



Tipo de documento: Tesis de Maestría

Título del documento: Iconografía estatal y Pathosformel : la construcción de las identidades políticas del Estado Islámico de Irak y Siria en sus imágenes audiovisuales (2014-2017)

Autores (en el caso de tesis y directores):

Federico Ignacio Fort

Ignacio Rullansky, dir.

Marina Gutiérrez De Angelis, co-dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2022

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Federico Ignacio Fort

Iconografía estatal y *Pathosformel*:
la construcción de las identidades políticas del Estado
Islámico de Irak y Siria en sus imágenes audiovisuales
(2014-2017)

Tesis para optar por el título de
Magíster en Comunicación y Cultura

Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires

Director: Ignacio Rullansky
Co-directora: Marina Gutiérrez De Angelis

Buenos Aires
2021

Resumen en español:

La presente tesis analiza la producción de imágenes audiovisuales del Estado Islámico de Irak y Siria (EIIS), desde el 2014 al 2017, a través de su órgano informativo *Al-Hayat Media Center*, su vínculo con la construcción de sus identidades políticas y, de la mano de ello, la edificación de una determinada iconografía del Estado, en virtud de la reactualización de ciertas *Pathosformel*. En otras palabras, el objetivo general radica en analizar el vínculo entre las imágenes, la construcción de las identidades políticas y la iconografía política del EIIS en su producción audiovisual. A su vez, los objetivos específicos se resumen en: 1) Identificar y analizar la reactualización de posibles *Pathosformel* y su importancia iconográfica en la producción audiovisual del actor; 2) analizar el papel de la iconoclasia como acto instituyente de identidades políticas; 3) identificar las imágenes de elementos centrales que articulan a las series audiovisuales y analizar las implicancias de dichos elementos en lo que hace a la identidad política del actor; y, por último, 4) puntualizar los elementos que conforman la iconografía estatal del actor en vistas de erigir sus identidades.

Como hipótesis sostenemos que en la producción de imágenes audiovisuales del EIIS se reactualizan ciertas *Pathosformel*, se hace un especial tratamiento de la iconoclasia y se observa la preeminencia de algunas imágenes claves (es decir “elementos” operan como “formas sustitutivas de lo social”), en vistas a construir una determinada iconografía política, siendo ello un factor determinante en la producción de la identidad política del actor.

Para ello, el enfoque principal, que ordenará transversalmente el análisis, será la “iconografía política” (Bredekamp, 2007; 2017), ubicándonos, de modo general, en una perspectiva afín a la *Bildwissenschaft* o “ciencia de la imagen”. Sin embargo, también integraremos otras perspectivas cercanas a los “estudios visuales” (Mitchell, 2017), cuestiones que hacen en específico a la historia del desarrollo de la perspectiva en Medio Oriente (Belting, 2012), el abordaje de la cuestión iconoclasta por Freedberg (2017), u otras puntualizaciones que hacen al terreno más propio de la filosofía y su reflexión sobre las imágenes (como Deleuze, 2018).

A partir de dicha hipótesis y perspectivas de análisis, la presente tesis pretende discutir con parte de la bibliografía que ha estudiado ciertos aspectos, principalmente,

“comunicacionales” de las imágenes del actor: entendiendo que las imágenes del mismo persiguen un fin eminentemente “propagandístico”, sin considerar así el proceso de construcción de identidades políticas que el actor realiza a partir de sus imágenes. La presente investigación se enmarca en líneas de trabajo que reflexionan sobre otros aspectos de las imágenes, más allá de los “comunicacionales”, partiendo de un corpus metodológico que prescinde de un análisis “semiótico” para el estudio de estas últimas.

De esta forma, en el análisis, identificamos tres *Pathosformel* en la construcción identitaria del EIIS, que llamamos: *Pathosformel* identitarias, *Pathosformel* iconoclastas de la destrucción sobre el cuerpo y *Pathosformel* patrimoniales. Asimismo, en el análisis realizado sobre las imágenes audiovisuales que refieren a los aspectos iconoclastas del actor, destacamos la importancia del uso de la perspectiva y del “punto de vista subjetivo”: aspectos también fundamentales en la dinámica identitaria del grupo. Por último, hemos reconocido tres elementos claves en las imágenes audiovisuales producidas por el actor: el Corán, las banderas negras y la moneda. Dichos elementos también son fundamentales en la edificación de la iconografía estatal del EIIS y, asimismo, en la construcción de sus identidades políticas.

En las conclusiones, hemos enriquecido la hipótesis de trabajo planteada, afirmando que hay un proceso de constitución recíproca entre las imágenes audiovisuales del EIIS y sus identidades políticas, siendo que ésta última se conforma, en gran medida, en las mismas imágenes. Asimismo, detectamos algunas limitaciones de nuestro análisis y aspectos no abordados durante el trabajo de investigación, a saber: 1) posibles *Pathosformel* no identificadas, 2) la carencia de un abordaje analítico respecto a imágenes relativas a la “justicia”, la *sharía* y la niñez en las producciones de nuestro actor, y, por último, 3) la falta de reflexiones en torno a la ausencia de imágenes sobre mujeres.

Abstract:

This thesis analyzes the Islamic State of Iraq and Syria (ISIS) audiovisual image production, from 2014 to 2017, produced by *Al-Hayat Media Center*, its link with the construction of their political identity, and the State iconography edification, together with some *Pathosformel* rectification. The overall goal is to analyze the link between the images, the political identities construction, and the political iconography of ISIS audiovisual

production. The specific aims are: 1) Identify and analyze the possible *Pathosformel* rectification and its iconography importance in the actor audiovisual production; 2) analyze the role of iconoclasm as an instituting act of political identities; 3) Identify the images of key elements that articulates the audiovisual series and analyze their consequences in their political identities construction; 4) Highlight the State iconography elements of the actor trying to build their political identities.

Our hypothesis affirms that in the ISIS audiovisual image production, certain *Pathosformel* are rectified, a special treatment of iconoclasm is made, and the pre-eminence of some key images is observed (that is to say, “elements” that operate as “substitute forms of the social”) in order to build a certain political iconography, this being a determining factor in the production of the actor's political identity.

The main focus will be “political iconography” (Bredekamp, 2007; 2017), placing us, in a general way, in a perspective related to the *Bildwissenschaft* or “science of the image”. However, we will also integrate other perspectives close to “visual studies” (Mitchell, 2017), other issues of importance in the history of the development of the perspective in the Middle East (Belting, 2012), Freedberg's approach to iconoclasm (2017), and other contributions of the image philosophy (Deleuze, 2018).

Based on this hypothesis and on those analysis methodologies, this thesis aims to discuss with some bibliography that has studied certain aspects, mainly "communicational", of the actor's images: understanding that the images of the actor pursue an eminently "propaganda" purpose, without considering the process of construction of political identities that the actor carries out from his images. This research is framed in lines of work that reflect on other aspects of images, beyond the "communicational" ones, starting from a methodological corpus that will leave out a "semiotic" perspective.

In the analysis, we identified three *Pathosformel* in the ISIS identity construction, which we call: *Identitary Pathosformel*, *Iconoclastic Pathosformel of the Body Destruction*, and *Patrimonial Pathosformel*. Likewise, in the analysis carried out on the audiovisual images that refer to the iconoclastic aspects of the actor, we highlight the importance of the use of perspective and the “subjective point of view”: aspects that are also fundamental in the identity dynamics of the group. Finally, we have recognized three key elements in the audiovisual images produced by the actor: the Koran, the black flags, and the ISIS currency.

These elements are also fundamental in the construction of the ISIS state iconography, and in the construction of its political identities.

In the conclusions, we have enriched the proposed hypothesis, affirming that there is a process of reciprocal constitution between the audiovisual images of ISIS and their political identities, since the latter is built by the same images. Furthermore, we detected some limitations of our analysis and aspects not addressed during the research work: 1) possible unidentified *Pathosformel*, 2) the lack of an analytical approach regarding the images related to the "law" (sharia) and the childhood in the productions of our actor, and, finally, 3) the deficit of reflections on the absence of images about women.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	7
1. INTRODUCCIÓN: NUESTRA PROBLEMÁTICA	9
1.2 Pregunta de investigación, hipótesis y objetivos	16
1.3 Estado de la cuestión y marco teórico	18
1.4 Perspectiva y estrategia metodológica	33
1.5 Estructura del análisis	40
2. PRIMERA PARTE. PATHOSFORMEL E ICONOGRAFÍA DEL EIIS	41
2.1 <i>Pathosformel</i> identitarias: “El califato te necesita” y “tú necesitas al califato”	41
2.2 <i>Pathosformel</i> iconoclastas	49
2.3 <i>Pathosformel</i> patrimoniales: la destrucción sustitutiva y creativa	65
2.4 Conclusiones provisionarias	77
3. SEGUNDA PARTE. OTROS ASPECTOS DE LA ICONOCLASIA DEL EIIS	78
3.1 La importancia del uso de la perspectiva en las ejecuciones	79
3.2 El punto de vista subjetivo: deseo y juego de sombras	83
3.3 Conclusiones provisionarias	87
4. TERCERA PARTE. MÁS ALLÁ DE LA ICONOCLASIA: LA IMAGEN, SU FUNCIÓN “HOMOGENEIZADORA” Y LAS FORMAS SUSTITUTIVAS DE LO SOCIAL	88
4.1 El Corán: ¿La <i>vera icon</i> del Califato?	90
4.2 Las banderas negras: más allá del terror	96
4.3 La moneda: el dinar de oro	101
4.4 Conclusiones provisionarias	106
5. CONCLUSIONES	107
6. BIBLIOGRAFÍA	116

AGRADECIMIENTOS

Las primeras ideas de esta tesis surgieron en un aula de la UBA, en 2015, durante la cursada de “Sociología de Medio Oriente”, una de las últimas materias en mi trayecto por la licenciatura de grado en Sociología. A sus docentes quiero agradecer, en primer lugar, por iniciarme en las primeras lecturas sobre el mundo islámico.

Por supuesto que agradezco también a nuestra Universidad de Buenos Aires, la cual habito desde una edad muy temprana, al hacer el ingreso al “Pelle”. A cada uno de los docentes y compañeros que despertaron en mí distintas inquietudes relacionadas con las ciencias sociales, agradezco profundamente.

Sin dudas, esta investigación también es resultado —por lejano que parezca— de la facilidad que tuve, de pequeño, en el acceso a distintos libros, textos e ideas: a mis padres, Fernando y Silvia, y hermanos, Soledad, Ariel y Agata, agradezco haberme propiciado tal ámbito. Ello me alentó a practicar una, al decir de Nicolás de Cusa, “docta ignorancia”, la cual oficia como motor de mis ganas de investigar distintos aspectos de nuestra realidad.

A su vez, sería una tarea infinita nombrar a cada uno de mis amigos y amigas quienes, desde distintas trayectorias, puntos de vista y experiencias han contribuido y alentado a la culminación del presente trabajo: a cada uno de ellos doy infinitas gracias.

A mi pareja, Maru, quien me alentó en diversos momentos, muchos de ellos signados por distintas denegatorias de becas de investigación que frustraban la posibilidad de dedicarle mayor tiempo a las ideas vertidas en esta tesis. A su vez, su ayuda en distintas cuestiones técnicas relativas al trabajo con las imágenes ha facilitado el manejo de las mismas.

A mi director, Nacho, quien desde una humildad fundamental para los que emprendemos la ardua tarea de la investigación en ciencias sociales, ha contribuido y facilitado diversos textos, ideas y comentarios para nutrir este trabajo. Sin sus ánimos y

aliento hubiera sido aún más difícil la culminación de este trabajo. Agradezco también a los integrantes del Departamento de Medio Oriente, en el marco del Instituto de Relaciones Internacionales de la Universidad de La Plata, por leer borradores de este texto y hacerme atentos comentarios.

A mi co-directora, Marina, quien me ha facilitado muchos textos sobre nuevas perspectivas respecto al estudio de la imagen que no conocía cuando comencé la tibia escritura de la presente tesis. Su perspectiva es de gran importancia en este trabajo y sus pormenorizados y detallados comentarios han facilitado grandes evoluciones en la escritura del mismo.

Por último, al deseo, “spinoziano” y freudiano, y a aquel ámbito en donde uno propicia su esclarecimiento: el psicoanálisis.

1. Introducción: nuestra problemática

La motivación de la presente investigación surge en el 2015, al calor de las conmociones provocadas por el Estado Islámico de Irak y Siria (EIIS) tanto en Medio Oriente como en todo el globo. Durante dicho año, así como también durante el 2014 (año de su emergencia) y el 2016, era usual encontrarse con un gran afluente de imágenes sobre el EIIS que, por entonces, controlaba un territorio entre Siria e Irak del tamaño de Gran Bretaña. Las mismas se difundían tanto por medios masivos como por redes sociales, tales como *You Tube* o *Twitter*. Muchas de ellas eran captadas por las mismas cámaras de TV de las grandes cadenas informativas, por ejemplo, cuando acontecían diversos atentados. Era interesante observar cómo las distintas cadenas reproducían incluso fragmentos de las producciones audiovisuales del EIIS, practicando en ellas distintos cortes de edición e incluso montándolas de forma diferente a los videos “originales”. Sobre ello, los medios podían montar distintos discursos “comunes” en lo que hace a Medio Oriente, cayendo, las más de las veces, en permanentes *exotizaciones* y estereotipos sobre el actor. En otras palabras, una muestra más de lo que Edward Said (2008) llamó *orientalismo*: la forma por la cual “Occidente” se relaciona con “Oriente” a partir de la posición que éste ocupa en el primero¹.

Ahora bien, el *poder* de esas imágenes (Freedberg, 1992) interpelaba agudamente no sólo a los medios masivos sino también a miles de usuarios anónimos que visualizaban y viralizaban (esta última, además, alentada por miles de *bots*, es decir, cuentas falsas creadas por la misma organización) dichas imágenes. De alguna forma, era como si las mismas lograran detener, al menos precariamente, el aluvión y flujo de millones de imágenes que hacen a nuestras sociedades contemporáneas. Sobre este “tipo” de imágenes, es decir, las producidas por el mismo actor, la tesis pretende reflexionar. Siendo que éstas parecen ser resultante tanto de un determinado legado histórico y cultural de la región en la cual el actor se emplaza y, al mismo tiempo, consecuencia de procesos que atañen a la contemporaneidad de la imagen a nivel global en el marco de la *cultura visual 2.0*.

¹ Asimismo, dicho sesgo “exotizador” es lo que lleva, muchas veces en la academia, a observar a Medio Oriente como una región oscura y de difícil estudio. Si bien la región tiene grandes complejidades, obviamente, ello no impugna su estudio con el enfoque adecuado según el objeto y el problema construido por el investigador. Por el contrario, la complejidad del terreno es aquello que justifica el estudio de los procesos y actores de la región.

El EIIS tuvo fuerte presencia en redes sociales y la Web en general, destacándose por sus “estetizadas” y “profesionales” producciones audiovisuales. Si bien parte de la bibliografía suele emparentar la producción audiovisual del actor con una finalidad puramente propagandística, la presente investigación acentúa que la misma no persigue únicamente dicho fin: proponiendo así entender dichas imágenes como un aspecto central en la dinámica político-identitaria del actor, faceta poco explorada por la literatura sobre el tema.

En este sentido, el interés de la presente tesis radicará en analizar la producción de imágenes audiovisuales del EIIS (desde el 2014 al 2017), su vínculo con la construcción de sus identidades políticas y, de la mano de ello, la edificación de una determinada *iconografía del Estado* (Bredekamp, 2000) en virtud de la reactualización de ciertas *Pathosformel* (Warburg, 2019). La inspiración y vínculo entre la noción de *Pathosformel* y la iconografía política, como veremos, la encontramos en autores como Bredekamp (1998; 2000; 2007), Ginzburg (2003; 2009) y Joschke (2012), entre otros.

En otras palabras, la tesis analiza las construcciones político-identitarias del actor y cómo ello se construye y se expresa en sus imágenes (conformando así dicha iconografía político-estatal de la mano de la activación de ciertas fórmulas del *pathos*) audiovisuales, a partir de la gran producción de las mismas que el EIIS realiza a través de su productora de contenidos más importante: *Al-Hayat Media Center*.

Es importante destacar que el enfoque que adoptamos se distancia de una perspectiva estrictamente “comunicacional” o “semiótica” en lo que hace a la circulación de las imágenes de nuestro actor. Nuestro interés radica en reflexionar sobre las imágenes mismas y no sobre su carácter “mediático”— en el sentido en que este término es estudiado por las ciencias de la comunicación—, entendiéndolas como productoras de sentidos (Boehm, 1996) y de actos (Bredekamp, 2017): ubicándonos, de modo general, en una perspectiva afín a la *Bildwissenschaft* o “ciencia de la imagen”. En este sentido, es preciso remarcar que a lo largo de las últimas tres décadas, se comenzó a conformar un nuevo campo (con, por citar sólo a algunos, autores tales como Belting, [1990] 2009; Freedberg, 1992; Mitchell, [1994] 2009; Boehm, 1996; Sachs-Hombach, 2001; Brea, 2005; Bredekamp, 2017) en lo que hace a los estudios sobre las imágenes, el cual marca una clara ruptura con las posiciones textualistas y semióticas que tienden a “interpretar” a la imagen, subsumiendo el “ícono” al “logos”.

En este sentido desde la tradición platónica y su conocida “alegoría de la caverna”, se inaugura una tradición (o simplemente una “forma” de concebir a las imágenes) que tiende a “interpretar” a la imagen como algo “ilusorio”, engañoso, o “ficticio” que “taparía” cierta verdad que subyace en la “realidad” (o a “la verdad de la Idea”, si somos platónicos). De ahí que las imágenes han sido muchas veces, o bien relegadas al segundo plano en la reflexión intelectual, o bien han sido objeto de ataque de variadas formas. Podemos, por ejemplo, encontrar una de las formas “clásicas” que adquiere esa lógica en Platón, el cual planteaba que el arte es siempre “imitativo” (mimesis) dado que solo copia “muy poco de cada cosa”, siendo ese “poco” solo una simple apariencia. Las imágenes se alejarían así, entonces, drásticamente de la Verdad: “hemos demostrado suficientemente que todo imitador no tiene sino un conocimiento muy superficial de lo que imita, que la imitación es un puro entretenimiento, sin seriedad alguna (...)” (Platón, 2003: 584)

En esta dirección, conforme a la construcción de un campo académico destinado a pensar a las imágenes por fuera de la tradición de la historia del arte, la semiología, la estética cinematografía etc., Gottfried Boehm (1995) y W.J. T Mitchell (2009) y acuñaron la noción de “giro icónico” o “giro pictórico” respectivamente, para dar cuenta así de dicho revisitado interés y viraje de los estudios sobre la imagen. Para el primero,

el giro icónico no hace referencia sin más (aunque también) a la proliferación de imágenes en las últimas décadas y a la atención resultante sobre las mismas, sino que delimita una transformación en el estudio de la cultura, una mirada distinta que se acerca a la realidad a través de su cristalización, representación o definición en imágenes (y que por lo tanto y como consecuencia exigirá el esclarecimiento de los mecanismos de sentido de las mismas). (García Varas, 2011: 18)

Y, para el segundo,

el giro pictorial se centra en el modo en que el pensamiento moderno se ha reorientado alrededor de paradigmas visuales que parecen amenazar y abrumar cualquier posibilidad de control discursivo. Mira a las imágenes en la teoría y a la propia teoría como forma de dar imagen (*picturing*). (Mitchell, 2009:17)

Sin embargo, es preciso remarcar que dicho giro no sólo se reduce a un renovado interés de la academia por la imagen, sino que, para Mitchell, se da en “en el ámbito de la percepción popular, y en relación con las nuevas tecnologías de la producción, distribución y consumo

de imágenes.” (2011:75). Es en este sentido que en las últimas décadas han surgido variadas problemáticas en torno a las imágenes en su interrelación con aspectos que hacen a la cultura, a la comunicación o, en definitiva, a nuestras sociedades contemporáneas, que precisan de un enfoque renovado.

En esta dirección, esquemáticamente, podemos precisar dos grandes perspectivas en lo que hace al estudio de las imágenes²: por un lado, nos encontramos con los “estudios visuales” y por otro a la ya mencionada *Bildwissenschaft* o “ciencia de la imagen”. Respecto a la primera algunos de sus principales exponentes son Mitchell (1992; 2009; 2017), Mirzoeff (1998; 2003), Brea (2005), Domènech (2006; 2008). Podemos definir a la “cultura visual” como un “objeto de estudio” que se “interesa especialmente en los fenómenos de intersubjetividad en el campo escópico, la dinámica de ver y ser visto por otra gente como momento crítico en la formación de lo social” (Mitchell, 2016:13), reflexionando así sobre la construcción visual de lo social y viceversa. Por otra parte, la “ciencia de la imagen” se “aleja de la dimensión de crítica ideológica y social optando por la búsqueda de una lógica de la imagen” (García Broncano, 2018:10). Dicha perspectiva se observa fundamentalmente en autores alemanes, tales como Boehm (1996) o Bredekamp (2017).

En dicho campo de discusiones sobre la imagen la tesis pretende insertarse, entrando en ella, puntualmente, a partir de los aportes de Bredekamp (2007; 2017) y su concepción de la *iconografía política* y, asimismo, del funcionamiento del acto icónico. Sumaremos a ello los aportes de Carlo Ginzburg (2009) en sus estudios sobre la iconografía política de *El Leviatán* de T. Hobbes y, asimismo, sus textos sobre análisis de propaganda política (2003). Dicha entrada a nuestro objeto radica en una primera cuestión esencial: consideramos a las imágenes producidas por nuestro actor cómo imágenes políticas. Si bien están permeadas por cuestiones de índole religiosa, debemos entender que la finalidad de las mismas es, esencialmente, política. Sería un grave error estudiar a nuestro actor desde una perspectiva que atienda, en primer lugar, a reflexiones teológicas y, si bien las mismas no estarán excluidas de nuestra tesis, debemos pensarlas siempre como una forma de legitimar

² Debemos resaltar que ello es solo una división general y esquemática, que peca de no mencionar otros importantes aportes a los estudios sobre las imágenes, como las reflexiones sobre la “teoría de la respuesta” y el *Poder de las imágenes* de David Freedberg (1992;2017), la *Antropología de la Imagen* de Hans Belting (2007), o los cruciales aportes de la prolífica obra de Didi Huberman (2009; 2011) sobre la historia y el tiempo de las imágenes, por solo mencionar algunos.

finalidades —repetimos— políticas, característica clave de los islamismos. Se trata de la utilización de elementos religiosos en pos de consolidar, legitimar y dar “veracidad” a un proyecto de orden político.

