comunicación posmoderna” (Lesaca, 2017: 29). Yousef (2015) explica al EIIS como “consecuencia de las peores decisiones tomadas en nuestros tiempos. ISIS representa la imagen oscura del mundo moderno que, por primera vez, estamos viendo más allá de las producciones de cine hollywoodense” (Yousef, 2015: 1). Asimismo, el lúcido análisis de Vives-Ferrándiz Sánchez (2016), si bien no cae en las posturas antedichas, no logra contextualizar la relación que entabla el EIIS con las imágenes contemporáneas en el marco de las tensiones propias del Islam con la imagen en sí misma.

Por ello, hemos decidido utilizar la operacionalización que realiza Aboy Carlés (2001) del concepto de identidad política: la identidad como fruto de prácticas sedimentadas pero también como resultado de actos instituyentes o acontecimentales. Creemos que las imágenes del EIIS son fruto de la historia, los dilemas propios de la región y de su cultura en torno a la cuestión de la imagen y asimismo el choque o eclosión con las formas contemporáneas de producción audiovisual. Ver al EIIS sólo como actor pasivo y consecuencia de los modos en los que circula y se producen las imágenes “occidentales” no sólo nos lleva a simplificar las complejas lógicas que constituyen al actor sino a negar parte de la historia propia del Islam.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABOY CARLÉS, G. (2001).** *Las dos fronteras de la democracia argentina: la reformulación de las identidades políticas de Alfonsín a Menem*. Rosario: Homo Sapiens.
- APPADURAI, A. (2001).** Dislocación y diferencia en la economía cultural global. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización* (pp. 41-61). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ATWAN, A. (2015).** *Islamic State. The digital Caliphate*. Londres: Saqui.
- AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M. (1995).** *Estética del Cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- BACZKO, B. (1999).** *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión
- BAUMAN, Z. (2000).** *Modernidad Líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BECK, U. (2006).** *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós
- BELTING, H. (2007).** *Antropología de la Imagen*. Bs As: Katz
- (2012) *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Madrid: Akal.
- BORDWELL, D. (1996).** *La narración en el cine de ficción*. Buenos Aires: Paidós
- BREA, J (2005).** *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- (2010). *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal
- CASETTI, F.; DI CHIO, F. (1991).** *Cómo analizar un film*. Buenos Aires: Paidós
- CHOUCAIR, S. (2014).** Daesh's Ideological Origins. *Al Jazeera Center for Studies*. Recuperado de: <http://studies.aljazeera.net/en/dossiers/decipheringdaeshoriginsimpactandfuture/2014/12/201412393048947800.html>
- COCKBURN, P. (2015).** *ISIS. El retorno de la Yihad*. Barcelona: Ariel.
- COTTE, S. (2014).** "The pornography of jihadism. What ISIS videos and X-rated movies have in common" *The atlantic*
- DE LA FUENTE, P. (2016).** La propaganda de reclutamiento del Daesh a través de sus videos. Instituto Español de estudios estratégicos. Recuperado de: [http://www.ieee.es/Galerias/fichero/docs\\_opinion/2016/DIEEEE020-2016\\_Propaganda\\_Reclutamiento\\_Daesh\\_PalomadelaFuente.pdf](http://www.ieee.es/Galerias/fichero/docs_opinion/2016/DIEEEE020-2016_Propaganda_Reclutamiento_Daesh_PalomadelaFuente.pdf)
- FREEDBERG, D (1992).** *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra
- (2017). *Iconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Buenos Aires: Sans Soleil
- GÓMEZ VALLEJO, L. (2017).** ISIS y el reclutamiento de la juventud europea. Procesos de consumo y transformación cultural. En C. Tamayo, J. Bonilla & A. Vélez (Eds.), *Tecnologías de la Visibilidad: Reconfiguraciones Contemporáneas de la Comunicación Política en el Siglo XXI* (pp. 183-206). Medellín: Eafit .
- HARVEY, D. (1998).** "Comprensión espacio-temporal y condición posmoderna". *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- HOURLANI, A. (2003).** *La historia de los árabes*. Barcelona: Vergara
- JAMESON, F. (2002).** *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial
- KEPEL, G. (2001).** *La Yihad, expansión y declive del islamismo*. Barcelona: Península.
- LESACA, J. (2017).** *Armas de seducción masiva: La factoría audiovisual de Estado Islámico para fascinar a la generación millennial*. Barcelona: Península.
- MARTÍN MUÑOZ, G. (1999).** *El Estado Árabe*. Barcelona: Bellaterra.
- METZ, C. (2001).** *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- MITCHEL, W (2009).** *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- OSMAN, T. (2014).** "La paradoja de Daesh y la desilusión política". En *Deciphering Daesh: Origins, Impact and Future*. Al Jazeera Center for Studies. Recuperado de: <http://studies.aljazeera.net/en/dossiers/decipheringdaeshoriginsimpactandfuture/2014/12/2014123105425647136.html>
- SABORIDO, M.; BORRELLI, M. (2016).** *Historia del fundamentalismo islámico: desde sus orígenes hasta el ISIS*. Buenos Aires: Biblos.
- SÁNCHEZ MEDERO, G. (2010).** La nueva estrategia comunicativa de los grupos terroristas. *Revista Enfoques*. 12, 201-215
- SCOLARI, C. (2008).** *Hipermediaciones: elementos para una teoría de la comunicación digital Interactiva*. Barcelona: Gedisa.
- TOURAINÉ, A. (2006).** *Un nuevo paradigma para comprender el mundo de hoy*. Buenos Aires: Paidós
- VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, L. (2016).** (No) son sólo imágenes: iconoclasia y yihad 2.0. *Anuario del departamento de Historia y Teoría del arte* (27), pp. 11-30.
- YOUSEF, K (2015).** ISIS desde la ficción oscura de Hollywood. *Re-visiones* (5), pp. 1-18.
- ŽIŽEK, S. (2005).** *Bienvenidos al desierto de lo Real*. Madrid: Akal