En otras palabras, a riesgo de repetirnos, la tesis partirá de problemáticas más afines al enfoque de la “ciencia de la imagen” antes que a los “estudios visuales”. Sin embargo, como veremos, durante el proceso mismo de investigación hemos dado con ciertos “hallazgos” que nos advirtieron sobre la conveniencia de atender a otros enfoques más allá de la *Bildwissenschaft*, como los aportes de Mitchell en torno al deseo de las imágenes (Mitchell, 2017), cuestiones que hacen en específico a la historia del desarrollo de la perspectiva en medio oriente (contenido en Belting, 2012), el abordaje de la cuestión iconoclasta por Freedberg (2017), u otras puntualizaciones que hacen al terreno más propio de la filosofía y su reflexión sobre las imágenes (como Deleuze, 2018). De todos modos, ello no nos desviará de nuestros objetivos ni de nuestra forma de concebir a la imagen. Por el contrario, creemos que dicha articulación, más que marcar un posible alejamiento de lo tratado en la perspectiva metodológica, contribuirá a un enriquecimiento de todo el trabajo. En otras palabras, tal como expresa James Elkins, respecto al afán clasificatorio en el campo de estudio sobre las imágenes, “las teorías están interrelacionadas. Se encuentran imbricadas, dependen las unas de las otras, y además existe un indeterminado número de ellas.” (2010: 132)

1.1 Otros aspectos de nuestra problemática

1.1.1 Cambios socio-culturales en el capitalismo contemporáneo

Ahora bien, más allá de la estricta delimitación de nuestro problema en torno a la perspectiva sobre la imagen antedicha, comencemos situando a nuestro actor en un marco general de procesos y cambios sociales y culturales que han acaecido en las últimas décadas que, si bien no hacen directamente a nuestro objeto, nos ayudan a comprender sus condiciones de posibilidad.

Hacia fines del siglo XX, el paso de un capitalismo de producción a uno de superproducción en donde el capital y la mercancía se han vuelto flexibles y etéreos, o de un régimen de producción rígida a uno de acumulación flexible (Harvey, 1998), configuró nuevas formas de emergencia de los lazos sociales bajo el imperio del consumismo. En términos de Bauman (2000), como consecuencia de dichos cambios en la circulación y

producción de mercancías, asistimos a una “desintegración de la trama social y (...) al desmoronamiento de las agencias de acción colectiva” (2000: 20). Asimismo, Ulrich Beck (1996) sostiene que en nuestras sociedades contemporáneas “el proceso de modernización desencadenado no sólo ha sobrepasado la suposición de una naturaleza contrapuesta a la sociedad, sino que también ha desmoronado el sistema intrasocial de coordenadas propio de la sociedad industrial” (Beck, 1996: 95). Asimismo, otro exponente de la sociología contemporánea, Anthony Giddens (1997), también plantea un diagnóstico similar respecto de las sociedades contemporáneas en el marco de lo que denomina como “modernidad reciente”, caracterizada “por un escepticismo generalizado respecto de las razones providenciales ligado al reconocimiento de que la ciencia y la tecnología tiene un doble filo y crean nuevos parámetros de riesgo y peligro (...)” (1997: 43).

A su vez, quizás una de las formulaciones más radicales respecto a estas transformaciones la encontramos en Alain Touraine, quién directamente plantea que “estamos viviendo una mutación. La llamo el fin de lo social e incluso abandono la idea de sociedad” (2016:29), para remarcar no sólo la transformación de la “sociedad industrial” en una “sociedad post industrial” (que el autor llama precisamente “era de la información”) sino para señalar una era “post-social” (2016: 48). En resumen, la bibliografía sociológica y cultural contemporánea reseñada, a la cual también se pueden sumar otros autores tales como Lyotard (1993), Sennett (2000) o Lipovetsky (2000), parecen coincidir en cierto debilitamiento de las instituciones tradicionales como soportes del lazo social tal como eran durante la Modernidad.

Dicho retroceso de las instituciones tradicionales, en tanto reguladoras normativas del lazo social, ha producido que “tanto las identidades como las comunidades se han vuelto flexibles y dinámicas y producen la emergencia de sus sentidos en la inmanencia de sus lazos de socialidad” (Dipaola, 2011: 69-70). En este sentido, aportes tales como los de Featherstone (1991: 116) apuntan hacia procesos de “estetización de la vida cotidiana” siendo que, también como dicho autor plantea, Baudrillard (1978) ya había advertido sobre “la transformación de la realidad en imágenes”³ (Featherstone, 1991: 116). Asimismo, merced a dichos procesos,

³ Es necesario recalcar que, desde nuestra perspectiva, no es del todo correcto afirmar la “transformación de la realidad en imágenes” dado que, para nosotros, las imágenes siempre se encuentran conformando la “realidad”. En otras palabras, no es del todo correcto plantear un “mundo de las imágenes” por fuera de la “realidad” de las cosas.

otros autores enfatizan sobre la configuración de nuevos modos de exposición de subjetividades contemporáneas (Sibila, 2008) o “nuevas figuras de la subjetividad” (Machado, 2009: 203). También, en esta línea, debemos mencionar a Boris Grois y su hincapié, entre otras cosas, en que “el sujeto de la autocontemplación claramente tiene un interés vital en la imagen que le ofrece al mundo exterior” (2014: 35) lo que indica un “autoposicionamiento en el campo estético” (35) por parte de los individuos contemporáneos. Asimismo, también podemos destacar los aportes de Jameson (2018), y hablar no solo de una “estetización de la vida cotidiana” sino de toda una “estética geopolítica” en su vínculo con producciones cinematográficas.

Sumado a ello, otros autores, como Moraes (2010), destacan las profundas “mutaciones de una época de comunicación generalizada, en la cual la vida social, las mentalidades, los valores, y los procesos culturales parecen definitivamente vinculados a pantallas monitores y ambientes virtuales” (2010:11), en otras palabras, el autor se refiere a dichos cambios como “mutaciones de lo visible” (Moraes, 2010).

Dichas reflexiones, de vertiente sociológica, nos ayudan a situar a nuestro actor entendiéndolo también como expresión de procesos más amplios que explican algunas de sus lógicas: por ello es fundamental dar cuenta, al menos sucintamente, de sus principales hipótesis o aportes. Sin embargo, resaltamos que nuestro interés no radicará en indagar sobre dichas perspectivas para comprender al EIIS sino que optaremos por reflexiones que giran —en mayor o menor medida— sobre la lógica de las imágenes.

1.1.2 Consideraciones que hacen a nuestro actor

Por último, es de importancia mencionar algunas de las problemáticas específicas que introducen a nuestro actor. En este sentido, podemos considerar su emergencia —a grandes rasgos— a partir de dos puntos: a) el “fallido intento” y debilitamiento de Al-Qaeda en ponerse a la vanguardia de las revueltas pacíficas de la “Primavera Árabe” (Osman, 2014; Choucair, 2014); y asimismo b) los resultados de dicha revuelta, que demostró ciertas complejidades para alcanzar cambios profundos en los regímenes de la región a través de la “vía pacífica”. También es preciso destacar que el EIIS difiere —tanto tácticamente como en cuanto a sus objetivos—, en gran medida de Al-Qaeda (Cronin, 2015). Por dichos motivos, al mismo tiempo que el EIIS guarda una estrecha vinculación con organizaciones consideradas

“terroristas” de Medio Oriente, también marca diferencias, constituyéndose así, como un novedoso actor con complejas especificidades tanto en el mundo árabe como fuera del mismo; contando, además, con una novedosa estrategia comunicativa (Silva Rey, 2014; Bari Atwan, 2015; Larsson, 2017; Lesaca, 2017; Gómez Vallejo, 2017; Sturba 2019).

De ello resulta que el EIIS sea 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—, 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?”. En este punto, es preciso remarcar que la tensión 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.

Asimismo, el EIIS guarda estrechas vinculaciones con otros Estados de Medio Oriente, fundamentalmente con las monarquías del Golfo Pérsico (Arabia Saudita principalmente), las cuales explican, en gran medida, las fuentes de su financiamiento. Ello implica también considerar al EIIS no sólo como un “Estado dentro de otro Estado” sino también en función de sus características “transnacionales”, en términos de flujos de financiamiento, migrantes, provisiones (equipamiento armamentístico, vehículos etc.). Todo ello complejiza y enriquece aún más las formaciones identitarias del actor.

1.2 Pregunta de investigación, hipótesis y objetivos

Ahora bien, puntualmente, nuestra tesis indaga en la inscripción del EIIS en la dinámica *imaginal* (Dipaola, 2010) que propone el capitalismo contemporáneo, a partir de las articulaciones que se entablan entre las imágenes y el registro de las identidades políticas. Siendo que, como se expuso, asistimos a procesos de subjetivaciones *entre* y *con* las imágenes, se reflexionará acerca del siguiente interrogante: ¿cómo se configuran las identidades “políticas” del EIIS, y la construcción de su iconografía, en sus imágenes audiovisuales? En dicho marco se analizará el proceso de construcción de la (o las) identidad(es) político-nacional(es) del EIIS en su vínculo con la edificación de una particular

iconografía estatal (Bredekamp, 2000) y la reactualización de determinadas *Pathosformel*, en la producción del material audiovisual realizada por el actor durante el 2014-2017 a través de su principal órgano informativo “Al hayat-media Center”.

Claro que, para ello, necesitaremos indagar sobre las imágenes del EIIS en “sí mismas”: ver qué “elementos” se componen en las imágenes y “desgranar” sus capas históricas para explorar cómo son posibles las mismas. Creemos que todo ello son factores que *hacen* y *producen* permanentemente a la identidad político-nacional del actor y su consecuente universo iconográfico. A su vez, debemos aclarar que el periodo elegido abarca desde el nacimiento de la organización (2014) hasta el 2017, en donde el actor produjo material audiovisual en distintos contextos socio-políticos: periodos de mayor extensión y consolidación de poder (2014 y 2015) y periodos de debilitamiento, de derrotas militares y de pérdidas de territorio: 2016, 2017 (Cockburn, 2015; Atwan, 2015; Lesaca 2017). Además de ello, si bien el EIIS en la actualidad sigue produciendo imágenes audiovisuales, la cantidad y “calidad” de las mismas ha disminuido, dado que el grupo entró en un proceso de heterogeneización y atomización. El periodo de años que pretendemos estudiar es el más prolífico en cuanto a la producción de videos por parte de nuestro actor.

En este sentido, como hipótesis, sostenemos que en la producción de imágenes audiovisuales del EIIS se reactualizan ciertas *Pathosformel*, se hace un especial tratamiento de la iconoclasia y se observa la preeminencia de algunas imágenes claves (es decir “elementos” que operan como “formas sustitutivas de lo social”) en vistas a construir una determinada iconografía política, siendo ello un factor determinante en la producción de la identidad política del actor. La producción audiovisual del EIIS no sólo persigue un fin estratégico/propagandístico (aspecto en el que, como veremos, se centra la mayor parte de la bibliografía reseñada sobre el actor) sino que es central para conformar una “historia en imágenes” o, mejor dicho, “imágenes de la historia” que intenten dar cuenta de una determinada “*pretensión de ser*” por parte del EIIS: en vistas de edificar cierta concepción de lo social. En otras palabras, tal como expresa acabadamente Bredekamp (2017:146), en su análisis sobre el frontispicio del *Leviatán* de Thomas Hobbes, “esta interacción entre imágenes que incitan a la acción y estrategias que repercuten en la creación de una identidad común está enfocado en el funcionamiento del acto icónico”.

Como objetivo general, entonces, la tesis analiza el vínculo entre las imágenes, la construcción de las identidades políticas y la iconografía política del EIIS en su producción audiovisual. Para ello, a partir del tratamiento de la imagen audiovisual del EIIS, se hace foco en los siguientes objetivos específicos, todos constituyentes de las identidades “político-nacionales” y la iconografía del actor: 1) identificar y analizar la reactualización de posibles *Pathosformel* y su importancia iconográfica en la producción audiovisual del actor; 2) analizar el papel de la iconoclasia como acto instituyente de identidades políticas; 3) identificar las imágenes de elementos centrales que articulan a las series audiovisuales y analizar las implicancias de dichos elementos en lo que hace a la identidad política del actor; y, por último, 4) puntualizar los elementos que conforman la iconografía estatal del actor en vistas de erigir sus identidades.

1.3 Estado de la cuestión y marco teórico

1.3.1 Antecedentes

En primer lugar, debemos advertir que encontramos escasa bibliografía tendiente a indagar en las imágenes de nuestro actor desde la perspectiva propuesta por nosotros. Sin embargo, ello no implica que no exista un variado campo de textos, sobre algunas cuestiones que hacen al EIIS, que creemos necesario reconstruir.⁴

Si comenzamos desde un punto de vista estrictamente socio-político, encontramos textos como los de Osman (2014), Choucair (2014), Khalaf (2014), Cronin (2015) y Zelin (2016) que sirven para observar al EIIS como un actor paradójico, para diferenciarlo de Al-Qaeda, para observar sus formas de organización y control territorial y, por último, para esbozar sucintamente sus “raíces” ideológicas. Si bien dicha bibliografía no pone en el centro de la cuestión a la producción audiovisual del actor, ni al debate respecto a sus identidades políticas, creemos que los aportes de dichos autores son antecedentes importantes para una primera descripción de nuestro actor.

⁴ Si se quiere indagar sobre otras cuestiones más generales, que no tocan directamente a nuestro objeto pero hacen a debates “identitarios” esenciales en Medio Oriente, como por ejemplo la penetración de la noción de “nación” —de la mano del imperialismo occidental hacia el S XIX— y sus tensiones con dos principios identitarios centrales, como lo son la comunidad islámica (umma) y la patria-nación (watan), se sugiere ver Martín Muñoz (1999) y Hourani (2005). Por otro lado, para una revisión de los estudios y conceptualizaciones sobre el “islam político”, de los cuales el EIIS es expresión, se sugiere ver, entre otros, Kepel (2001).

En esta línea, el libro de Patrick Cockburn, *El retorno de la Yihad* (2015), realiza un exhaustivo análisis político-coyuntural, desde un enfoque eminentemente periodístico, en dónde el autor intenta dar cuenta de las motivaciones y causas que dieron como origen al EIIS. Asimismo, el libro de Abdel Bari Atwan, *Islamic State: The Digital Caliphate* (2015), también desde un enfoque periodístico, intenta recomponer la coyuntura política que actuó como tierra fértil para el origen de nuestro actor. Al mismo tiempo, dicho texto construye un perfil “sociológico” sobre los líderes del EIIS y sobre la construcción de sus “redes digitales”. Sin embargo, seguimos observando que dichos autores no se proponen reflexionar sobre las imágenes producidas por el EIIS y sus vinculaciones con las identidades que adquiere el actor. De todas formas, son valiosos aportes, de índole descriptiva, que permiten dibujar el mapa político sobre el que emerge el EIIS.

Luego de dichos textos, nos encontramos con algunos trabajos que enfatizan la cuestión de los “aspectos comunicacionales” del actor⁵. En este sentido, aportes como los de Sánchez Medero (2010)⁶ y Silva Rey (2014) proponen un abordaje exploratorio para observar quiebres en la estrategia comunicativa del “nuevo terrorismo” respecto a otros grupos también considerados “terroristas” en la región. Asimismo, el trabajo de La Fuente (2016) analiza descriptivamente algunos videos producidos por el EIIS a través de *Al Hayat Media Center* y, a su vez, propone cinco categorías o “géneros”⁷ para poder ordenar su producción audiovisual. Sin embargo, dichos autores suelen adjetivar las imágenes de nuestro actor en

⁵ Si se desean ver cuestiones más generales, desde un aspecto comunicacional, que hacen a mutaciones en el campo de las redes de información y penetración de las TICs en la región, sobre todo en la “Primavera Árabe”, se sugiere ver Castels (2012). En este mismo sentido, otro trabajo de especial relevancia es el de Herrera Solana y Al Dwairi (2007), en dónde se plantea un abordaje exploratorio a partir de indicadores socio-económicos sobre la penetración de la “Sociedad de la Información” y apropiación de las TICs en países árabes. Por último, si desea ahondar desde dicha perspectiva comunicacional y su vinculación en específico con el “terrorismo”, se sugiere ver Torres Soriano (2009).

⁶ Deseamos aclarar que el texto de Sánchez Madero, como el lector habrá advertido, no refiere al EIIS, dado que el mismo es del 2010. Sin embargo decidimos incluirlo dado que la autora hace un especial énfasis en tesis que, luego, la bibliografía reforzará ante la emergencia de nuestro actor. En sus palabras: “Muchos grupos terroristas se están viendo tremendamente beneficiados por los avances tecnológicos. (...) Internet ha incrementado la capacidad comunicativa y propagandística de los grupos terroristas, ya que hasta entonces la única forma de conseguir publicidad era lograr la atención de los medios tradicionales.” (Sánchez Madero, 2010: 1).

⁷ En palabras de la autora: “hemos categorizado los (...) videos (...) en función de lo que hemos denominado “género” por su similitud con los géneros periodísticos, lo que nos proporciona cinco categorías de videos: *nashid*, alegato, reportaje, mujatweet y documental” (De la Fuente, 2016:3).

tanto “propagandísticas”⁸, sin observar otros sentidos de las mismas. Asimismo, también es usual encontrar el neologismo “hollywoodense” para entender a la producción de imágenes de nuestro actor: sus imágenes serían simplemente expresión de la adopción de un código comunicacional occidental. Sumado a ello, otros autores también describen a las imágenes del EIIS, en los términos de una “pornografía de la tortura” (Vives-Ferrándiz Sánchez, 2016) o en tanto “pornografía de la violencia” (Cotte, 2019) al servicio de una finalidad propagandística. En otras palabras, no observamos allí ningún tipo de reflexión sobre las imágenes más allá del estudio de la política “comunicacional” del grupo, entendiendo a las mismas simplemente como una cuestión, repetimos, propagandística.

Respecto a este punto, quizás uno de los trabajos más acabados, en el cual se construye un análisis pormenorizado respecto a la política comunicacional del EIIS, es el libro de Javier Lesaca (2017). En dicho texto, el autor aborda la problemática esencialmente desde una perspectiva que atañe a las ciencias de la comunicación, aunque también se vislumbran matices procedentes de una mirada institucionalista afín a cierto enfoque de la ciencia política. Si bien el trabajo de Lesaca (2017) es de cierta importancia para la problemática que se pretende tratar aquí, el autor tampoco explora la cuestión de la imagen desde nuestro enfoque. En otras palabras, las hipótesis que construye Lesaca (2017) resultan insuficientes ante la pregunta que pretende abordar esta tesis, debido a que no reflexiona ni sobre la cuestión de las identidades del EIIS, ni tampoco sobre el alcance de las imágenes de nuestro actor. Asimismo, el autor comparte —conjunto a la bibliografía que hemos reseñado al momento— la caracterización “propagandística” al reflexionar sobre las imágenes del EIIS, destacando su utilización al servicio de una “violencia como espectáculo” (2017: 223).

Retomando este último punto, es preciso mencionar que el libro de Mondzain (2016) sí intenta una reflexión con mayor énfasis en las imágenes de nuestro actor. Sin embargo encontramos, nuevamente, que la autora refiere a ellas haciendo especial hincapié en su sentido propagandístico o de “espectacularización” de la violencia (al igual que Lesaca,

⁸ Es preciso aclarar que, cuando retomamos aquí el término “propagandístico” que utiliza la bibliografía citada, no lo hacemos en el sentido, por ejemplo, de la “propaganda política” estudiada por Ginzburg (2003): este último, autor de gran importancia para nuestra tesis. Por el contrario, la bibliografía asocia el término “propaganda” a una cuestión de prensa “amarillista”, en donde las imágenes sólo persiguen la búsqueda de causar conmoción sin más, como si fueran imágenes simplemente irracionales, hechas por “bárbaros”.

2017). En sus palabras: “es en la escuela de la televisión estadounidense que Daesh o Al Qaeda aprendieron la lengua espectacular de la performance espeluznante o edificante” (2016:122). Dicha idea, que encontramos nuevamente, de entender la producción de imágenes del EIIS en tanto simple “repetidora” de cánones occidentales —o puntualmente de la “televisión estadounidense”—, aporta poco para una comprensión acabada de las imágenes de nuestro actor: de seguir esa tesis, muchas preguntas, que hacen a la reflexión sobre la propia construcción iconográfica del grupo, la reactualización de ciertas *Pathosformel* o los sentidos que adquiere la iconoclasia, quedan obturadas. Se ve así, a la producción del EIIS como mero “reflejo” en espejo de imágenes “occidentales”: como si las mismas no tuvieran nada para decir en sentido propio.

Ahora bien, entre algunos de los trabajos que reflexionan sobre el vínculo entre la identidad y el proceso de producción audiovisual del EIIS, nos encontramos con el texto de Gómez Vallejo (2017). El autor realiza algunas consideraciones de índole general sobre la cuestión de la revitalización de los nacionalismos locales en contextos de la globalización contemporánea y luego describe algunos componentes técnicos de la producción audiovisual del EIIS a través de *Al Hayat Media Center*. El autor concluye su texto planteando algunas hipótesis sobre los procesos identificatorios de los “jóvenes europeos de origen musulmán” que “eligen” viajar a las tierras del autoproclamado califato islámico. La pregunta por la identidad se divide, en dicho trabajo, en dos vertientes: por un lado, en lo relacionado a la construcción de una “identidad nacional” en el contexto de la globalización contemporánea y, por otro lado, en el “proceso identificatorio” de los jóvenes que adscriben al EIIS. En definitiva, el texto opta por entender la cuestión identitaria anclada en una perspectiva propia de los estudios culturales y, si bien plantea que la producción audiovisual del grupo tiene que ver con dicho proceso, no hay un interés por reflexionar sobre las “imágenes” propiamente dichas. Se entiende a estas últimas bajo la denominación de “discurso islámico, formato occidental” (Gómez Vallejo, 2017: 11) o simplemente en tanto “discurso mediático” (11): la

bibliografía evidencia así la falta de un abordaje que entienda a las imágenes en función de lógicas propias, prescindiendo de abordajes ligados a la semiótica.⁹

Ahora bien, más allá de ello, es preciso destacar que dicho autor trata el papel de la iconoclasia como componente de importancia en la producción audiovisual del EIIS, sin mencionar explícitamente dicho término. En esta dirección,

sí encontramos literatura específica que indaga con mayor fuerza sobre el papel de esta última en las imágenes del EIIS. Trabajos como los de Ömür Harmanşah (2015), Günther (2019), Gruber (2019a; 2019b) y Ocón (2020) se centran en las destrucciones de patrimonio cultural realizados por el EIIS. Lo importante a destacar es que los autores integran dichos actos en la construcción de una “narración” histórica más amplia con la cual el EIIS pretende legitimarse. En otras palabras, tienden a reflexionar sobre el papel de la iconoclasia como elemento de gran importancia en la construcción de las identidades políticas de nuestro actor.

Por otro lado, uno de los autores que tocan de cerca la presente tesis, como Freedberg (2017), también estudia a la iconoclasia de nuestro actor. Los aportes que se presentan en dicho texto se acercan fuertemente a nuestros intereses, que veremos con más detalle en el apartado siguiente cuando definamos qué entendemos en este estudio por “iconoclasia”. Sin

⁹ Por lo demás, es preciso al menos mencionar que, si seguimos la perspectiva propuesta por Gómez Vallejo (2017), el autor distingue que las condiciones de producción de un “discurso” son distintas a las de la recepción del mismo, dando cuenta así de la polisemia que porta cualquier elemento que circule en la trama semiótica: “lo fundamental es la posibilidad de múltiples interpretaciones que se producen en este proceso y la transformación de los productos culturales por parte de la audiencia” (Gómez Vallejo, 2017: 188). Sin embargo, hacia el final del trabajo, el autor parece tender hacia una conceptualización de los jóvenes que consumen el material audiovisual del EIIS como “espectadores pasivos”. Se sostiene que los jóvenes europeos adhieren al EIIS en función de cierto abandono sufrido por las instituciones propias del Estado-nación moderno. La hipótesis sería que dichos jóvenes “sin identidad” son materia prima para el “bombardeo” por parte del EIIS con información e imágenes sobre el califato: “El no sentirse parte de ningún mundo hace que estos jóvenes busquen identificación y sentido de pertenencia en cualquier manifestación ideológica, social o cultural que se les ofrezca” (Gómez Vallejo, 2017: 201). Si acordamos, en los términos del autor, que se trata de una “lucha constante entre el proceso de construcción de sentido, uno otorgado por quién emite el producto cultural (...) y el que se origina por medio de procesos de subversión, transformación y reutilización, procesos de los que se sirve el consumidor para contrarrestar estos sentidos impuestos.” (Gómez Vallejo, 2017: 188), ¿Cómo se explicaría, entonces, que los jóvenes musulmanes-europeos, de clases medias y con formación universitaria, adhieran sin más y acríticamente al EIIS a partir de su producción audiovisual? Ciertamente, si volvemos al trabajo de Lesaca (2017), también notaremos que el autor se inclina por dicha hipótesis: los “jóvenes millennials”, en función de la crisis de las instituciones modernas, se verían “seducidos” por el arsenal propagandístico del EIIS y adoptarían su mensaje e indicaciones de forma completamente pasiva: “jóvenes de todo el mundo que no se sienten representados por sus respectivos gobiernos ni vinculados identitariamente a ellos, la generación millennial, víctima de la crisis de credibilidad en el Estado-nación y de la propia crisis de la modernidad. Esta audiencia está deseosa de encontrar un movimiento social que la seduzca y fascine en el ámbito identitario y que le proporcione una causa (o una aventura) por la que merezca la pena vivir, o incluso morir” (Lesaca, 2017:130)

embargo, en el marco del presente apartado, nos interesa destacar que pese a la lúcida mirada de Freedberg sobre la iconoclasia, nos distanciamos de su texto debido a que, otra vez, encontramos la conceptualización de las imágenes del EIIS como mera propaganda sensacionalista:

en el caso de las terribles ejecuciones del estado islámico, se trata de acciones elegidas por su fuerte impacto para lograr publicidad, para que las personas tengan miedo, para atraer a los rebeldes, etc. Parecen saber mejor que nadie cómo usar y abusar de las imágenes en nuestros tiempos. (Freedberg, 2017: 266)

En este punto, repetimos, es nuestro interés preguntarnos si dichas imágenes no tienen “derecho”, también, a ser entendidas como parte de una construcción más amplia, que aunque nos “cueste comprender” en función de la crudeza que las constituye, hace a la “cosmovisión” de un determinado orden social y a la construcción de identidades compartidas. ¿No perdemos demasiado, en lo que atañe a la comprensión de nuestro actor, si rápidamente encasillamos a sus imágenes bajo su aspecto sensacionalista? Aclaremos que acordamos con el autor —como veremos— en sus definiciones teóricas sobre la iconoclasia, mas no en lo que hace a su visión de las imágenes de nuestro actor.

Por último, otro de los trabajos más importantes, en lo que toca de forma cercana a nuestra perspectiva, es el de Vives-Ferrándiz Sánchez (2016). En su artículo, titulado (*No son sólo imágenes: iconoclasia y yihad 2.0*) el autor se propone indagar sobre las imágenes del EIIS a partir de algunas conceptualizaciones de autores de nuestro interés, tales como W.J.T Mitchell, Freedberg o Warburg. El texto gira, principalmente sobre la cuestión iconoclasta del EIIS, retomando también la noción de *Pathosformel* —noción que, veremos en el próximo apartado, es de gran importancia para nuestro estudio—, e intentando trazar cierta “genealogía” en los actos destructivos de nuestro actor. Los aportes de dicho texto son de gran relevancia para nosotros, sin embargo, nos distanciamos en algunos puntos, tales como la mencionada adjetivación que hace el autor de las imágenes del EIIS en tanto “pornográficas” y la supuesta relevancia del punto de vista “cenital” (ambos temas serán discutidos en los apartados 2.2.1.1 y 3.1 respectivamente). Además de ello, el autor no se propone abordar a nuestro objeto desde la perspectiva elegida en nuestro estudio ni tampoco indaga sobre la pertinencia de la noción del “Acto icónico”, central para nosotros.

En resumen, nuestra tesis intenta discutir ciertas conceptualizaciones que hemos detectado en la bibliografía reseñada. Sostenemos, a riesgo de repetirnos, que pensar analíticamente a las imágenes en tanto “seductoras”, “fascinadoras” (en el sentido de encanto, hechizo), o simplemente como mera “propaganda amarillista”, conlleva un gran sesgo teórico para comprenderlas. Nuestro trabajo acuerda, como supuesto, que ninguna imagen se “recibe” de forma pasiva por sus “espectadores”. Por otro lado, apuntamos a cubrir una brecha en lo que hace en los estudios sobre el actor: focalizándonos sólo en el análisis de las imágenes audiovisuales y la iconografía política para reflexionar, a partir de ello, sobre la construcción de las identidades políticas. La producción de las imágenes audiovisuales del EIIS no puede ser simplemente reducida a un fin propagandístico, sino que es un componente clave para delimitar los difusos contornos de una compleja experiencia política.

Por último, para reforzar dicha idea, es importante destacar las mismas cifras que construye Lesaca (2017: 175). Allí se expone, por ejemplo, que de las ochocientas diez entrevistas que el EIIS muestra en su “videografía”, el 58% de los individuos entrevistados son militantes nacidos en Irak y Siria, **en un intento por constituir un “sentido de pertenencia” interno** (y no por llegar de forma “propagandística” a la “audiencia” europea) en los propios países en donde surge el movimiento. E incluso, si exploramos el universo de “nacionalidades” de los combatientes en el porcentaje restante (en términos absolutos serían 341 video/entrevistas), observamos que el 60% de los mismos se distribuye entre entrevistas a combatientes de países de la región¹⁰, siendo que sólo el 40% restante se divide entre combatientes de países más “lejanos” a la misma. En resumen, únicamente el 11% de los 341 videos/entrevistas correspondientes a las nacionalidades ajenas a Irak y Siria, son combatientes de países europeos¹¹.

Estas cifras ayudan a matizar el impacto y la importancia de la producción de imágenes que el EIIS hace para “occidente” al interior de su producción audiovisual. En otras palabras, tal como expresa acabadamente Campanini: “Muchos, demasiados estudiosos occidentales (...) liquidan el asunto del radicalismo como la expresión (...) de una ciega

¹⁰ Países como Yemen, Egipto, Marruecos, Túnez, Turquía, Libia, Jordania, países del Golfo Pérsico, Afganistán, Argelia, Kurdistán, Palestina, y Líbano (ordenados de mayor a menor porcentaje)

¹¹ Francia, en mayor medida, seguido por Gran Bretaña, Alemania, Bélgica y Holanda.

violencia sin objeto de razón y de un ingenuo *pastiche* de palabras de orden propagandístico” (2003: 222)

1.3.2 Nuestros conceptos centrales

Desde ya que la centralidad que adquieren las imágenes no es específica de las sociedades contemporáneas. Diversos autores destacan el papel crucial que ejercieron en diferentes formaciones histórico-sociales. Intentaremos, en este sentido, delimitar algunos aspectos que hacen a las imágenes, es decir “operacionalizar” el concepto, a partir de tres nociones: 1) Iconoclasia, 2) *Pathosformel* y 3) Acto icónico. Creemos que su articulación con estas puede ser útil a los fines del análisis de la presente investigación.

Respecto a la primera de ellas, definimos a la iconoclasia como la hostilidad y ataque hacia variados tipos de imágenes, al punto de mutilarlas, vandalizarlas, decapitarlas o, sencillamente, destruirlas en su totalidad. En este sentido, Freedberg (2017) destaca que tanto la hostilidad como el amor hacia las imágenes son dos caras de la misma moneda, siendo que los iconoclastas no solo destruyen a las imágenes debido a, por ejemplo, las creencias “falsas” o “adoración” que ellas suscitan en otros, sino porque ellos mismos están convencidos del creciente poder que “poseen” las mismas.

De ahí la paradoja que acompaña a los actos iconoclastas, se destruyen imágenes en función de “demostrar” que no tienen poder alguno, pero al mismo tiempo la propia destrucción de las mismas denota el poder que tienen. En otras palabras, se tratan de actos que intentan “eliminar lo viviente en una imagen o su profanación corporal, de modo que su estatus material descalifique su estatus sagrado o superior (ya sea estética o políticamente)” (Freedberg, 2017: 51)

Sin embargo, lo importante de la noción a los fines de nuestro estudio, es rescatar el fuerte poder instituyente que tiene la destrucción de determinadas imágenes. No se trata solo de actos que tienden a “negar” o suprimir determinadas imágenes, sino que, por el contrario, los ataques iconoclastas tienen un fuerte poder afirmativo, sobre todo cuando son parte de un entramado más complejo y deliberado como en el caso de nuestro actor. Se trata, al mismo tiempo, de una especie de “destrucción creativa” (Mitchell, 2017: 39), sobre todo cuando dicho acto es, al mismo tiempo, producido en imágenes. Esta cuestión resulta fundamental a

los fines de nuestra tesis, debido a que la iconoclasia se trata de una negación de un otro (en tanto imagen), lo que contribuye a conformar una identidad propia, o en nuestros términos, “política”.

Si bien — como advertimos anteriormente— nos distanciamos de Freedberg, en el sentido en que el autor (al igual que la mayor parte de la bibliografía reseñada) opta por afirmar que los actos iconoclastas del EIIS se orientan a la generación de un fuerte impacto publicitario y mediático, coincidimos en que expresiones como el EIIS “no rechazan las imágenes, sino que más bien las necesitan” (2017: 271). A partir de dichas tensiones que atraviesan a la noción de iconoclasia, pondremos a operar el concepto en el análisis¹².

Respecto a la segunda de las nociones mencionadas, *Pathosformel*, nos referimos a que ciertas fórmulas “iconográficas” en las imágenes retornan, insisten y *perviven*. Es Aby Warburg ([1932] 2019) quien acuña la idea de una **pervivencia**, a través del tiempo y *entre* él, con su noción central *Nachleben*: “literalmente vida ulterior, pos-vida, pervivencia” (Santos, 2019:11). Son las *Pathosformel*, es decir “fórmulas del *pathos*”, las que conjugan esa instancia paradójica, la cual configura la *insistencia de las formas*. Tal como expresa Felisa Santos: “fórmula, por un lado, que no forma, como queriendo recalcar algo que no es de la índole de la creación sino más bien de la institución, y *páthos* que claro está es del territorio incierto de lo sentido o, mejor, de lo padecido” (2019:14). En esta dirección Gutiérrez de Angelis (2019) destaca cómo

las fórmulas de la emoción son un entramado indisoluble entre la carga emotiva y fórmula iconográfica. Poseen la capacidad de sobrevivir al paso del tiempo y conservar y transmitir contenidos, formas y emociones. De allí que la supervivencia tiene la forma de un fantasma y un síntoma al que se suman cortes e interrupciones de tiempos heterogéneos en el tiempo presente.

Es decir que la imagen reactualiza a través de las *Pathosformel* esas “fórmulas de la emoción” (Gutiérrez De Angelis, 2019) o esa “*historia de las emociones figuradas*” (Didi-Huberman, 2016: 43), es decir, flujos de emociones y gestualidades que la imagen logra expresar a través de su supervivencia. Abriéndose así, la misma, a temporalidades

¹² Asimismo, como veremos, Bredekamp (2017) integra a la iconoclasia dentro de lo que define como “acto icónico sustitutivo”. Si bien dicha definición también opera en nuestro análisis, decidimos explicitar al concepto según los aportes de Freedberg, en función de resaltar con mayor detalle las tensiones antedichas.

heterogéneas, como “condensadoras” de un tiempo pasado que deviene presente y que al mismo tiempo se dispara al futuro, escapando ello, obviamente, a una linealidad cronológica: “Hay una coexistencia de tiempos heterogéneos en las *Pathosformel*. Por un lado, el tiempo de su emergencia es el tiempo histórico en el que una cierta cultura las ha elaborado. (...) Pero su *Nachleben* pertenece al tiempo de la memoria.” (Santos, 2019:18).

Es dicha insistencia la que permite a la imagen sobrevivir a través del tiempo, dando cuenta ello no de su atemporalidad sino de su permanente historicidad. Tal como expresa Walter Benjamin, en un famoso pasaje citado por Didi-Huberman, “imagen es aquello en donde lo que Ha sido se une como un relámpago al Ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo” (2015:18).

Creemos que ello se expresa en las imágenes producidas por el EIIS: no son sólo “producto” de un código comunicacional contemporáneo (a diferencia de lo que se afirma en Lesaca, 2017), de imágenes hiper-estilizadas y producidas profesionalmente. También expresan, o reactualizan, cierta relación del islam con las imágenes, las imágenes son también históricas: “Ante una imagen —tan reciente, tan contemporánea como sea— el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen solo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión” (Didi-Huberman, 2011:32).

Por ejemplo, esto último, también en relación con los gestos iconoclastas del EIIS, ¿acaso los mismos no se inscriben en un flujo histórico de una “gestualidad” iconoclasta? Tal como cita Gutiérrez de Angelis (2019) a Didi-Huberman: “las emociones pasan por gestos que efectuamos sin percatarnos que estos vienen de muy lejos en el tiempo. Estos gestos son como fósiles en movimiento” (Didi-Huberman, 2016:39). O, para decirlo más claramente “las imágenes son especies de cristales en las cuales se concentran muchas cosas y, en particular, esos gestos muy antiguos, esas emociones colectivas de las emociones que atraviesan la historia” (2016: 42).

Por lo tanto, un *ejercicio del ver* ante esas imágenes, ¿no debería indagar acerca de posibles inscripciones de esas imágenes en una genealogía de diversas “fórmulas de emociones”? ¿Acaso podemos simplemente enfrentarnos y reducir estas imágenes como *producciones hollywoodenses*? Si bien es cierto que desde un aspecto narrativo y técnico el EIIS adopta ciertos “códigos comunicacionales occidentales” (Gómez Vallejo, 2017),

enfrentarse a las imágenes simplemente desde dicha perspectiva, no permite emplazarlas dentro de una más vasta historia de las imágenes y de las emociones figuradas.

No solo las imágenes, en este caso del EIIS, se nutren de los códigos comunicacionales contemporáneos sino de todo un universo histórico cultural que hace al islam: “(...) debemos tener en cuenta que la imagen, en su proceso de configuración, constituye la cristalización de la serie de parámetros culturales y estilísticos que forman el contexto del que la imaginación se nutre” (Domènech, 2008:26). Debemos considerar a las imágenes en su complejidad, como resultado de múltiples flujos sociales, culturales, históricos, tecnológicos etc., entendiendo a la misma como una expresión de dichas interrelaciones: “cada imagen (...) es un conglomerado que aglutina constituyentes fundamentales de la psique de esa sociedad”. (2008: 323)

Las *Pathosformel* y sus imágenes, retomando a Warburg, perviven, insisten, irrumpen o retornan como un real que acontece en un determinado régimen de lo visible, posibilitando nuevos reacomodamientos de los actos del ver. Reducir el estudio de las imágenes solo a las formas que adquiere la mirada en una determinada época, no permiten captar esos flujos históricos a través de los cuales las imágenes se componen, retornan y actualizan en diversos medios. Recordemos, tal como afirma nuevamente Didi-Huberman, que “**siempre, ante una imagen, estamos ante el tiempo**” [la negrita es nuestra] (2011:31).

Para ejemplificar, cierto sentido de lo que queremos marcar aquí se expresa en el último film de Jean-Luc Godard *Le Livre d'image* (2018). Allí Godard expresa, a través de sus “desmontajes”, relaciones entre imágenes que están expresadas en diversos soportes: es decir, escenas propiamente cinematográficas, videos virales de internet, imágenes documentales etc. Particularmente, la película reflexiona sobre la cuestión “árabe” (tópico no extraño a Godard), aunque justamente, las imágenes del EIIS que el director desmonta y monta en su film no son parte de dicha dimensión, sino que se asocia con otro tópico presente en su filmografía, como la cuestión de la guerra. Tal como expone La Ferla (2019) “Los camiones blindados de la Segunda Guerra atravesando ciudades y paisajes invernales se asocian por montaje a las camionetas de ISIS y sus estandartes flameando en el desierto”:



Figura 1. Godard, *Le livre d'image*, 2018. (Frames extraídos entre los minutos 17:22 a 17:39)

En resumen, la noción de *Pathosformel* se nos revela fructífera para pensar dos cuestiones: 1) dar cuenta de la complejidad de las imágenes, en términos temporales, por más contemporáneas que sean, 2) entenderlas por fuera, simplemente, de la cuestión “propagandística”, a la cual —como vimos— alude gran parte de la literatura sobre nuestro objeto, abriendo así un campo más vasto de sentidos y reflexiones sobre la producción de nuestro actor.

Por último, es preciso definir otra de las nociones centrales que guiará nuestra investigación y que, en cierta forma, contiene tanto a la *iconoclasia* de Freedberg, como a las *Pathosformel* de Aby Warburg: nos referimos al “acto icónico”. Según Bredekamp (2017), dicho concepto retoma el sentido de la noción de <<acto de habla>>, que hace del efecto de las palabras la esencia de “actos expresivos”, para así ocasionar modificaciones en el mundo “exterior al lenguaje”. De esta forma, Bredekamp entiende a la imagen como generadora de efectos en el “mundo exterior de los artefactos” (2017: 35), con la salvedad de que, si seguimos la analogía con el <<acto de habla>>, las imágenes no se sitúan en el “lugar de las palabras, sino en el de quien habla” (2017: 35). El acto icónico es la fuerza de la imagen que hace que la misma “exteriorice”, genere y active acciones, sentimientos y emociones en latencia: “hay que entender en el acto icónico un efecto sobre el sentir, el pensar y el actuar que se produce por la fuerza de la imagen y por la interacción con quien tiene enfrente observando, tocando y también escuchando.” (2017: 36).

De ello, Bredekamp (2017) desprende su tipología del acto icónico, hablando de tres dimensiones en las que se expresa el mismo: acto icónico esquemático, acto icónico sustitutivo y acto icónico intrínseco. El primero es justamente aquel que hace suyo el efecto sobre “el sentir, el pensar y el actuar” de la imagen, en su interacción con quien la observa, a través de animar a la misma ya sea de forma directa o instrumental. (2017: 36). En el segundo tipo, el acto opera una sustitución o intercambio entre “cuerpo” e imagen”: Bredekamp entiende a la iconoclasia y a la iconografía política dentro de este tipo de acto.

Respecto a la “iconografía política”, el autor entiende a los “emblemas de soberanía” (bandera, monedas, documentos oficiales, etc.) como “formas sustitutivas de lo social” (2017: 143) que operan a través de la iconización y construcción de signos colectivos: se trata de la idea de que dichos emblemas sean “reproducciones sustitutivas de una <<imagen verdadera>>” (2017:143) (*vera icon*). Esto es un aspecto fundamental para nuestros fines, dado que, como veremos, el EIIS intenta generar dichas *formas sustitutivas de lo social*, a partir de la construcción de sus emblemas de soberanía (a este respecto veremos, en la tercera parte de la presente tesis, el sentido que adquieren las imágenes del Corán, las banderas negras y la moneda en la producción de nuestro actor). Ello se vincula estrechamente con la construcción de una identidad política, al punto en que podemos entender a ésta última como ese universo iconográfico de emblemas que sintetizan formas de lo social: “en esta interacción de imágenes que incitan a la acción y estrategias que repercuten en la creación de una identidad común está enfocado el funcionamiento del acto icónico” (2017: 147)

Asimismo, como expresamos, dentro del acto icónico sustitutivo, Bredekamp también incluye a la iconoclasia. La misma expresa “la vertiente destructiva del acto icónico sustitutivo” (2017:152), en la que se ataca a la imagen en tanto cuerpo o al cuerpo, “en su presencia real” en tanto imagen: “Los cuerpos, en su presencia real, pueden ser imágenes: ésta era la premisa de la Vera Icon” (2017:157). Ello también resulta de gran importancia a nuestros fines, para comprender el aspecto iconoclasta que atraviesa a las imágenes producidas por nuestro actor, en el marco de una “guerra de imágenes” contemporánea, que tiene a la destrucción de los Budas de Bamiyan, en 2001 por parte del gobierno talibán, como uno de los principales sucesos de una serie de sucesos iconoclastas.

Por último, el tercer tipo de acto icónico, el intrínseco, “surge de la fuerza de la forma creada en tanto que forma” (2017: 36). Dicho tipo es la forma más “pura” de la imagen, y

quizás la más potente, “que permite una acción que surge de dentro” (36). Es interesante destacar que las *Pathosformel* de Warburg, entrarían, según Bredekamp, dentro de este tipo de acto icónico, a las que entiende como “activos energéticos de interacción entre esquema y agitación” (2017: 222).

1.3.3 Imagen y la cuestión de la identidad política.

Es preciso esbozar unos últimos lineamientos teóricos, con motivo de comenzar a contornear la noción de “identidad política” a los fines de nuestro trabajo. Desde la teoría política y social, el campo de la reflexión sobre las identidades políticas ha cobrado relevancia a partir de los estudios del posmarxismo y/o lo que se conoce bajo el difuso rótulo de “postestructuralistas”: creemos que dichas perspectivas no nos serán fructíferas para el vínculo que nosotros proponemos en el presente texto, dado que suelen pensar a la identidad desde un punto de vista eminentemente textualista y/o discursivo¹³. Ahora bien, ¿entonces desde qué lugar pensaremos a la identidad y su vinculación con las imágenes sin abreviar en los abordajes propios de la teoría política/social de corte “textualista”?

Como dejamos entrever, entenderemos a la misma a partir de la construcción de una *iconografía político-estatal* que da cuenta de la utilización de determinadas imágenes como *formas sustitutivas de lo social* pero también como la reactualización de ciertas *Pathosformel*, en donde la iconoclasia juega un papel determinante. Dicha iconografía apunta tanto a construir un “nosotros” a partir de la edificación de “signos colectivos” (Bredekamp, 2017: 143) pero también a partir de poner en “movimiento” ciertas fórmulas gestuales que se expresan en las imágenes. De esta forma, asistimos a imágenes que no sólo expresan la forma abstracta del “estado” (como en el caso del frontispicio del Leviatán de Thomas Hobbes) sino a una determinada comunidad política en permanente construcción. En el caso, puntualmente, de lo que Bredekamp denomina como *formas sustitutivas de lo social*, cada una de esas imágenes “emblemáticas” apuntan a sintetizar la presencia del colectivo social

¹³ Por sólo mencionar algunos, dentro de ese enfoque, podemos destacar los conocidos trabajos de Stuart Hall (1996); Laclau (2008); Laclau y Mouffe (2004); Stavrakakis (2010) entre otros. A todo ello, también podemos sumar los aportes del amplio campo de estudios sobre la ideología y su vínculo con las identidades (tanto subjetiva como políticas) de Slavoj Žižek (2003; 2019), entre otros. Es importante también señalar la gran influencia que ha tenido el psicoanálisis y su conceptualización de la identidad para dichas corrientes.

en un ícono determinado, de manera tal que el individuo ve resumido en él a la “nación” de la que es parte. Refiriéndose a Alfred Whitehead, Bredekamp afirma que el

ejemplo que más reitera sobre la importancia de las formas simbólicas tiene que ver con las formas de reconocimiento del ejército, idóneas para que los soldados, temerosos ante la muerte, actúen no como individuos con libre voluntad sino como miembros de unidades. (2017: 146)

Es decir que, si seguimos esta perspectiva, el “individuo” se ve “reconocido” en la imagen como parte de un todo más amplio que lo engloba, y que lo motiva actuar (ese impulso a la acción es parte de la naturaleza del propio acto icónico). Para un actor que pretende erigirse, con todas las tensiones que ello conlleva, como un “estado-nación” es fundamental expresar y construir, a través de diversas estrategias visuales, sus formas identitarias que construyen un “sentido de pertenencia” imaginario.¹⁴

Es importante destacar que Rivera Cusicanqui, desde su *Sociología de la imagen* (2015) también define el papel que adquieren las imágenes¹⁵ como configuradoras “de una pertenencia y contemporaneidad que les permitiera [a los habitantes del territorio] concebirse como ‘coterráneos’” (2015: 38). Si bien Cusicanqui no abreva completamente, para el análisis de la imagen, en nuestro enfoque, sí es interesante destacar, justamente, el énfasis en

¹⁴ Es preciso destacar que, de todas formas, la presente definición de “identidad política” que hemos construido también se ve influenciada por el clásico texto de Benedict Anderson (1991) siendo una de las referencias clásicas en torno a las reflexiones sobre las “comunidades imaginadas”. Allí se afirma que la nación es “imaginada porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, (...), pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión.” (Anderson, 1991:23). Asimismo, también podemos mencionar la definición que retoma Susan Buck-Morss (2004) respecto de la noción de “imaginario político” o *politicheskoe voobrazhaemoe* retomada de Valerii Podoroga (filósofo ruso) en contraposición a las lecturas asociadas al campo de la discursividad que reseñamos anteriormente: “Obraz significa <<forma>> o <<configuración>> como representación gráfica, y se usa para indicar <<ícono>>. *Politicheskoe voobrazhaemoe* es, por lo tanto, un concepto topográfico en el sentido estricto, no una lógica política sino un panorama político, un campo concreto y visual en el cual los actores políticos son colocados.” (2004: 33)

¹⁵ Asimismo, desde el campo de los *estudios visuales* también encontramos nociones lindantes que articulan la cuestión identitaria a las imágenes: por ejemplo, a partir de la noción de *episteme escópica* (noción tributaria obviamente de los trabajos de Foucault), la cual determina “al mismo tiempo lo que es visible y lo que es cognoscible, funcionan (...) políticamente - de acuerdo con una distribución disimétrica de posiciones de poder en relación al propio ejercicio del ver-” (Brea, 2005: 11). Justamente, dichas epistemes escópicas se conforman por universos de imágenes, en su proceso de “darse en el mundo”, a partir de los actos de ver. De ahí es que la imagen es portadora de lo “social” en su inmanencia, siendo ello el elemento que permite pensarlas en tanto constructoras de comunidad: “Defenderemos aquí el carácter inherentemente intersubjetivo de las imágenes en su darse en el mundo (...) y cómo ellas son siempre inscriptoras de la presencia del otro, cómo ellas registran inexorablemente el proceso de la construcción identitaria en un ámbito socializado, comunitario.” (Brea, 2005:11)

la idea de la conformación de una nación (e historia) “en imágenes” en contraposición al “logos” de las elites ilustradas extranjeras. Veremos que, por ejemplo, Serge Gruzinski (1994) también abordará la cuestión respecto al proceso de colonización español durante la conquista de América¹⁶.

Podemos resumir, entonces, algunos de los puntos importantes que competen a nuestra definición: 1) la imagen permite, a través no sólo de su anacronismo sino a también de las nuevas configuraciones topográficas y espaciales que habilita, construir “mundos en común” entre individuos que no tienen contacto directo entre sí, 2) que siendo la identidad un proceso de índole relacional y eminentemente social es fundamental su vinculación con las imágenes para conformarse en tanto tal, 3) que, por lo tanto, en vistas de la conformación de una identidad (o identidades) política(s), las imágenes logran (con mayor o menor éxito dependiendo en caso) construir esa *comunidad imaginada* (Anderson,1991) que “homogeniza” lo heterogéneo de cualquier formación social. Esto último es de esencial importancia para la reflexión sobre nuestro actor, dado la profunda heterogeneidad que lo constituye: no solo a partir de las migraciones de individuos europeos, algunos de ellos sin ningún tipo de contacto con el islam, sino también en función de la gran diversidad de la región en sí, incluso a partir de, por ejemplo, la disparidad de lenguas existentes (no sólo árabe, sino también farsi, kurdo, urdu, francés etc.) entre los hablantes de la región. Recordemos además de todo ello, que el EIIS se instala territorialmente en Siria e Irak, países con trayectorias nacionales distintas.

1.4 Perspectiva y estrategia metodológica

Es necesario aclarar, como se intuye, que no encontraremos, para el modo de abordaje respecto a la imagen y a la cuestión de la identidad que esta tesis se propone, una clara “metodología” trazada como una serie de pasos para la consecución de los objetivos y “demostración” de la hipótesis. O, en otras palabras, como “un conjunto de métodos que

¹⁶ Por último, es útil mencionar las conceptualizaciones de Belting (2009: 66), en donde afirma, por ejemplo, que “las imágenes simbolizaban en tal grado cuestiones de identidad que se convirtieron en objeto de acciones simbólicas (algo a lo que se han prestado en todas las épocas). Eso explica por qué eran tratadas como enemigos.” Literalmente, para Belting (2009) las imágenes son cruciales en los procesos de construcción de las “identidades políticas” (2009: 66) o colectivas. En otras palabras, el papel de las mismas es insoslayable en lo que se refiere a la imaginación de la “comunidad ideal” (2009:65).

tienen por función adaptar los preceptos teóricos a la producción de los datos” (Sautu, et al. 2005). Preferimos aquí hablar, en cambio, de “estrategia metodológica” en el sentido, no de una serie de “pasos”, sino de la explicitación de una determinada forma de trabajar con las imágenes de nuestro actor, la cual nos resulta fructífera para la consecución de nuestros objetivos. Sin embargo, podemos explicitar que, en términos generales, el diseño metodológico adoptado será de índole cualitativo. Aclaremos, entonces, antes de dar cuenta de nuestro método o forma de trabajo con las imágenes, desde qué perspectiva lo construiremos, a los fines del abordaje de la producción audiovisual de nuestro actor.

El enfoque principal, que ordenará transversalmente el análisis será la “iconografía política”. Si bien dicho abordaje no es reciente y tiene cierta trayectoria la cual podemos datar a partir de principios de la década de 1990, con los estudios de la Universidad de Hamburgo, nucleados en textos tales como Martin Warnke (1992) y Uwe Fleckner (2013), nos guiaremos principalmente por las indicaciones de Horst Bredekamp (2007; 2017) y su clásico estudio sobre el frontispicio de *El Leviatán* en la obra de Hobbes, así como también los aportes de Carlo Ginzburg (2009) también en sus estudios sobre Hobbes y, asimismo, en sus textos sobre análisis de propaganda política (2003). Dicha perspectiva se revela fructífera a nuestros objetivos debido a que entiende e indaga las *estrategias visuales* que diferentes regímenes políticos han utilizado en vistas de “crear” y “legitimar” sus propios órdenes y realidades sociales. Es decir, no sólo se registra la producción de imágenes en un sentido propagandístico ni mucho menos “ilustrador” sino que se las concibe como “creadoras” de realidades, en nuestro caso, socio-políticas. Dicha perspectiva se articula fructíferamente con la concepción del **acto icónico**, dado que entiende a la imagen en tanto activa en la configuración de órdenes, realidades e identidades. Por tanto, si hablamos del EIIS en el sentido de un “proto-estado” o al menos como un “proyecto” de ello, son cruciales los aportes del mencionado enfoque para indagar sobre lo que Bredekamp denomina —como expresamos anteriormente— *formas sustitutivas de lo social* (2017: 143), las cuales el EIIS pone en acto en vistas de la “creación de una identidad común” y de incitar a la acción a través de sus imágenes. A ello nosotros también agregamos, el énfasis en la reactualización de determinadas “fórmulas de *pathos*”. A riesgo de repetirnos, tal como expone dicho autor, la imagen *hace y nos hace hacer*, nos invita a la acción.

Asimismo, tal como expresa acabadamente Christian Joschke,

la iconografía política opta por un enfoque dinámico y diferencial que consiste en establecer variaciones de un motivo de una versión a otra, en lugar de buscar su supuesto origen - en definitiva, prefiere hablar de imágenes en plural, en lugar de una imagen en singular. (2020: 3)

Ello permite construir sino un “método” al menos una “forma de trabajo”, a partir de conformar series entre imágenes disimiles, incluso producidas en diferentes tiempos y contextos, permitiendo, además, trabajar con imágenes de distintos tipos: ya sean artísticas, periodísticas, publicitarias etc. De ahí el potencial de la iconografía política en su articulación con la noción de *Pathosformel* en función de la construcción de dichas series, a la forma de un “atlas visual”. La iconografía política

no es una simple gramática visual de la publicidad o la comunicación, sino una puerta de apertura que, a partir de fórmulas repetidas, conduce al análisis de las condiciones para la aparición y desaparición de las formas visuales de la política. (Joschke, 2020:6)

En resumen, dicha perspectiva nos permitirá la consumación del primer y segundo objetivo específico, dado que nos permite el análisis e identificación en la reactualización de posibles “fórmulas del *pathos*” así como el análisis del gesto iconoclasta. Respecto al tercer y cuarto objetivo, el abordaje también se muestra propicio, dado que la reflexión sobre las “formas sustitutivas de lo social” o “emblemas de soberanía” están contenidas dentro del acto icónico sustitutivo (Bredenkamp, 2017), siendo estas cuestiones centrales que hacen a la iconografía política: ello facilitará la identificación de las imágenes clave que hacen a la construcción identitaria de nuestro actor.

Ahora bien, durante el análisis puntual sobre la cuestión de la iconoclasia, a partir de la perspectiva mencionada, hemos dado con otros tres factores de suma importancia en lo que hace a la preparación y consumación de dicho gesto y su vinculación con las formas de erigir identidades: el uso de la perspectiva en las ejecuciones, el “punto de vista subjetivo” y el especial hincapié, en las imágenes producidas por el EIIS, en los rostros de las víctimas. Dichos elementos se han desprendido a forma de “hallazgo” al indagar en la producción de nuestro actor cuando emprendimos el ejercicio iconográfico en búsqueda de ciertas invariantes morfológicas entre imágenes, motivados con la noción de *Pathosformel*. Creemos

necesario echar luz sobre dichos aspectos, pese a que nos distanciamos un poco, en este punto, de las “fórmulas del *pathos*” y del funcionamiento del acto icónico.

En el caso del análisis de la “perspectiva”, nos acercaremos a una terminología más propia de la teoría estética cinematográfica, pero, fundamentalmente, repondremos los aportes de Hans Belting (2012) en relación al desarrollo de la misma en Medio Oriente. Respecto al “punto de vista subjetivo”, indagaremos en reflexiones de W.J.T Mitchell (2017). Asimismo, para abordar la problemática del “rostro” recurriremos a los aportes de Deleuze (2018), sirviéndonos, puntualmente, de las consideraciones del autor respecto a la “imagen-afección”, en su tratamiento de la imagen cinematográfica.

Dichos abordajes que definimos como “auxiliares”, dan cuenta de la necesidad de un enfoque multidisciplinario de nuestro objeto en particular y de los estudios sobre las imágenes en general, sobre todo para aquellas problemáticas que se encuentran atravesadas fuertemente por variables de índole sociológicas, políticas y culturales. En ese sentido, si bien el abordaje medular es a partir de los desarrollos de Bredekamp (2007; 2017) y Ginzburg (2003; 2009), compartimos con Mitchell —como hemos destacado anteriormente— que la cuestión del giro pictórico no sólo se reduce a un renovado interés de la academia por la imagen, sino que da en “en el ámbito de la percepción popular, y en relación con las nuevas tecnologías de la producción, distribución y consumo de imágenes.” (2011:75) y ello implica la necesidad de integrar y articular distintas perspectivas.

En otras palabras, si bien nuestro “supuesto” de fondo radica en entender a la imagen como productora de sentido, o bien en preguntarnos ¿cómo producen sentido las imágenes? (Boehm, 2011:62), no podemos desatender otros aportes disciplinarios más allá de la *Bildwissenschaft*, como —repetimos— los aportes de Mitchell en torno al deseo de las imágenes (Mitchell, 2017), cuestiones que hacen en específico a la historia del desarrollo de la perspectiva en medio oriente (contenido en Belting, 2012), el abordaje de la cuestión

iconoclasta por Freedberg (2017), u otras puntualizaciones que hacen al terreno más propio de la filosofía y su reflexión sobre las imágenes (como Deleuze, 2018).¹⁷

1.4.1 Método, explicitación de los criterios para la conformación del corpus empírico y disponibilidad de las fuentes

El método, o forma de trabajo con las imágenes que utilizaremos en el análisis, consiste en la construcción de series. Para la construcción de dichas series, se trabajó a partir de tres niveles, dependiendo del elemento u objetivo a analizar: 1) en “el primer nivel de construcción” de dichas series, simplemente, se explicitó el montaje que realizó el actor en sus videos, a partir de la captura de los *frames* que nos interesaban, para ponerlos en diálogo nuevamente entre sí. En otras palabras, simplemente “explicitamos” el montaje realizado por el actor, deteniéndonos en determinadas cadenas de *frames*. No encontraremos en este nivel la puesta en diálogo de imágenes de distintas producciones (o videos) del EIIS entre sí, sino que simplemente se trata de reflexionar sobre una determinada sucesión de imágenes según la propia continuidad audiovisual que le ha dado el actor. 2) El segundo nivel, justamente consiste (la más de las veces a partir de la construcción de dichas pequeñas series del primer nivel) en poner en diálogo a las series del primer nivel entre sí, buscando regularidades o elementos comunes en distintas producciones del actor. En cierta forma, se trata de conformar series con *frames* de distintas producciones del actor.

Ahora bien, hasta este punto, la práctica del “desmontaje” y “remontaje” utilizada para construir las series, no cobra toda su profundidad y riqueza, dado que hemos puesto en

¹⁷ Me interesaría destacar, brevemente, por qué no hemos integrado los variados aportes de Jacques Rancière, pese a sus valiosos y vastos estudios sobre la relación entre imágenes y política, o mejor dicho, entre “estética y política” (2005; 2012; 2013; 2014; 2019). Creemos que los destacados textos de dicho autor son más propios del campo de la teoría política y no encontramos en él argumentos que tiendan a pensar a la lógica propia de las imágenes, por fuera de un “reparto de lo sensible” (2012; 2014): si trazamos una generalidad, con todas las debilidades que ello conlleva, podemos decir que la preocupación de Rancière es eminentemente política. En otras palabras, en Rancière pareciera haber una reflexión más precisa sobre el ejercicio de la mirada y las imágenes, en vistas a la construcción de un determinado reparto de lugares o espacios en la conformación, precisamente, de lo sensible. Sin embargo, reconocemos que no seguir a Rancière es arriesgado, dado que el autor también provee un marco teórico fructuoso para pensar cuestiones atinentes a la identidad política. De seguro que seguir dicha perspectiva hubiera redundado, lógicamente, en una propuesta de análisis distinta y por ende, en una tesis diferente; la cual, quizás, no hubiera tenido a la “imagen” como uno de los centros de sus reflexiones. Era otro de los caminos posibles para la presente investigación. Pese a ello, preferimos arriesgarnos y optar por otras sendas, en función de lo detallado a lo largo de nuestro escrito. Por otro lado y, por último, para el lector que desee tener una mirada “resumida” de algunas de las críticas de Rancière en específico a las tesis de Mitchell sobre la “vida de las imágenes” se sugiere ver, Rancière (2010b).

diálogo las imágenes producidas por el mismo actor y no las hemos conectado, justamente, con otras constelaciones de imágenes. Por último, 3) el tercer nivel (fuertemente inspirado en la perspectiva metodológica ante dicha y su vinculación con la noción de *Pathosformel*) consiste en el armado ya no de “series” sino de “láminas”¹⁸ en donde podremos observar a distintas imágenes, provenientes de distintos contextos y soportes, juntas. Esto último, es decir, montar imágenes del EIIS con otras ajenas a la producción del actor, se revela fructífero para explorar el sentido de posibles *Pathosformel* en la producción del EIIS. Debido a que dicha práctica permite visualizar ciertas “invariantes morfológicas” (Joschke, 2012) en imágenes disímiles. Es en ese sentido que, en las *Pathosformel* estudiadas por la presente tesis, primero se procedió a construir series al interior del material audiovisual producido por el propio actor, atendiendo a posibles invariantes morfológicas y luego ello se puso en conexión con otros universos de imágenes, como veremos específicamente en la primera parte de nuestro análisis.

Ahora bien, cuando la presente tesis era sólo un breve proyecto, la misma se había propuesto estructurar su corpus empírico, es decir, la elección de los videos del EIIS a explorar, a partir de una serie de criterios, a saber: I) el “día” de surgimiento del EIIS, II) días previos y posteriores a atentados reivindicados por el EIIS, III) días posteriores a intervenciones militares del EIIS en territorios ajenos o de operaciones militares de las potencias occidentales o de la región en territorio bajo control del EIIS, IV) fechas sagradas para la religión islámica, V) días posteriores a pronunciamientos públicos de mandatarios de potencias occidentales sobre el EIIS. Sin embargo, dichos criterios no son útiles para ajustarse a nuestro método, dado que el peso de los factores contextuales (es decir, los “acontecimientos de importancia”) podría llevar a dejar por fuera a producciones de relevancia a los fines de nuestros objetivos. Además de ello, la producción audiovisual del EIIS es muy prolífica; al menos desde el 2014 al 2017, según Lesaca (2017), el EIIS ha producido 1300 videos. Asimismo, otros autores afirman que entre el 1 de julio de 2015 y el

¹⁸ En este punto, también me interesa proponer que dichas láminas son un argumento “en sí mismo”. Con ello quiero decir que las imágenes, puestas en relación, ya son “explicativas”: el proyecto de Warburg se empeñaba en ello. Como sabemos, hay todo un trabajo que hace a la “cocina de la investigación” en donde el investigador busca y construye dichas relaciones entre las imágenes, las cuales, de más está decir, no son azarosas. Lo dicho precisa comprender que es posible construir argumentos con imágenes, más allá de la necesidad del logos. Por supuesto, que en este trabajo, dichas láminas no operarán por sí solas y diremos muchas cosas sobre ellas, pero es necesario que el lector también se detenga en las mismas, más allá de los argumentos elaborados “en palabras”.

30 de junio de 2018, el EIIS ha producido 722 videos, lo que equivale a un promedio de 0.66 videos por día, siendo que la duración promedio de los mismos es de alrededor de 12 minutos —lo que es igual a 156 horas de material audiovisual en dicho periodo— (Nanninga, 2019:8). Por lo tanto, seguir los criterios mencionados, no se demostraba útil para recuperar las producciones de mayor relevancia para nuestro enfoque.

Si la imagen tiene más que ver con formas fantasmáticas, que en tanto flujo sobrevuelan virtualmente para actualizarse en determinados medios o *pictures*¹⁹ (Mitchell, 2016), para “pesquisar” dichas formas es inútil proponer un criterio tan rígido como el detallado anteriormente. Sostenemos que es más fructífero arriesgarse a la exploración de las imágenes sin un criterio de elección de videos “preestablecidos” sino buscando ciertos “patrones” o formas comunes que comunican a las producciones formando ciertas series. Es decir, ¿qué “elementos” (o fórmulas) comunes sobrevuelan en las producciones audiovisuales en pos de la conformación/construcción de la identidad del actor? O ¿qué elementos comunes componen la iconografía política del EIIS?

Guiándonos por dicho interrogante, se exploró el material audiovisual, al cual pudimos acceder a través de la web <https://jihadology.net/>²⁰, buscando dichos elementos comunes (o también “fantasmas”) a las producciones, y a partir de ello se “seleccionaron” los videos a analizar.

En concreto, durante la presente investigación hemos relevado y observado más de 100 videos producidos por nuestro actor, durante el 2014 y 2017. Sin embargo, en la presente tesis se han extraído múltiples *frames* de 17 videos en total. Ello responde a que sumar más imágenes de las producciones de nuestro actor volvería al análisis redundante, debido a que muchas de las cuestiones que veremos se repiten en distintos videos. En otras palabras, dado

¹⁹ Mitchell (2016) distingue entre <<picture>> e <<image>>, distinción imposible en el castellano. Por <<picture>> el autor entiende a las imágenes en su “materialidad”, las cuales pueden ser percibidas por un “ojo” en términos sensoriales y por <<image>>, entiende a las imágenes también en su “virtualidad”, imaginadas, soñadas, verbales o acústicas, sin necesidad de su “encarnación” en soportes materiales.

²⁰ Dicha web recopila fuentes primarias de diversas producciones (revistas, videos, documentos, audios) de grupos considerados “*yihadistas*” de Medio Oriente. La misma es un proyecto personal del investigador Dr. Aaron Y. Zelin, miembro del *Washington Institute for Near East Policy* (<https://www.washingtoninstitute.org/>) y autor de algunos reportes, artículos y producciones académicas sobre dichas temáticas. Todos los videos que aquí se citen fueron extraídos de dicha web y a ella debemos los créditos y el acceso de los insumos primarios de la presente investigación.

que nuestro análisis prescinde de un abordaje cuantitativo, no nos es funcional citar todo el material audiovisual que compone a nuestro corpus empírico.

1.5 Estructura del análisis

En lo que sigue, el análisis se estructura en tres partes. En la primera parte, “*Pathosformel* e iconografía del EIIS”, nos ocuparemos centralmente de la cuestión de las “fórmulas del *pathos*” que se reactualizan en la producción de nuestro actor. Allí hemos identificado y analizado la pervivencia de tres fórmulas que el actor reactualiza en sus imágenes. La primera de ellas, que dimos por llamar “*Pathosformel* identitaria” se demuestra como una fórmula eficaz y central en lo que hace a la interpelación de propios y ajenos. La segunda fórmula se vincula directamente en la iconoclasia sobre el cuerpo, a partir de la cual no solo se destruye, sino que se construye un “nosotros”, en conjunto a la “circulación” de las cabezas-rostro decapitadas y el papel de la mirada en las ejecuciones. La tercera fórmula, también se vincula a la iconoclasia, pero puntualmente en lo que hace a las destrucciones patrimoniales, en donde pudimos identificar que el acto opera tanto en su vertiente sustitutiva como creativa.

Seguido a ello, en la segunda parte de nuestro análisis, titulada “Otros aspectos de la iconoclasia del EIIS” analizamos el papel específico que cobra la iconoclasia como acto instituyente de identidades. La identificación y análisis que hicimos sobre las *Pathosformel* vinculadas a la iconoclasia, nos llevó a dar cuenta de dos elementos de gran importancia en lo que hace al acto iconoclasta de nuestro actor, en su vínculo con la construcción de identidades: el uso de la perspectiva y el punto de vista subjetivo. Concluiremos que la perspectiva, es de vital importancia a la hora de edificar las identidades del actor en lo que hace la edificación de su iconografía, se trata de volver a instalar un orden socio-político, antes que religioso, desde un punto de vista “humano” (a diferencia de la visión “cenital” de Alá). Respecto al punto de vista subjetivo, nos preguntamos esencialmente por el “deseo” de las imágenes (Mitchell,2017), destacando que ciertas víctimas serán asesinadas en “tres niveles”: 1) “fáctico”, 2) sombra y 3) la imagen misma de su muerte en la producción audiovisual.

Por último, en la tercera parte del análisis, “Más allá de la iconoclasia: la imagen, su función ‘homogeneizadora’ y las formas sustitutivas de lo social”, logramos a identificar al Corán, las “banderas negras” y a la “moneda” como las imágenes clave para construir aquella “historia en imágenes”, operando como formas “sustitutivas de lo social”. Observamos las resignificaciones políticas que nuestro actor produce en dichos elementos en función de la historia de la región y del islam, y cómo logro convertir exitosamente a dichas imágenes en el sentido de “imágenes verdaderas” (*Vera Icon*). Todo ello se revela fructífero para la edificación de sus identidades e iconografía.

2. Primera parte. *Pathosformel* e iconografía del EIIS

En el presente capítulo haremos un primer acercamiento al análisis del material a partir de, en primer lugar, la noción de *Pathosformel* en vistas a la construcción de la iconografía de nuestro actor. Veremos la activación, en las imágenes audiovisuales de nuestro actor, de “tres fórmulas del *pathos*” que serán “visibilizadas” a través de la construcción de tres láminas respectivamente. Además de ello, abordaremos otros aspectos que se desprenden de dichas fórmulas pero que se escapan de las constelaciones de imágenes abordadas en las láminas. Es decir, nos será necesario no sólo relacionar las imágenes de nuestro actor con otras imágenes ajenas, sino profundizar nuestra mirada sobre las imágenes del actor mismo. Este último aspecto será importante cuando destaquemos los alcances que tiene la iconoclasia de nuestro actor.

2.1 *Pathosformel* identitarias: “El califato te necesita” y “tú necesitas al califato”

En una conferencia denominada “‘Tu país te necesita: un estudio de caso sobre iconografía política’” (2003), Carlo Ginzburg estudia, a partir de la noción de *Pathosformel* de Aby Warburg, la supervivencia e insistencia de cierta gestualidad (y emocionalidad) en la iconografía política, puntualmente en afiches, del S XX. En específico, Ginzburg se refiere al gesto “interpelatorio” del famoso afiche de Lord Kitchener (el cual fue designado Secretario de Estado de Guerra de Reino Unido, al estallar la Primera Guerra Mundial) con

su imagen para reclutar a jóvenes británicos. Dicha gestualidad, se repetirá variadas veces a lo largo de la “historia” de la iconografía política, siendo el famoso “Tío Sam” una de las imágenes más representativas del S XX, aunque también fue adoptada tanto en la propaganda nazi como en la soviética. Asimismo, el afiche, según la tesis de Ginzburg, parece conectarse con dos dispositivos pictóricos precedentes: figuras de frente que lo “ven todo” (es decir que el espectador se siente “observado” la imagen, en función del uso de la perspectiva y la mirada frontal del personaje) y figuras apuntando con su dedo también hacia el “frente” de la composición.

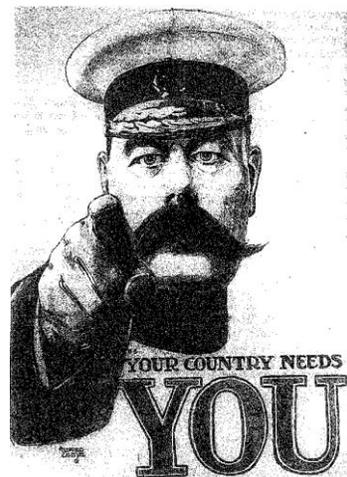


Figura 2. Leete, A. (1914).
Your Country needs you

Particularmente, ambos dispositivos se asocian a la pintura con motivos religiosos (muchos de ellos retratos de Cristo), pero lo que guardan en “común”, según Ginzburg, con el afiche de Kitchener, es que en ambos casos se trata de un “llamado”: es decir, imágenes “convocantes”.

La supervivencia de dicha *Pathosformel* no se ha agotado en una tradición pictórica ni mucho menos en los afiches bélicos del S XX, sino que su forma de interpelar también ha sido adoptada por la publicidad gráfica, lógicamente siguiendo otros códigos distintos a las reglas de la composición pictórica y/o a los de la iconografía política. En la actualidad, una de las expresiones que ha retomado la fuerza “invocante” de dicha *Pathosformel* ha sido la producción audiovisual de nuestro actor. Es usual encontrarnos con *yihadistas* hablando frente a cámara y apuntando a la misma, no sólo con el dedo índice²¹ sino, muchas veces, con cuchillos o armas de fuego, reproduciendo dicha gestualidad de forma siniestra.



Figura 3. Tío Sam y niño yihadista
[elaboración propia]

²¹ No debemos confundir este gesto con el dedo índice apuntando hacia el cielo. Este último, también muy usual en las producciones de nuestro actor, tiene por sentido indicar la unicidad de Ala, demarcándose con ello de religiones politeístas o de la trinidad cristiana.

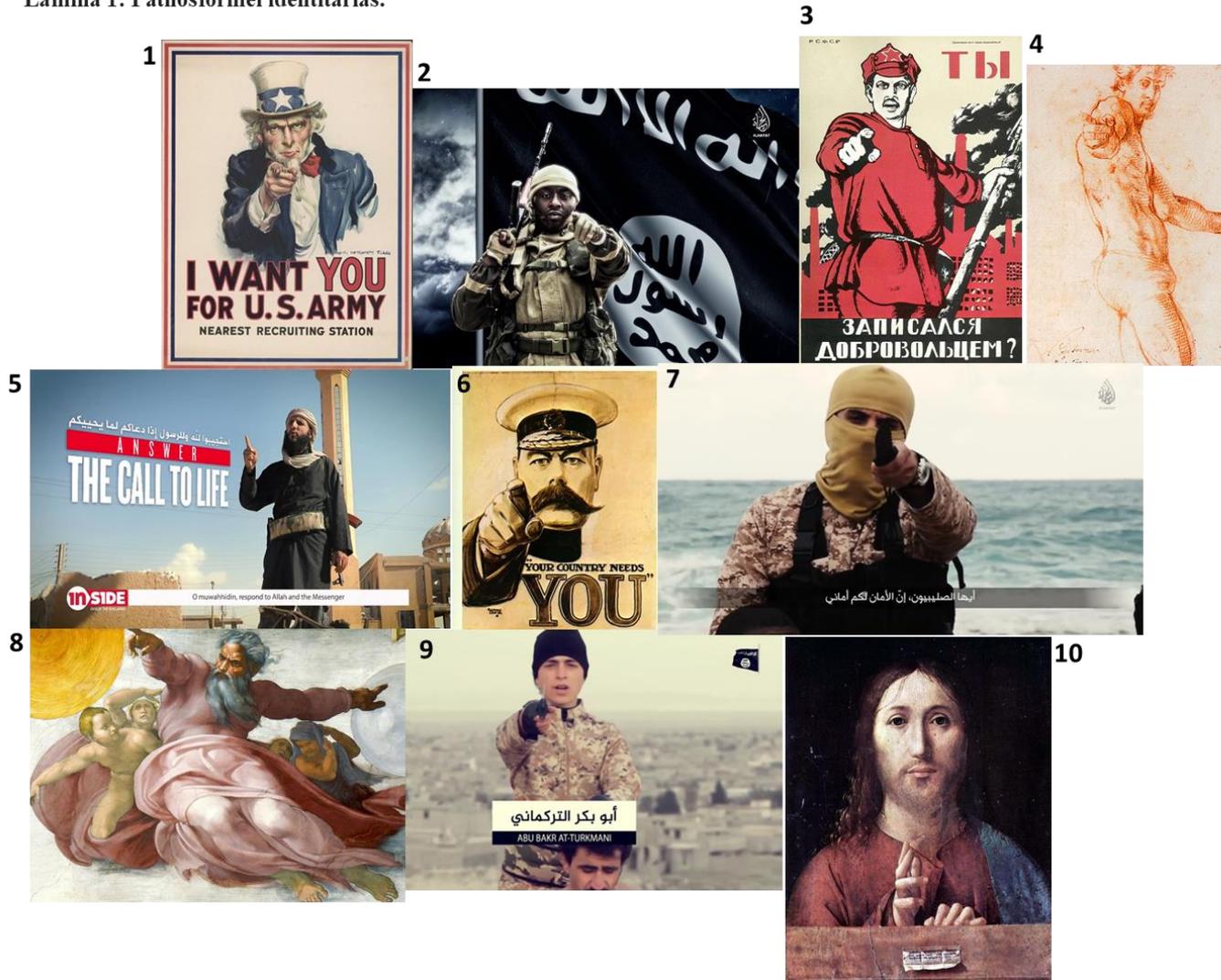
“*El califato te necesita*” podría ser el nuevo “*pathos*” que atraviesa a dichas imágenes, el cual interpela a quién contempla las mismas, apelando a transformar la actitud pasiva del espectador en “activa”. Sin embargo, aclaremos que, como acertadamente expone Jacques Rancière en *El espectador emancipado* (2010), el espectador nunca peca de pasividad, siendo la oposición entre activo/pasivo una distinción platónica en el sentido que el espectador simplemente se complacería en la apariencia de las imágenes, ignorando la verdad que subyace tras ellas. En las producciones audiovisuales del EIIS se verifica algo de aquella lógica, apelando eminentemente a la retórica religiosa, a partir de la cual los “espectadores” de sus videos serían ignorantes respecto al “islam” (o a la “verdad” del islam) que ellos detentan. De ahí la permanente insistencia, en muchas de sus imágenes, a “conmover” al espectador de las mismas. Al mismo tiempo, dichas imágenes no solo apuntan a interpelar al espectador ajeno al EIIS sino que, principalmente, construyen e instituyen sentidos comunitarios en pos de la construcción de un *nosotros*. La imagen no solo intenta escaparse de sí misma, a través del cuchillo que nos señala, para interpelarnos, sino que se habla a sí misma, sosteniendo así el intento de edificación de ciertas identidades políticas.

Sin embargo, pensar una determinada *fórmula del pathos*, como la que proponemos en este apartado, no implica simplemente una búsqueda de continuidades, a partir de analogías gestuales, entre diferentes imágenes. Sino que el ejercicio de montar imágenes producidas en tiempos históricos diversos, sirve para dar cuenta de dos cuestiones: 1) cómo es posible una determinada imagen y 2) las variaciones que introduce dicha imagen pese a la supervivencia de la fórmula gestual. Tal como lo expone acabadamente Greta Winckler (2019):

Lo fecundo de las *Pathosformeln* es que efectivamente hay una tensión entre lo que permanece y lo que se modifica -incluso a veces se invierte, (...) y la pregunta de análisis siempre debe recaer en ese intervalo que se crea.

En nuestro objeto, ¿qué supone plantear la pregunta en el “intervalo” abierto por la diferencia entre distintos regímenes de imágenes? ¿Qué nos aporta conectar estas imágenes, propias de un fenómeno del S XXI, producto de lógicas contemporáneas de producción de imágenes digitales en un mundo hiperconectado, con afiches de propaganda de guerra propios de la sociedad de masas del SXX? Veamos algunos de los desplazamientos, y nuevos sentidos, a los que se abre la fórmula que hemos identificado, a partir de poner en relación algunas imágenes de nuestro actor con otras de distintas temporalidades:

Lámina 1: Pathosformel identitarias.



Referencias:

- 1) Flagg, M. (1917). *I want you for U.S. army*. [Afiche publicitario]
- 2) Al Hayat Media Center (2015). *No respite*. [video]. Recuperado de <https://jihadology.net>
- 3) Moor, D. (1920). *Have You Volunteered?* [Afiche publicitario]
- 4) Pontormo, J. (1525). *Autorretrato*. [Sanguina sobre papel]. Londres: British Museum
- 5) Al Hayat Medica Center (2017). *I Answer the call to life*. [video]. Recuperado de <https://jihadology.net/2017/12/17/new-video-message-from-the-islamic-state-inside-the-caliphate-5/>
- 6) Leete, A. (1914). *Your Country needs you*. [Afiche publicitario]
- 7) Al Hayat Media Center (2015). *A message signed with blood to the Nation of the cross*. [Video]. Recuperado de <https://jihadology.net>
- 8) Miguel Ángel (1511). *Creación de los astros y las plantas*. [Fresco]. Vaticano: Capilla Sixtina. Recuperada de <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/cappella-sistina/volta/storie-centrali/creazione-degli-astri-e-delle-piante.html>
- 9) Al Hayat Media Center (2017). *They left their bodys empty*. [Video]. Recuperado de <https://jihadology.net>
- 10) Antonello da Messina (1465). *La bendición de Cristo*. [óleo sobre madera] Londres: National Gallery. Recuperada de <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/antonello-da-messina-christ-blessing>

Una de las primeras cuestiones que advienen al plantear dichos interrogantes, refiere a la superposición de tiempos que expresan las imágenes de nuestro actor. Este factor, por más evidente que sea para nosotros, y para el trabajo con imágenes desde la perspectiva sostenida aquí, parece pasar inadvertida por parte de la bibliografía reseñada. Las imágenes del EIIS no son sólo producto de las lógicas contemporáneas de la imagen digital, ni de la vertiginosa circulación de las mismas en las sociedades actuales, sino que conllevan en sí múltiples capas históricas. Dicha dimensión temporal nos ayuda a aprehender la complejidad de las imágenes del EIIS y evita la clausura de posibles sentidos de las mismas ya sea entendiéndolas simplemente como “repetidoras” de los clichés propios de la “imagen” hollywoodense o como simples imágenes sensacionalistas que tienen por único fin conmovier a un espectador occidental. Ello, por supuesto, no implica -necesariamente- una decisión deliberada por parte del EIIS en cuanto a la gestualidad adoptada para las imágenes producidas, pero sí podemos dar cuenta que las mismas (puntualmente aquellas en que *yihadistas* nos señalan con su dedo índice o con sus cuchillos), se inscriben en una genealogía que podemos remontar, siguiendo el trabajo de Ginzburg, hasta la antigua Grecia.

Sin embargo, la segunda cuestión que se nos presenta es — como advertimos— la posibilidad de identificar variaciones que introduce el actor en dicha fórmula. ¿Las imágenes del EIIS persiguen la misma finalidad que aquel afiche de Lord Kitchener o del “Tío Sam”? En el punto en que estas imágenes del EIIS se proponen, en el mejor de los casos, “convocarnos” a emigrar a la tierra del Califato (para emprender la *yihad*) podríamos decir que sí. Tal como expresa la *fig. 5*, de la lámina 1: en los términos de nuestro actor, se trata de responder un llamado, “Answer the call to life”. Los afiches de propaganda política, tanto en los albores de la Primera Guerra Mundial como en la segunda, también tienen por finalidad -como es obvio- convocar y reclutar a ciudadanos invocando la defensa de la Nación. Fundamental es, en ese sentido, la carga de “autoridad” que reviste a la figura, la cual no sólo nos señala, sino que nos “mira” de manera punzante.

Sin embargo, en las producciones de nuestro actor, la cuestión no se agota en la carga autoritaria del afiche — que nos indica “responder el llamado” — sino que ello se acompaña de un componente fuertemente agresivo, sobre todo, en las imágenes en las que somos señalados con cuchillos. El componente de agresividad también se verifica en la genealogía compuesta por Ginzburg (2003) al punto de invertir el sentido de la autoridad de Lord

Kitchener o del Tío Sam, tal como ocurre en el afiche de propaganda Nazi citado por dicho autor (ver *fig. 4*):

por medio del dispositivo visual (...) el observador, confrontado y amenazado por el comisario judío, es impulsado a tomar venganza literalmente, al relegitimar un evento bien conocido para todo el mundo, el de pogrom. (...) La encarnación de la autoridad y del poder legítimo ha sido invertida aquí en un objeto de odio. (2003:33)

Si en los afiches de Lord Kitchener o del “Tío Sam”, la autoridad que nos convoca es “legítima” en el sentido que personifica aquellos valores sumamente abstractos como la “patria” o la “nación”, el afiche Nazi citado invierte la carga, personificando al “enemigo” —que nos apunta con un arma— y convocándonos a vengarnos del mismo. Mientras que en unos afiches la fórmula del *pathos* invitaba a aquellos ciudadanos a enlistarse en función del “amor por la patria”, en otros se invierte el sentido de la misma, y se convoca a partir del odio hacia el enemigo estereotipado.

Ahora bien, las imágenes del EIIS parecieran confluir ambos sentidos, en algunas observamos que la *Pathosformel* aquí referenciada intenta movilizar en función de un fuerte componente identificatorio con valores nucleares para el islam, algunos de índole mayormente religiosa, como obviamente lo es Alá y Mahoma, y otros más “terrenales” como la defensa (y expansión) del “califato”. Pero, al mismo tiempo, dicha fórmula también se reactualiza en otros sentidos. Para las imágenes de nuestro actor, la inversión de la fórmula no precisa, tal como el afiche de propaganda Nazi, figurar al “enemigo” apuntándonos con un arma sino que son los mismos *yihadistas* los que nos apuntan, amenazándonos de muerte en el caso que seamos no creyentes, lo que en el islam se conoce como *kuffar*: “para los musulmanes puritanos, el legítimo uso de la violencia se justifica, en gran medida, acusando a los enemigos de no creyentes (*kuffar*)— acusación conocida como *takfir*—”²² (Larsson, 2017: 13). De esta forma, el EIIS parece dar un nuevo giro a la *Pathosformel* mencionada: no solo convoca a aquellos creyentes a emprender la *yihad* sino que también amenaza de muerte a aquellos que no profesen el islam.

Ahora bien, ¿en qué momentos se observa, en la vasta producción audiovisual del EIIS, la utilización de dicha fórmula? Generalmente, la misma acompaña a dos situaciones

²² “For puritanical Muslims, the legitimate use of violence is largely presupposed by the proclaiming of one's enemies to be disbelievers (*kuffar*) – the act of which is referred to as *takfir*.”

que parecieran corresponder a ambos sentidos antedichos (convocar y amenazar): 1) el primero de ellos, se relaciona puntualmente a situaciones en donde un militante del EIIS aduce argumentos de índole religiosa sobre el deber que los musulmanes tienen para con la *Umma*, y generalmente, se



Figura 4. A la izquierda, afiche de propaganda Nazi. A la derecha, yihadista del EIIS apuntando a cámara con arma de fuego.

despliegan una serie de razones por las cuales debieran emprender la *yihad*; 2) el segundo, en el cual se observa no el señalamiento con el dedo sino con armas blancas o de fuego, es el momento anterior o posterior a las ejecuciones de prisioneros, en las cuales no sólo se “argumentan” los motivos por los cuales se le dará muerte a la víctima sino también se amenaza a los no creyentes.

Mencionamos anteriormente que “El califato te necesita”, podría ser uno de los sentidos que reactualiza el slogan de Lord Kitchener “*Your country needs you*”, puntualmente en el sentido convocante que mantiene vigente tanto el slogan como a la *Pathosformel* en sí. Vimos que, a dicho sentido, se articula una variación tendiente a amenazar al espectador que no comulgue con los principios del islam. Allí el EIIS pareciera llevar casi al límite la fórmula, personificando la amenaza de muerte en la misma imagen (y no un “enemigo”, como en el caso del afiche Nazi reseñado). Sin embargo, debemos rescatar un tercer sentido, o alcance, de la fórmula empleada por nuestro actor que se relaciona con el primer punto: la cuestión no se agota en el llamado convocante, en el sentido del “Califato te necesita” sino en su inversión. Podríamos decir, por tanto, “eres tú quién necesita al califato”, tanto si profesas el islam como si aún descrees del mismo: ese es el llamado principal del EIIS. El llamado a partir del cual convoca nuestro actor no es otro que el llamado de Alá, siendo que, si el mismo es “respondido” por parte del espectador de sus imágenes, puede “salvarse” a sí mismo.

Se da un vínculo, de esta forma, muy interesante en lo que hace, en última instancia, a la producción de la identidad política del actor, que excede por mucho la cuestión

propagandística. A partir de estas fórmulas del *pathos*, el actor va en búsqueda de una construcción imaginaria del Califato, interpelando a propios y ajenos, pero estableciendo, fundamentalmente, una relación de necesidad, de vida o muerte y de salvación “espiritual” tanto con sus propios miembros, con musulmanes o con cualquier persona que sea espectador de sus producciones. Para comprender el alcance de la fórmula debemos reparar, por último, en el acto icónico: no sólo en vistas a lo que la imagen nos puede “hacer *hacer*”, sino respecto a lo que la misma imagen hace: las imágenes del EIIS se convierten en “salvadoras” para aquellos ignorantes del islam, dado que las mismas no sólo matan a los prisioneros capturados, sino que se ofrecen -paradójicamente- como un salvavidas para aquellos que viven en las tierras de *Dar al-Harb* (“casa de la guerra”): es decir, aquellas que no están bajo el control del Califato. Son las imágenes producidas por el actor las que matan, salvan y construyen aquella compleja y difusa identidad política. En otras palabras, son imágenes que “generan acción” (Bredekamp, 2017), que movilizan, no sólo en el sentido de las posibles acciones que suscitan en los “espectadores” sino en lo que ellas mismas *hacen*.

2.2 *Pathosformel* iconoclastas

2.2.1 *Pathosformel* de la destrucción sobre el cuerpo.

La gestualidad de los verdugos del EIIS ante las decapitaciones perpetradas y su figuración en las imágenes producidas, reactualizan ciertas *Pathosformel* que remiten a escenas de la tradición cristiana. Puntualmente, la activación de ciertas fórmulas respecto a las imágenes de los martirios y decapitaciones del apóstol Santiago o de San Dionisio, han sido identificadas acertadamente por Vives-Ferrándiz Sánchez (2016): a él debemos la identificación de éstas últimas. De todas formas, el autor no ha avanzado en la construcción de láminas ni ha elaborado un análisis pormenorizado de lo que implican dichas relaciones. Asimismo, nosotros también hemos detectado relaciones con otras fórmulas que observamos en algunas miniaturas persas u obras de Francisco de Goya. Intentaremos aquí contribuir a echar luz sobre dichas cuestiones.

Lámina 2: Pathosformel de la destrucción sobre el cuerpo.



Referencias:

- 1) Tímpano del portal norte de la Basílica de Saint-Denis. Se observa una representación de la decapitación de San Dionisio y sus compañeros Rústico y Eleuterio.
- 2) Al Hayat Media Center (2015). *Dabiq: Break the cross*, 15, 80 [foto]. Recuperado de <https://jihadology.net>
- 3) Goya, F. (1815). *Lo mismo* [Aguafuerte, lavis, punta seca, buril y bruñido]. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
- 4) Zurbarán, F. (1640), *Martirio de Santiago* [óleo sobre lienzo] Madrid: Museo del Prado
- 5) Fernández de Navarrete, J. (1569-1571). *Martirio de Santiago*, [óleo sobre tela], Madrid: Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.
- 6) San Dionisio sosteniendo su cabeza, "Portal de la virgen", fachada occidental de la Catedral de Notre Dame, París.
- 7) Al Hayat Media Center (2017). *They left the beds empty*, [Video]. Recuperado de <https://jihadology.net>
- 8) Al Hayat Media Center (2016). *The Islamic State: The most evil creation*. [Video] Recuperado de <https://jihadology.net>
- 9) Al Hayat Media Center (2017). *They left the beds empty*, [Video]. Recuperado de <https://jihadology.net>
- 10) Ferdousí (1000). *Libro de los Reyes* [miniatura], Recuperada de <https://collections.lacma.org/node/251246>
- 11) Ribalta, F. (1603-1609). *Degollación de Santiago Apóstol* Valencia: Retablo Mayor, Basílica Menor de San Jaime Apóstol.
- 12) Al Hayat Media Center (2017). *They left the beds empty*, [Video]. Recuperado de <https://jihadology.net>
- 13) André d' Ypres (1452) *La Crucifixion du Parlement de Paris*. (fragmento) [Óleo sobre Madera] París: Louvre. Recuperado de <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010061369#>
- 14) Al Hayat Media Center (2017). *They left the beds empty*, [Video]. Recuperado de <https://jihadology.net>

Como expresamos en el anterior apartado, la reactualización de dichas fórmulas no opera sin desplazamientos. Se trata de lo mismo que procede a través de la diferencia. En este sentido, un primer desplazamiento que observamos en las imágenes de decapitaciones del EIIS respecto de las fórmulas pictóricas o escultóricas que retratan escenas de la tradición cristiana, tiene que ver no tanto sobre la decapitación en sí sino sobre la gestualidad que adquieren las manos de las víctimas. Mientras que, por ejemplo, en las imágenes del apóstol Santiago (figs. 4, 6 y 12 de la lámina nro. 2), sus manos expresan una completa actividad, al punto que se instalan como un componente casi central en la composición, en las imágenes del EIIS las manos suelen estar atadas y directamente fuera de campo.



Figura 5. A la izquierda, fragmento de "Degollación de Santiago Apóstol" de Francisco Ribalta, hacia 1603- 1609; Valencia: Retablo Mayor, Basílica Menor de San Jaime Apóstol. A la derecha, fragmento del "Martirio de Santiago" de Francisco de Zurbarán, 1640; óleo sobre lienzo, 252 x 186 cm, Madrid: Museo del Prado.

¿Qué implicancias tiene ello? En la tradición pictórica católica de las imágenes que recuperamos, vemos que las manos denotan cierta insistencia y resistencia de la vida en el punto en donde la misma debiera finalizar. Las mismas demarcan la completa aceptación no sólo del martirio y de la ejecución, sino la reafirmación de la prédica realizada en vida (es decir, del motivo que lo ha llevado a la muerte). De esta forma, se retoma la misma significación de la "Pasión de Cristo", en el sentido de que el pleno convencimiento de la fe en Dios hace al cuerpo soportar el martirio y la muerte, con la confianza de que esta última es el fin del sufrimiento (y las puertas a una nueva vida). Es interesante destacar en este sentido, que durante los años 1190-1250 D.C, el arte gótico, del cual la Basílica de Saint-Denis es su primera expresión arquitectónica en la historia de las catedrales, procuraba, a

partir de una geometría de la luz, “expresar la encarnación”. Tal como lo señala precisamente Georges Duby,

La muerte no cuenta más. La resurrección la ha despojado de todos sus poderes. [...] Ante la mirada del Eterno, ¿la pasión y la resurrección de Cristo no significaban acaso nada más que una etapa? Conviene ver en estos acontecimientos de la historia signos, anticipaciones. En realidad, la resurrección de los hombres y de cada uno de ellos existe desde la eternidad en la resurrección de Cristo y existe en la muerte de los hombres. Esta señala el regreso de la luz a su primer principio, el reflujó de la criatura hacia su ejemplar divino. (1983: 206-207)

No es casual, en este contexto, que la Basílica de Saint-Denis, además de la magistral geometría de la luz “azul” que resplandece en su interior, contenga en uno de sus tímpanos una de las representaciones de la decapitación de San Dionisio (*fig.1* de la lámina nro.2). La basílica, según la tradición religiosa, se emplaza en el lugar en donde éste último, luego de recorrer 6 km. acéfalo, entregó su propia cabeza a Casulla. Dicha imagen expresa de forma acabada la idea de vida luego del martirio y muerte, articulándose exitosamente con las imágenes de la Pasión de Cristo.

Dicho tratamiento de la imagen realza la grandeza de la víctima, haciendo plausible su culto e identificación con los fieles cristianos. No se observa así una completa resignación de la víctima sino lo contrario, un papel activo el cual pone a la víctima en una posición superior al verdugo o a los responsables de su muerte, en el sentido de denotar una grandeza espiritual que los últimos no poseen. En este sentido, repetimos, son las imágenes de San Dionisio las que llevan dichos sentidos a su punto cúlmine, debido a que son las manos del decapitado las que van a levantar a su propia cabeza.

A ello debemos sumar el análisis realizado por Cerrada Macías (2007) quien estudia la distintas formas que ha adquirido la gestualidad de las manos a lo largo de la historia del arte. Si bien su perspectiva es lejana a la nuestra, es interesante destacar que la autora sostiene la hipótesis de que “el arte derivado del cristianismo pretendía comunicar los mensajes de la historia sagrada. Creaban imágenes para educar en la fe. Su propósito no era imitar la naturaleza, sino que perseguía un fin didáctico y aleccionador” (Cerrada Macías, 2007: 323). En esta dirección, la autora sostiene que las distintas gestualidades que adquieren las manos en la iconografía cristiana “transmiten” distintas emociones. Por ejemplo, si volvemos a las imágenes 5 y 11 de nuestra lámina nro. 2 siguiendo lo sostenido por Cerrada Macías (2007),

debemos agregar que las manos de Santiago Apóstol se debaten entre un gesto de “bendición” así como también gesto de “atención”: “Un ademán que expresa la bendición es aquel en el que el personaje representado extiende sus manos y brazos hacia ambos lados de su cuerpo. Las palmas pueden estar hacia delante o hacia abajo.” (2007: 339). Por otro lado, las manos del “Martirio de Santiago”, en la imagen 4 de dicha lámina, adoptan una clara posición de rezo: “La actitud de oración se expresa mediante la unión de las manos por las palmas por delante del cuerpo.” (332). En cualquiera de los dos casos, no observamos posiciones de “de dolor, llanto o desesperación” (335), ni de completa resignación.

En dónde sí podemos observar la gestualidad de una mano pidiendo “clemencia” es en *Lo mismo* de Goya, cuya imagen también hemos decidido agregar a nuestra lámina. Allí la mano quiere interferir como “contra gesto” ante la acción del “verdugo”, quién parece determinado a bajar su hacha y culminar con la decapitación, como si una energía desbordante lo obligara. Debemos también contextualizar dicha imagen en el marco de la guerra, en donde la ejecución que parece estar destinada a acontecer en la imagen, carece de un sentido “aleccionador”, como ocurre en el caso de las ejecuciones públicas: la ejecución que ilustra Goya parece estar más relacionada a un acto espasmódico que a uno con mayor nivel de “reflexividad”.

En contrapartida con dichas fórmulas gestuales que adquieren las manos de las manos de las víctimas en las imágenes que hemos citado, se expresan las imágenes de nuestro actor. En estas últimas, la figura que adquiere protagonismo es, propiamente, la del verdugo: la imagen gravita sobre el acto mismo de la decapitación. La víctima está completamente resignada, denotando absoluta sumisión y, aparentemente, sin vislumbrar ningún rasgo de resistencia alguna. Mientras que, en las imágenes del apóstol Santiago o de San Dionisio el gesto iconoclasta está al servicio del enaltecimiento de la víctima, en las imágenes del EHS la decapitación opera fundamentalmente como un gesto que permite afirmar no solo la destrucción de otro (con la consecuente carga de todos los valores “impuros” que el EHS atribuye a ese otro, no solo en tanto traidor al islam sino en tanto representante y síntesis de todos aquellos que se oponen a la expansión del califato) sino la afirmación de un sentido comunitario y de una determinada manera de concebir lo social.

Si las imágenes de los santos o apóstoles que citamos están al servicio de visualizar, mostrar y legitimar sucesos que hacen a una determinada tradición religiosa, las imágenes de

nuestro actor —primariamente— se ocupan de incidir en el terreno político. En otras palabras, son imágenes que operan en el marco de estrategias visuales que apuntan a construir un nosotros, destruyendo para afirmar y legitimar un determinado orden de las cosas. Se trata de vengarse por las muertes en tierras propias ocasionadas por los bombardeos o incursiones militares de las fuerzas de la coalición, pero también de afirmar que detrás o sobre esas ruinas se está construyendo un nuevo proyecto de estado. De vuelta, reducir el poder de dichas imágenes solo a su sentido propagandístico, entendido este como parte de una estrategia de causar sólo conmoción y terror en medios y espectadores occidentales y/o reclutar posibles *millennials* nihilistas, es un reduccionismo ingenuo.

Así como las imágenes del EIIS invierten el sentido de las fórmulas que operan en las imágenes de la tradición cristiana citadas o en la obra de Goya, parecieran continuar el sentido de la miniatura persa (*fig. 10*, lámina nro. 2). La misma es parte del gran poema conocido como *Shāhnāmé* o *Libro de los Reyes* escrito hacia el año 1000 por Ferdousí, el poeta persa más reconocido, siendo dicha obra el relato mítico-histórico central para la constitución “nacional” del imperio persa. En dicha miniatura se observa a Bizhan, uno de los héroes más importantes de dicho relato, el cual “exhibe” triunfalmente la cabeza de uno de sus enemigos, del reino rival de “Turan” (Asia central). Si bien, como es obvio, la miniatura reproduce los momentos posteriores a la decapitación, es interesante observar que la cuestión de las cabezas en tanto “trofeos” es una “tradición” continuada por nuestro actor (*fig. 7*, lámina nro. 2).

En ese sentido, otra “puesta en escena” usual por parte de los verdugos del EIIS, luego de la perpetración de la decapitación, es la ubicación de la cabeza-rostro²³ sobre el cuerpo decapitado. Es interesante destacar que Cristina de la Fuente (2008), en su estudio sobre los relatos de decapitaciones en las crónicas literarias durante el periodo omeya en la región ibérica conocida específicamente en el medioevo como “al-Ándalus” (711-1492), afirma que la “cabeza” decapitada operaba como “prueba de muerte”, siendo que el rostro es el rasgo singular y distintivo que permitía dar cuenta fehaciente de la muerte de un adversario determinado. Es decir que, luego de la perpetración de la ejecución, la cabeza-rostro era el “símbolo” identitario que permitía validar la legitimidad de la ejecución y, a su vez, la misma era enviada como “obsequio” al soberano de turno.

²³ Los alcances de la cuestión del rostro los veremos en el apartado “2.2.1.2 Paréntesis sobre los degollamientos y decapitaciones: entre el rostro y la cabeza”

Es usual también observar, en algunos videos del EIIS, cómo opera dicha “circulación” de las cabezas-rostros decapitados, no sólo como pruebas fehacientes de que se le ha dado muerte a una determinada “identidad” (si es que ello fuera posible) sino como trofeos exhibidos y “ofrendados” a quién detenta una autoridad superior, explicitando así la inherente “politicidad” de dicho gesto iconoclasta. Justamente, la *fig. 7* (lámina nro. 2) es parte de un video titulado como “They left the beds empty”. En dicha producción los “verdugos” son niños de aproximadamente entre 10 a 12 años. Luego de que los mismos, en cuatro escenas sucesivas y separadas (es decir una escena por decapitación perpetrada por cada niño, por separado), ejecutan a sus víctimas y colocan sus cabezas sobre el cuerpo decapitado, sobreviene la escena final del video, en donde un *yihadista* adulto (del cual inferimos que además, ocupa cierto cargo jerárquico) exhibe las cuatro cabezas decapitadas que han sido “llevadas” por los niños, mientras que el mismo dice unas palabras conclusivas respecto a dichos actos. La cabeza, en este sentido, opera en tanto imagen, que a su vez es prueba no sólo de la destrucción del enemigo sino signo de una afirmación colectiva: “los cuerpos pueden ser destruidos en nombre de las imágenes” (Bredekamp, 2017:159).

Para finalizar, es necesario destacar una cuestión más que retoma elementos de uno de los dispositivos pictóricos señalados por Ginzburg, puntualmente en las ejecuciones, en su articulación con la perspectiva: la mirada. Hacíamos alusión que para que el afiche de Lord Kitchener fuera posible, fue necesaria la confluencia de dos dispositivos pictóricos: aquellas figuras que nos “señalan” y aquellas que “lo ven todo” a partir de su mirada.

La mirada a la que nos invitan ciertas imágenes, y la mirada misma de las imágenes, es un componente relevante en la configuración de las producciones de nuestro actor. Asimismo, la relación que mantiene el islam con las imágenes, fundamentalmente con las antropomorfas, 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 a “amputar”.



Figura 6. Mirada a cámara de víctima previo al momento de su ejecución. Frames del video “Liquidation of apostates”, 30-01-2016. Recuperado de <https://jihadology.net>

Es destacable el protagonismo que el EIIS suele dar a la cuestión de la mirada frontal en las ejecuciones, reactualizando —como mencionamos— dicho dispositivo destacado por Ginzburg. 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. El EIIS construye aquella imagen a la cual pretende aniquilar. Obviamente, como ya mencionamos, dicho acto es paradójico, dado 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.

Ahora bien, antes de seguir adentrándonos en la identificación y análisis de nuestra tercera *Pathosformel*, me interesaría discutir dos cuestiones más que se desprenden de las imágenes de decapitaciones perpetradas por el EIIS. La primera de ellas se relaciona con el siguiente interrogante, motivado por varias afirmaciones de la bibliografía consultada sobre las imágenes de nuestro actor: ¿hasta qué punto podemos afirmar que la violencia e iconoclasia del EIIS responde simplemente a fines propagandísticos? Para nosotros, como veremos en el siguiente apartado (2.2.1.1), la violencia y la iconoclasia de nuestro actor no puede agotarse en dicho punto. La segunda cuestión, tiene que ver con un elemento más que opera, fundamentalmente, en las decapitaciones perpetradas por nuestro actor: la cuestión del rostro (que veremos en el apartado 2.2.1.2).

2.2.1.1 En contraposición a la mirada “propagandística”: ¿La violencia como espectáculo?

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, dichas *pasiones por lo real* que, siguiendo a Žižek (2005), se constituyen paradójicamente como efectos de las mismas *apariencias* de las imágenes, 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. En palabras de Freedberg:

“(…) en el caso de las terribles ejecuciones del estado islámico, se trata de acciones elegidas por su fuerte impacto para lograr publicidad, para que las personas tengan miedo, para atraer a los rebeldes, etc. Parecen saber mejor que nadie cómo usar y abusar de las imágenes en nuestros tiempos” (2017:266)

Si bien es innegable la búsqueda de “impacto” de dichas imágenes a fines “propagandísticos”, la iconoclasia del EIIS también se ejerce en pos de una negación/afirmación identitaria. Además de ello, creemos que dicho gesto iconoclasta no se articula exitosamente (ni busca) una producción de imágenes *gore*, en dónde primaría la búsqueda de ese Real por sobre la institución de un nuevo sentido.

Otra concepción que acompaña el argumento “propagandístico” para entender a las imágenes del EIIS, tiene que ver con lo que Mitchell (2017:107) denomina “plusvalía de las imágenes”. Tal como propone Vives-Ferrándiz Sánchez:

Sería una iconoclasia orquestada, preparada, que registra un espectáculo de destrucción y lo difunde a través de los canales de la web 2.0 con la intención de desafiar los valores adscritos al patrimonio por parte del mundo occidental. Lo que está en juego es la plusvalía que las imágenes que se destruyen tienen para el mundo occidental. (2016:18)

A nuestro modo de ver, y a riesgo de repetirnos, entender la iconoclasia del EIIS sólo bajo el aspecto propagandístico, el cuál buscaría ataques hacia imágenes “valiosas” para “occidente”, sin tomar en cuenta los “argumentos” de los propios iconoclastas, como suele ser usual en una tradición no sólo religiosa sino socio-cultural de una región en particular, parece llevar a una simplificación del fenómeno.

En esta dirección, y a modo de ejemplo, un interesante recurso audiovisual utilizado en una de las ejecuciones puede echar luz sobre lo que aquí se plantea:

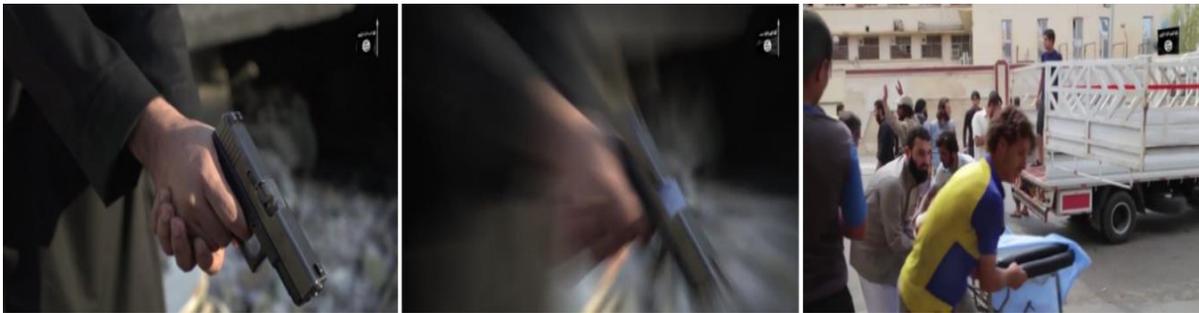


Figura 7. El video se “detiene” mientras se conforma otra imagen en movimiento en la recámara del arma, luego de forma vertiginosa, un violento zoom nos lleva a dicha imagen “surgida” en el arma de fuego. Frames del video “Liquidation of apostates”, 30-01-2016. Recuperados de <https://jihadology.net>

El primer *frame* de la secuencia de la *fig. 7*, muestra el segundo previo a que un verdugo del EIIS presione el gatillo del arma, para dar muerte a un prisionero. 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, tal como se intenta mostrar en el segundo *frame*). 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, *fig. 8*). De ese punto, a partir de un efecto vertiginoso, se nos traslada al tercer *frame* de la *fig. 7*, el cual 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,



Figura 8. Momento exacto en donde la nueva imagen “surge” del arma. Frames del video “Liquidation of apostates”, 30-01-2016. Recuperados de <https://jihadology.net>

donde las armas son gatilladas. El efecto buscado es claro: cada bala que el EIIS dispara contra “traidores” al islam, tiene un sentido y una justificación que se muestra en imágenes. Nos encontramos con cierta función narrativa, soportada en la inmanencia de las imágenes, que intenta envolver de sentido a un acto, como dar muerte a un otro. Entonces, ¿es correcto hablar de una simple “tendencia” hacia lo Real? ¿Cabe el adjetivo de pornográfico, tal como lo describe fundamentalmente Cotte (2019)? ¿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*?

Así como detallamos anteriormente la “paradoja del iconoclasta” (el cual destruye en función de su “denuncia” ante la falsedad de la imagen, al tiempo que no hace más que creer profundamente en ella), el gesto iconoclasta no sólo busca la destrucción. El mismo también opera, fundamentalmente, como un acto afirmativo 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). 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 y/o propagandístico.

El EIIS intenta *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 “bárbaros” generalmente se inscriben en una “narrativa” previa que les da un *sentido*? 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 una serialidad general de otras imágenes 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, 2019 y Vives-Ferrándiz Sánchez, 2016). La bibliografía suele emparentar el barbarismo y el salvajismo con el terrorismo, casi como una asociación automática (tal como destaca acertadamente Vives-Ferrándiz Sánchez, 2016) y, al menos en los términos de nuestro actor, el término *terrorismo* no puede aplicarse sin reparos. El EIIS es mucho más

que un “grupo terrorista”, llegó a un funcionar como un “estado” dentro de otros “estados” y dicha característica lo “obliga” también a producirse identitariamente con mayor coherencia e insistencia que anteriores organizaciones terroristas.

2.2.1.2 Paréntesis sobre los degollamientos y decapitaciones: entre el rostro y la cabeza.

Es interesante observar en primer lugar que, generalmente, en el material audiovisual explorado, las ejecuciones proceden de dos formas: a) mediante armas de fuego, ya sea con un disparo en la cabeza de la víctima (lo más usual) o una ráfaga de balas de ametralladoras o b) mediante degollamientos seguidas de decapitaciones con cuchillos, las cuales también son bastante usuales. Estas últimas, a diferencia de las ejecuciones con armas de fuego o de una decapitación directa, alargan la agonía de las víctimas, lo que permite distintos tipos de planos sobre el rostro de estas últimas²⁴. Dicho aspecto es fundamental, dado que las imágenes producidas por el EIIS suelen buscar la agonía de la víctima, en función de “alargar” la ejecución de la misma, mientras se “explora”, a través de la imagen, el rostro de ésta última.

Tal como afirman Deleuze y Guattari, “La cabeza está incluida en el cuerpo, pero no en el rostro. El rostro es una superficie (...)” (2002: 176)²⁵. Puntualmente, en *La Imagen-movimiento*, Deleuze habla del rostro en tanto *imagen-afección*, retomando lo entendido por *afecto* a partir de la terminología de Henri Bergson (2006)²⁶, como “una tendencia motriz sobre un nervio sensible” (2018:132): el rostro, justamente, es esa superficie que ha sacrificado su movilidad extensa y motriz en función de la **expresión** de micro movimientos **intensivos**, que el resto del cuerpo mantiene en silencio.

²⁴ Sin embargo, es preciso remarcar que, en algunas ejecuciones con armas de fuego, se utiliza el efecto visual conocido como *slow motion* lo que también permite distintas aproximaciones al rostro de la víctima, aunque menos variedades de planos sobre la misma.

²⁵ Sin embargo, es preciso remarcar que, para dichos autores, la *rostrificación* no hace simplemente a lo que nos referimos, coloquialmente, como “cara”: una operación de *rostrificación* “sobrecodifica” a todo el cuerpo.

²⁶ “La afección es pues lo que de nuestro cuerpo mezclamos con la imagen de los cuerpos exteriores, lo que es necesario extraer en primer lugar de la percepción para encontrar la pureza de la imagen” (Bergson, 2006:72)

Ahora bien, si “entramos” a las imágenes de los rostros previos al momento de su ejecución por el EIIS, nos encontramos que, de las mismas, se desprenden *rostros-reflexivos*. Un *rostro-reflexivo* es una superficie reflejante, un rostro-pensante, valiendo por su contorno “envolvente”: “estamos ante un rostro reflexivo o reflejante cuando los rasgos permanecen agrupados bajo la dominación de un pensamiento fijo o terrible” (2018: 134), expresando una “Cualidad pura” (135). Por otro lado, estamos ante un *rostro-intensivo*, cuando los rasgos cobran independencia, formando series a través de las cuales lo que se expresa es una potencia. Como veremos en la *fig.* 11, el rostro intensivo, en ocasiones, tiende al límite, al paroxismo, en donde muchas de sus facciones “cobran independencia momentánea” (2018:133)²⁷.

Si bien es un abordaje esquemático, a grandes rasgos, podemos afirmar que observamos *rostros-reflexivos* previos al momento de la ejecución y, cuando se aproxima la misma, pasamos a observar *rostros-intensivos*. Es llamativa la atención que, mediante sus planos, el EIIS presta a los rostros durante las ejecuciones, puntualmente, en las que no son perpetradas por armas de fuego²⁸. Asimismo, una vez consumadas las decapitaciones, en muchas ocasiones, el EIIS continúa con planos sobre los rostros-cabezas. En ocasiones, se recurre también al *slow-motion* para mostrar explícitamente como “ruedan las cabezas”. Lo que se observa en dicho tipo de planos, es el hincapié que los mismos realizan sobre las expresiones del rostro sin vida, casi, paradójicamente, como dotándolos de vida nuevamente.

Como hemos planteado anteriormente, siguiendo a Belting, pareciera haber en cierta tradición del islam tendiente a equiparar la cabeza con la imagen y a ésta con la vida, siendo



Figura 9. Secuencia de frames que muestran la mirada de la víctima en los instantes previos a su ejecución, luego el niño y verdugo procediendo con la misma y, finalmente, el rostro de la víctima reflejado en su sangre. Frames del video “The Islamic State: left the beds empty” 4-7-2017. Recuperados de <https://jihadology.net>

²⁷ Si el paradigma, para Deleuze, del *rostro-reflexivo* es el cine de Griffith, el del *rostro-intensivo* es el cine de Eisenstein.

²⁸ En el caso de la víctima de la *fig.* 10, la misma no será decapitada sino incinerada.

que “si no hay cabeza”, no hay imagen, ni vida. En este sentido, tal como expone Christiane Gruber (2019), no nos hace falta recurrir a la historia antigua del islam para encontrar esta problemática. En 2015, a partir de nevadas que ocurrieron en Arabia Saudita, algunas personas comenzaron a hacer muñecos de nieve en el desierto saudí, tanto de animales como de figuras humanas. En respuesta a ello, el “erudito religioso” saudí Muhammad Saalih Al-Munajjid, emitió una *fatwa* prohibiendo hacer muñecos de nieve que posean rasgos faciales. Citando al Profeta Mahoma, Muhammad Saalih Al-Munajjid advirtió que el “problema” con dichas imágenes es la “cabeza”: “la imagen es la cabeza, si se le corta la cabeza ya no es más una imagen” (recuperado de Gruber, 2019: 9). Al mismo tiempo, el religioso advirtió que, en rigor, la cuestión no es tanto la “cabeza” sino el rostro:



Figura 10. Pasaje del rostro-reflexivo (frame superior) al rostro-intensivo (frame-inferior), aunque pareciera que éste último aún está en el umbral entre ambos polos. Frames del video “Flames of war II”, 29-11-2017. Recuperado de <https://jihadology.net>

Si el muñeco de nieve no tiene claros rasgos faciales como los ojos, la nariz o la boca, y es una figura tridimensional, pero sin rasgos faciales, como los espantapájaros que los campesinos usan para asustar a las aves o las señales que se colocan en la carretera para advertir obras en construcción, entonces no hay nada malo en ello. Pero si el muñeco de nieve tiene claros rasgos faciales, la mayoría de los estudiosos [religiosos] verán eso como prohibido, debido a la prohibición general de hacer imágenes”²⁹ (Muhammad Saalih Al-Munajjid: ruling no. 226557)³⁰

²⁹ Cita original en inglés: “If the snowman does not have clear facial features such as eyes, a nose and a mouth, and it is merely a three-dimensional figure with no features, like the scarecrows that farmers set up to scare away birds, and signs that are put on roads as a warning of roadworks or construction, then there is nothing wrong with any of that. [...] But if the snowman has clear facial features, then the majority of scholars are of the view that it is prohibited, because of the general meaning of the prohibition on making images’.”

³⁰ Se puede acceder a la regla completa en <https://islamqa.info/en/226557>

Tal como afirma Mazzuchini (2017: 198) “(...) el rostro es un signo identitario, la marca corporal más fuerte de nuestra cultura. Una frontera que traza quienes somos pero que también nos habla sobre los otros, y sobre el mundo que habitamos.”³¹ En nuestros términos, el rostro implica identidad y vida, en tanto permite el juego recíproco (ideológico) de reconocimiento con la imagen.

Si volvemos al edicto religioso citado, dotar de rasgos faciales a un objeto inanimado es insuflarle vida, acción, obviamente, solo restringida a Dios. El rostro en la imagen, para cierto islam, es aquello a partir de lo cual el “objeto” inanimado se convierte en imagen y, a partir de allí, el peligro de que la imagen sea aquello que representa. El rostro opera aquí, si seguimos la terminología deleuzeana, no como un procedimiento de desterritorialización sino como un proceso de reterritorialización:

El rostro solo se produce cuando la cabeza deja de formar parte del cuerpo, cuando deja de estar codificada por el cuerpo, cuando deja de tener un código corporal polívoco multidimensional –cuando el cuerpo, incluida la cabeza, está descodificado y debe ser *sobrecodificado* por algo que llamaremos Rostro-. (Deleuze y Guattari, 2002: 176)

En conclusión, las ejecuciones mediante degollamientos y decapitaciones, son un gesto iconoclasta de importancia en la construcción identitaria del EIIS, que encuentran cierta reminiscencia en la historia del islam. Mediante dicha acción, no solo se persiguen fines propagandísticos y/o de causar terror en “enemigos”, sino que



Figura 11. Rostro llevado al paroxismo, se observa como algunos rasgos cobran independencia y “escapan” del plano. Frames del video “Flames of war II”, 29-11-2017. Recuperado de <https://jihadology.net>



Figura 12. El Caminante (1907) de Auguste Rodin. Bronce, Alt. 213,5 cm; Anch. 71,7 cm; P. 156,5 cm. París: Musée Rodin. Imagen recuperada de <http://www.musee-rodin.fr/es/coleccion/es/esculturas/el-caminante>.

³¹ Sin embargo, también es interesante destacar que, tal como afirma, Gutiérrez de Angelis (2017:4): “El rostro como lugar de la diferencia traduce la unicidad del individuo. Ningún espacio es más apropiado para demarcar esa singularidad. **Pero la historia del rostro, que es también la historia de sus imágenes, como proceso de individuación del yo, se disuelve en la era de la imagen biométrica.**” [La negrita es nuestra]

en dichos actos el EIIS se afirma identitariamente a partir de la negación-afirmación del rostro del otro, construyendo lazos de “socialidad” a partir de la circulación de los mismos. Es interesante observar también, como la decapitación nunca implica una “liberación del cuerpo” respecto al componente identitario del rostro, sino todo lo contrario. Tal como expresa Belting:

Aproximadamente en la misma época en la que, a fines del S XIX se comenzó a comprobar la identidad personal en un cuerpo por medio de la foto del pasaporte y la impresión de las huellas dactilares, Auguste Rodin buscaba una expresión natural libre del cuerpo (...) *El Caminante* sin cabeza es completamente cuerpo, pero al mismo tiempo es completamente anónimo. (2012:114).

En esta dirección, el movimiento al cual asistimos con las imágenes del EIIS implica cierta dialéctica entre la destrucción iconoclasta de las identidades políticas previas de los *yihadistas*, en pos del surgimiento de una nueva forma de identidad. En uno de los primeros videos del EIIS (*fig. 13*), se muestra como los *yihadistas*, en un nuevo gesto iconoclasta, incineran sus pasaportes, como el “primer paso” para la construcción de la nueva “nación”. Dicho gesto va de la mano, justamente con los ataques a los cuerpos de la imagen que “representan” dichas identidades.

En conclusión, volviendo al tema que nos ocupa en este apartado, es la tensión cabeza-rostro la que atraviesa esta particular forma de iconoclasia. En un mismo movimiento presenciamos la integración y desintegración de la cabeza respecto al cuerpo, y su devenir en tanto rostro, que se “autonomiza” del cuerpo-cabeza, pasando éste al “primer plano”³², pero sin obtener una “liberación” por parte del



Figura 13. *Yihadistas quemando sus propios pasaportes de distintas nacionalidades, en uno de los primeros videos producidos por el EIIS. Frames del video “What are you waiting for?”, 20-11-14. Recuperado de <https://jihadology.net>*

³² En rigor, si seguimos a Deleuze, en términos cinematográficos, el rostro es primer plano y el primer plano es rostro, lo que quiere decir que no hay algo así como un “primer plano del rostro” (o, mucho menos, primerísimo primer plano).

cuerpo³³, dado que el rostro siempre termina por sobrecodificarlo, aún decapitado. El rostro expone, en sus superficies, las marcas de lo social, es decir, las marcas del registro del otro, o de la comunidad (Vauday, 2008: 68-69). Podemos decir que el rostro siempre está dirigido hacia otro³⁴; de ahí la vital importancia que adquiere, en términos identitarios, la producción en imágenes de degollamientos y decapitaciones: para, a través de las cualidades del *rostro-reflexivo* y de las potencias del *rostro-intensivo*, asistir al mismo “proceso” de *descodificación y sobrecodificación* identitaria.

2.3 Pathosformel patrimoniales: la destrucción sustitutiva y creativa

Como repasamos, la crudeza de las decapitaciones, distintos tipos de ejecuciones perpetradas por el EIIS y diferentes formas de “ataque” hacia imágenes patrimoniales, monumentos, iglesias etc., es un aspecto permanentemente destacado por los medios de comunicación masivos y, asimismo, enfatizado por parte bibliografía sobre el tema (Yousef, 2015; Vives-Ferrándiz Sánchez, 2016; Freedberg, 2017; Cotte, 2019).

Sin embargo, el gesto iconoclasta propiciado por el EIIS no es específico de nuestras sociedades contemporáneas, aunque sí adquiere ciertas especificidades. Como vimos, tanto David Freedberg (2017) como Horst Bredekamp (2017) se ocupan de tratar puntualmente dicha cuestión, el primero desde la teoría de “respuesta” (noción desarrollada fundamentalmente en *El poder de las imágenes*) y el segundo bajo la noción de “acto icónico sustitutivo”. El gesto iconoclasta, puntualmente “patrimonial”, del EIIS se inscribe no solo en una “historia” de la iconoclasia sino también en cierta hostilidad hacia las imágenes que se han propiciado en Medio Oriente al inicio del último milenio. Dicha ambigüedad y “entrecruzamientos” temporales se expresan también en varias de las imágenes producidas por nuestro actor.

En otras palabras, como observamos en la lámina nro. 3, vemos distintas expresiones de la iconoclasia contemporánea (a excepción de la *fig. 5* de dicha lámina, en la cual nos

³³ Como una inversión de la “fórmula” de Rodin en donde el cuerpo sin cabeza es “anónimo” podríamos decir que, en las imágenes del EIIS, se producen cuerpos sin cabezas, pero nunca anónimos, dado que la cabeza-rostro sobrecodifica al cuerpo.

³⁴ “Si la cabeza está en relación con las fuerzas y las energías del cuerpo, el rostro es en cuanto a él relación del sujeto consigo mismo, con otro, con socius. (...) el rostro es esencialmente relación ya que está dirigido hacia (Jean-Luc Nancy) o abandonado a (Lévinas) otro.” (Vauday, 2008:71)

detendremos en breve) que se relacionan, en cierta medida, con las destrucciones patrimoniales realizadas por nuestro actor (tal como se aprecian en las *fig.* 4, 6 y 9 de dicha lámina). Creemos que es posible trazar cierta genealogía iconoclasta para comprender las destrucciones perpetradas por el EIIS, en la cual encontramos sucesos actuales, pero también reminiscencias que nos remontan siglos atrás:

Lámina 3: Pathosformel patrimoniales.



Referencias:

- 1) Aviones caza bombardeando a la Torre Eiffel, en una escena del videojuego *Call of Duty 3: Modern Warfare*.
- 2) Al Hayat Media Center (2015). *The rise of the caliphate and the return of the gold dinnar*. [Video] Recuperado de <https://jihadology.net>.
- 3) Momento de la destrucción, por parte de los talibanes, de los Budas de Bāmiyān, 2001.
- 4) Militantes del EIIS destruyen antiguas piezas del museo de Mosul. Recuperado de <https://www.theguardian.com/world/2015/feb/26/isis-fighters-destroy-ancient-artefacts-mosul-museum-iraq>
- 5) El profeta Abraham destruyendo estatuas de ídolos sabeanos, Tabriz, Iran, 707/1307–8. Edinburgh University Library, Or. Ms. 161, folio 88v. Recuperada de <https://www.ed.ac.uk/information-services/library-museum-gallery>
- 6) Escena de la película *G.I. Joe: The Rise of Cobra*, utilizada por el EIIS en una de sus producciones.
- 7) Imagen televisada de persona destruyendo la base de la estatua de Saddam Hussein durante la Segunda Guerra del Golfo, Bagdad, 2003.
- 8) Derribo final de la estatua de Saddam Hussein durante la Segunda Guerra del Golfo, Bagdad, 2003.
- 9) Militantes del EIIS, derribando una cruz en la cúpula de una iglesia católica. Frame del video *The rise of the caliphate and the return of the gold dinnar* (2015),

Comencemos señalando que autores como, Christiane Gruber (2019a; 2019b) y Ocón (2020) sostienen que la iconoclasia del EIIS (y también de Al-Qaeda), entre otras cosas, se asienta en un pasaje del Corán, el cual –si bien como explicitamos– no contiene interdicciones claras respecto a la producción de imágenes figurativas, sí realiza algunas menciones respecto a la prohibición de adoración idólatra a figuras antropomorfas, lo que conlleva a una consecuente iconoclasia hacia dichas figuras. En uno de dichos pasajes, quizás el más “simbólico”³⁵, se narra cómo Abraham destruyó a estatuas de “ídolos” sabeanos (ver *fig. 5*, lámina nro. 3)³⁶, religión preislámica asentada en lo que hoy es Yemen y, supuestamente, el pueblo de Abraham antes de su conversión al monoteísmo. Reproducimos aquí dicho pasaje del Corán (21:52; 21:53; 21:54; 21:55; 21:56; 21:57 y 21:58):

52. Cuando [Abraham] dijo a su padre y a su pueblo: “¿Qué son estas estatuas a las que dedican su adoración?”

53. Respondieron: “Vimos que nuestros padres las adoraban”.

54. Dijo: “Ustedes y sus padres están en un error evidente”.

55. Dijeron: “¿Nos hablas en serio o estás bromeando?”

56. Dijo: “Su Señor es el Señor de los cielos y de la Tierra, el Creador de ambos, y yo doy testimonio de ello.

57. Juro por Dios que voy a tramar algo contra sus ídolos cuando se hayan retirado”.

58. Y los hizo pedazos excepto al más grande, para que su atención se volviera sobre él.³⁷

³⁵ Otro suceso, también central, en el cual se “inspira” la iconoclasia del EIIS se narra en los *hadices*. En dicho suceso Mahoma destruyó, en la Kaaba, estatuas de dioses paganos, aunque conservó dos imágenes: la de la Virgen María y la de Jesús dado que su representación no contradecía al monoteísmo. Obviamente, la conservación de las imágenes de la Virgen María y el niño Jesús es un hecho obviado por el EIIS. (Gruber, 2019b.)

³⁶ Está imagen también se encuentra referenciada en los trabajos de Gruber (2019) y Ocón (2020). Es una miniatura persa, al interior de un manuscrito realizado en Irán alrededor del siglo XIV. Hay que tomar en consideración, tal como aclara Gruber (2019), que, si bien dicha miniatura supone la recreación de dicho pasaje del Corán, en rigor, pareciera que Abraham no está atacando a “piedras antropomorfas” o “ídolos antropomorfos” propios de las religiones politeístas preislámicas, tal como podría esperarse de los sabeanos. Sino que pareciera estar destruyendo estatuas budistas, como una forma de “reinterpretación” figurativa de dicho pasaje del Corán, por los persas en Irán, cuando justamente el islam se veía “eclipsado por el budismo.” (Gruber, 2019: 15)

³⁷ Abraham no destruye a la estatua del ídolo más grande debido a que, luego de la destrucción de las otras, cuando el “pueblo” se reúne en torno a Abraham inculpándolo por la destrucción, Abraham los interpela diciéndoles “¿Fue ese, el mayor de todos! Pregúntenle [a sus dioses], si es que ellos son capaces [al menos] de hablar” (21:63)

Ahora bien, como expresamos anteriormente retomando a Bredekamp (2017), los actos iconoclastas, al interior de su *teoría del acto icónico*, se inscriben como “actos icónicos sustitutivos”. En ellos no sólo la imagen es portadora de “vida”, como ocurre en los “actos icónicos esquemáticos” sino que, fundamentalmente, se produce una sustitución y asimilación entre imagen y cuerpo. Atacar a la imagen es herir o matar a un cuerpo viviente. Puntualmente, los sucesos iconoclastas contemporáneos reseñados, se desarrollan en el marco de una “guerra de imágenes”, en donde –en el caso de Al-Qaeda y su atentado al WTC o el EIIS y sus múltiples ataques iconoclastas- el bando en inferioridad militar disuelve los límites espaciales a partir de la circulación *hipermediática* de sus imágenes iconoclastas, “se trata de hacer que las imágenes actúen como armas en un sentido directo” (Bredekamp, 2017: 168). Hay un movimiento doble en el gesto iconoclasta, al mismo tiempo que se ataca a aquella imagen portadora de una idolatría falsa (como por ejemplo los “Budas de Bāmiyān” para los talibanes, o las “torres gemelas” puntualmente para Al-Qaeda), dando cuenta la distancia que separa a la imagen de aquello que representa, se afirma aquella metafísica de la presencia, en donde la imagen realmente *es* aquello que representa (por ello es necesario *también* destruirla). En otras palabras, se ataca a la imagen por la “falsedad” que la reviste al intentar *ser* aquello que **no** es y, al mismo tiempo, se la ataca por *ser* aquello que es (Bredekamp, 2017:156; Freedberg, 2017: 263).

Ahora bien, como expresamos anteriormente, no podemos dejar de lado que, además de ello, opera en la iconoclasia no sólo una cuestión que atañe al poder de las imágenes o a su forma sustitutiva, también el gesto se acompaña por una vertiente creativa. En este sentido, no se trataba para Abraham tanto de la destrucción de ídolos falsos sino de la creación de un nuevo orden socio-político. Tampoco se trataba tanto para los talibanes que inmolaron a los “Budas de Bāmiyān”, o para los terroristas de Al-Qaeda que atentaron contra el WTC, de una simple destrucción, sino de la afirmación de una determinada cosmovisión del mundo. Creemos que ese sentido es el que el EIIS lleva a su máximo (y perverso) límite produciendo un acoplamiento casi instantáneo del gesto iconoclasta con la creación de la nueva imagen. Detengámonos, por un momento, en la *fig. 9*, de la lámina nro. 3, y reconstruyamos mínimamente el montaje realizado por el actor:



Figura 14. Yihadistas derribando una cruz de una iglesia e instalando en su lugar la bandera del califato. Frames del video “The rise of the caliphate and the return of the gold dinar”, 8-2015. Recuperados de <https://jihadology.net>

Tal como podemos apreciar, al tiempo que se destruye la cruz, se erige la bandera del califato, dando cuenta ello de la destrucción-creativa, en este caso, con claros fines identitarios. La producción también sirvió de material para una de las revistas centrales del EIIS, *Dabiq*, la cual destinó un número sobre dicha temática, mostrando en tapa, otro suceso similar, en donde al tiempo que se destruye la cruz se erige la bandera del califato:



Figura 15. Portada e índice del Nro. 15 de la revista “Dabiq” del EIIS, 31/07/2016. Recuperada de <https://jihadology.net>

La destrucción-creativa del EIIS también atañe a que el mismo gesto iconoclasta está siendo producido, en ese mismo momento, en tanto imagen. Es interesante remarcar, en este punto, el término sugerido por Günther (2020:20), el cual alude a las destrucciones patrimoniales realizadas por el EIIS en términos de una “*iconic socioclasm*”, es decir, una estrategia de “purificación religiosa” basada en la destrucción de determinados sitios culturales debido a que los mismos son “percibidos” como componentes de otras identidades sociales, para, de esta forma, erigir sobre las ruinas del patrimonio destruido las identidades propias³⁸.

Tal como observamos en la imagen (*fig. 16*) de los soldados estadounidenses, no se trata simplemente de una victoria bélica, sino de la reafirmación de una identidad nacional que se levanta por sobre la destrucción acontecida. El EIIS también trabaja, en sus imágenes, con dicho tópico, siendo a veces ellos mismos los que proceden a la destrucción patrimonial para erigir, luego de ello, insignias propias, o bien mostrando las destrucciones edilicias producidas por la misma guerra (o, puntualmente, por bombardeos de la coalición) para luego “edificar” sobre ello su propia identidad política.

Ahora bien, quizás el puntapié de la iconoclasia “contemporánea” que expresan las imágenes del EIIS, encuentre justamente al atentado y caída de las torres gemelas del *World Trade Center* (WTC), como inauguración, tal como lo expresa Mitchell bajo el título de “terror clónico” (2017: 34), de una “nueva y más virulenta forma de



Figura 16. A la izquierda, soldados estadounidenses levantando el estandarte de su país luego de la victoria en la batalla en Monte Suribachi Iwo Jima, Japón, 1945. A la derecha, militantes del EIIS, derribando una cruz en la cúpula de una iglesia católica, posteriormente fijarán la bandera del califato en dicho lugar.

³⁸ “With reference to the fact that the Islamic State extensively utilizes socioclastic actions to produce and disseminate still and moving images of these destructions, I propose a further theoretical expansion that I describe as ‘iconic socioclasm’. (...) In other words, these sites were destroyed to annihilate elements of individual and collective memory and to create the memory of annihilation. These images thus signify, conjure, and testify to the Islamic State’s power as it aims to construct social identities and build a new social framework on the ruins of destroyed monuments, obliterated social and religious practices, and killed religious authorities.” (Günther, 2020:20)

la iconoclasia”. Detengámonos en la *fig.2* de la lámina nro. 3 y veamos cómo se inscribe dicho *frame* en el montaje realizado por el mismo actor:

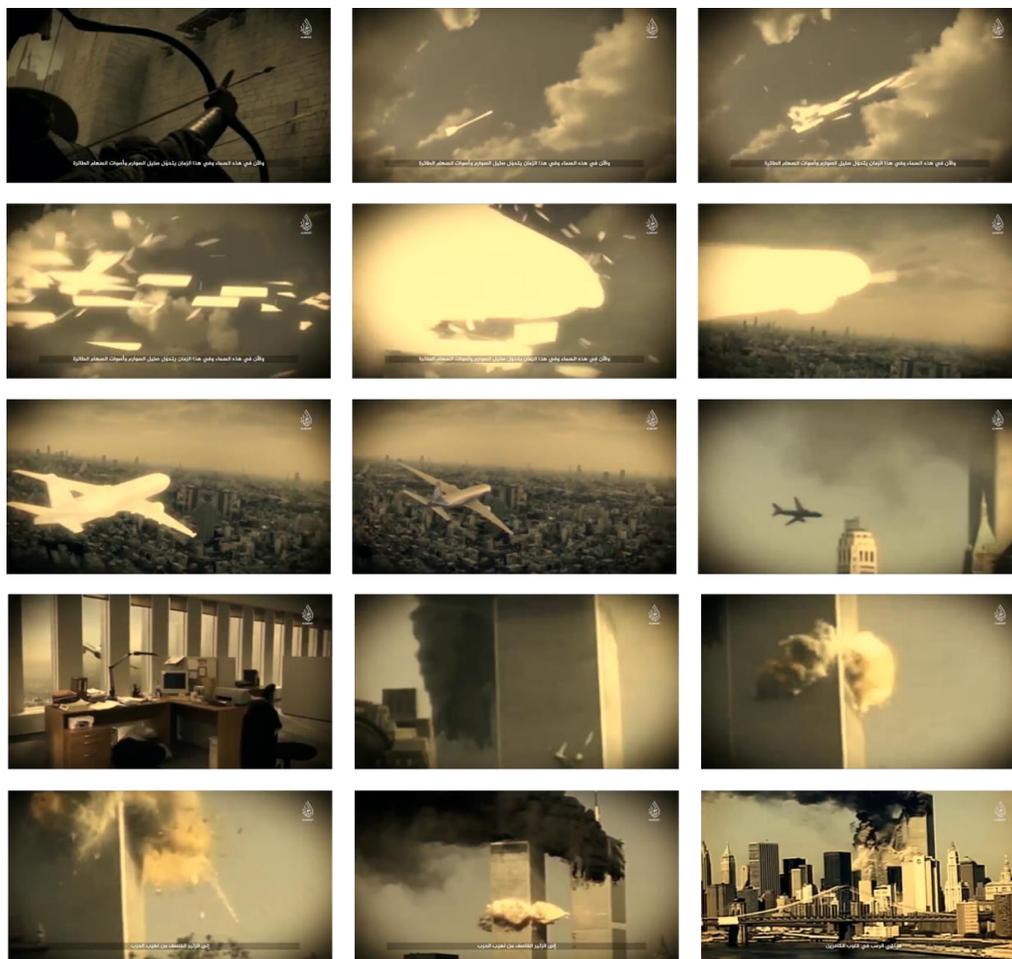


Figura 17. La flecha arrojada por un arquero musulmán, durante una batalla en las cruzadas, deviene en el segundo avión que impactará sobre el WTC. Frames del video “The rise of the caliphate and the return of the gold dinnar”, 8-2015. Recuperados de <https://jihadology.net>.

En el primer *frame*, observamos cómo un arquero tira una flecha en medio de una recreación digital de las guerras medievales que se sucedieron durante las “Cruzadas”. Luego, como se desprende de la progresión del montaje, dicha flecha deviene en un “avión” (también producido digitalmente) hasta que dicha imagen, en una sucesión continua, se monta con otras imágenes “documentales” (a excepción, lógicamente, del *frame* que muestra el interior digitalizado de una de las oficinas del WTC, en donde se alcanza a divisar, por las ventanas, el avión aproximándose) del mismo día del atentado, en donde uno de los aviones

finalmente impacta contra las torres. Si bien acabamos de hacer una descripción narrativa e incluso representacional de la sucesión de imágenes antedicha, lo que nos importa es remarcar el otro aspecto de las imágenes. Es decir, cómo las mismas expresan, a través de la gestualidad iconoclasta, una sobredeterminación de tiempos superpuestos.

El “salto”, devenido continuidad cronológica, entre las Cruzadas medievales y el atentado al WTC no sólo se sustenta en una narrativa aparentemente lineal y representativa, sino que, puntualmente, el mismo se compone y es propiciado por el montaje mismo de las imágenes y técnicas de producción digitales. Dicha expresión de la temporalidad conlleva la apelación de un universo imaginario, es decir, elementos que *hacen* (en su virtualidad) a la historia del islam, fundamentalmente en este caso, en las invasiones por parte de la Iglesia católica. Es interesante, en este punto, sumar la apreciación que hace Oliver Roy (citado por Campanini, 2003:232), en el sentido que afirma que los “islamismos radicales” demarcan una **doble continuidad**: una reivindicación de la *sharî`ah* y, por otro lado, de los sentimientos antimperialistas y anticolonialistas, en la actualidad “antioccidentales”. Ello se aprecia en las producciones del EIIS, interpretando la ofensiva imperialista contemporánea en los términos de las cruzadas medievales.

También es preciso remarcar, a riesgo de repetirnos, cómo Godard expresa una idea similar a la progresión de *frames* que mostramos anteriormente, en el film que hemos citado, en dónde se observa justamente un montaje de tiempos superpuestos a través de una lanza que muta en “arma” en las manos de un *yihadista* del EIIS que asesina a un civil que caminaba por la calle (*fig.* 18). Con ello volvemos a resaltar la idea de la imagen como un fantasma que se actualiza en diversos medios, soportes o *pictures*, aquí el papel de la lanza sería ese “medio” que al mismo tiempo que transporta a la imagen a través de tiempos superpuestos la encarna en un estado de cosas determinado.

Por supuesto, no queremos decir aquí que el EIIS se inspire en el montaje de Godard o viceversa, sobre todo, porque Godard hace (y deshace) el cine, mientras que el EIIS no tiene mucho que ver con las formas de producción de dicho medio. Tampoco hablamos de comparaciones, en el sentido de las inspiraciones cinematográficas o “hollywoodenses” de las producciones audiovisuales de nuestro actor, sino que intentamos trazar ese halo o esa

“estela” que deja la imagen como forma de su presencia, en distintos soportes, y que Godard expresa magistralmente.

A todo ello, en rigor, debemos agregar, tal como destaca Bredekamp (2017) que previo del atentado al WTC, en marzo del 2001, en Afganistán, los talibanes explotaron con dinamita a los “Budas de Bāmiyān” (*fig. 3*, lámina nro. 3), dos estatuas monumentales talladas al interior de un acantilado que datan, aproximadamente, del siglo V. Y, posterior al atentado de las “Torres Gemelas”, también nos topamos con las imágenes televisadas de la destrucción de la estatua de Sadam Husein durante la Segunda Guerra del Golfo (*figs. 7 y 8*, lámina nro. 3) (Bredekamp, 2017), ritual para el cual el ejército de EEUU



Figura 18. Godard, Le livre d'image, 2018. (Frames extraídos del min 13:40 al 14)

se debatió sobre cómo lograr la mayor humillación al derribar el monumento ¿era más “efectivo”, en términos iconoclastas, cortarle la cabeza o recubrir la misma con la enseña estadounidense? (Mitchell, 2017: 42). Asimismo, también debemos mencionar las fotografías y videos de las torturas, violaciones y distintos tipos de abusos y atrocidades a los prisioneros de “Abu Ghraib” por parte del ejército estadounidense en 2004. Es decir que los actos y gestos iconoclastas perpetrados por el EIIS se inscriben en dicha historia, tanto “reciente” como “milenaria”, de violencia contra las imágenes. Estamos ante historicidades superpuestas: al menos, una que hace a la inscripción del gesto iconoclasta en la historia reciente de ataques a las imágenes en Medio Oriente y/o en suelo estadounidense y otra que apela a la historia *constitutiva* de la “identidad islámica” a la cual el EIIS pretende rescatar.

Asimismo, también debemos destacar que la iconoclasia de nuestro actor reinterpreta imágenes propias de videojuegos. Mientras que en la *fig. 1* de la lámina nro. 3 vemos dos aviones caza bombardeando a la Torre Eiffel, en una escena del videojuego *Call of Duty 3*:

Modern Warfare, en la *fig. 6* de dicha lámina vemos también la caída de la torre, pero esta vez en una imagen utilizada por el EIIS, la cual, curiosamente, no es producida por ellos sino extraída de la película *G.I. Joe: The Rise of Cobra* (*fig. 19*). En la misma, en un futuro distópico, se han creado unas armas basadas en nanotecnología (puntualmente son ojivas), las cuales contienen “nanomites”, nanopartículas que “devoran” el metal.

Más allá de la metáfora de la corrosión del metal, como material “emblema” del mundo moderno y su reemplazo por una tecnología más “fluida” y microscópica (o, exactamente, nanométrica) como la nanotecnología, como el nuevo “material inmaterial” del capitalismo tardío, el argumento de la película opta por destruir a la Torre Eiffel no solo por ser uno de los íconos más importantes del mundo moderno, sino por ser el monumento más fotografiado en todo el globo. Tal como se observa en el *frame* superior derecho de la *fig. 19*, antes del impacto de los *nanomites*, una pareja toma la última foto de la torre antes de su destrucción. La cuestión parece girar en un ataque hacia la imagen de la torre para dar paso a la construcción de un nuevo orden mundial, que es el objetivo central de los iconoclastas del film. Incluso antes de los ataques a Moscú, Washington D.C. y Beijín, los cuales no se logran consumir y que tenían como objetivo ocasionar miles de muertes de civiles, el argumento opta por mostrar la caída de la torre, ataque que no persigue principalmente daños en términos materiales y/o de muertes civiles sino un alto impacto “simbólico”, en vistas de dar paso a un nuevo régimen socio-político.



Figura 19. De izquierda a derecha, de arriba a abajo: *Frame 1:* los “nanomites” son lanzados a la Torre Eiffel. *Frame 2:* Una pareja de turistas se toma una foto con la Torre Eiffel de fondo, mientras que, en el ángulo superior derecho del cuadro, se observa la ojiva de “nanomites” dirigiéndose hacia la torre. *Frame 3:* La ojiva de “nanomites” impacta en la torre y sus nanopartículas comienzan a desintegrarla. *Frame 4:* la torre, finalmente, cae. Sommers, *G.I. Joe: El origen de Cobra*, 2009.

En este sentido, nuestro actor parece recoger dichos sentidos del film, siendo que su pretendido ataque a la Torre Eiffel no sigue una racionalidad militar “tradicional”, en el sentido de tratar de conseguir la mayor cantidad de bajas del enemigo o destruir alguna de sus bases o centros neurálgicos (edificios de gobierno o militares, infraestructura de telecomunicaciones, carreteras o vías de transporte, centros de salud etc.), sino que va en busca de destruir uno de los “corazones” del mundo occidental: más allá de cuántas víctimas fatales el atentado se cobre, lo que importa es cómo se produce imágenes con ello. De ahí que dichas formas de la iconoclasia conlleven todo el sentido del acto icónico sustitutivo, atacando a esa imagen se ataca al “corazón” de los parisinos, de los franceses, de los europeos o, para resumirlo, de los occidentales. Es un daño hacia una imagen en vistas a que la misma sustituye cuerpos, al punto que, siguiendo a Freedberg (2017), los espectadores de dichas imágenes pueden “sentir” el daño a la misma en “carne propia”:

es el cuerpo el que subyace en el fondo de todos los ataques a las imágenes, incluso en las abstractas (porque las formas abstractas pueden parecer a menudo orgánicas, naturales, antropomórficas, teriomórficas o simplemente fisonómicas, contener y revelar los elementos de la emoción percibida a través del cuerpo). A medida que las esculturas caen destrozadas al suelo, quebrándose con sus ojos perforados, no es difícil experimentar una sensación de conmoción física y de repulsión. Se nos estremece el cuerpo cada vez que un trozo de piedra es derribado y se rompe o se perfora la carne de la estatua. (Freedberg, 2017:268)

Recordemos, en esta dirección, la caracterización que realiza Barthes³⁹ respecto a la Torre Eiffel, hacia el final de su célebre ensayo, afirmando que la misma es “silueta humana (...) un largo busto posado sobre dos piernas abiertas”⁴⁰ (Barthes, 2001 :78)

En definitiva, dichas imágenes no sólo están al servicio de una guerra de imágenes, sino de hacer visible al -en nuestro caso- “proto” estado o “califato”, en un intento por generar

³⁹ Entendemos que Barthes, dentro de sus análisis sobre la imagen, se ubica en posiciones que parten, como es sabido, desde la semiótica y la semiología, abordajes que hemos decidido no adoptar en esta tesis. Sin embargo, es útil rescatar algunos de sus aportes, en donde se pueden alcanzar fructíferas articulaciones entre la perspectiva sostenida por nosotros y la semiótica. Se sugiere ver, por ejemplo, “Representación y realidad” en Freedberg (1992: 475), en donde el autor realiza una interesantísima articulación entre el poder de las imágenes y la noción de “punctum” barthesiana. Es interesante entender a esta última noción como un aspecto fundamental de la teoría de Barthes, en donde la misma semiótica pareciera haber encontrado su límite.

⁴⁰ Por no recuperar, también, el sentido por el cual la torre no es sólo objeto “receptor” de miradas, sino que ella misma se convierte en la “mirada” de los visitantes: dando cuenta de una fusión (o identidad) entre imagen y “espectador”.

también “mitos” fundantes de la “nación”: de ahí la importancia de estas imágenes en vistas a la construcción de las identidades políticas.

2.4 Conclusiones provisionarias

A lo largo de este capítulo, hemos visto como el EIIS procede mediante la activación de tres “fórmulas del *pathos*”: “identitaria”, “sobre la destrucción del cuerpo” y “patrimoniales”. En todas vislumbramos la potencia de las imágenes en lo que refiere a la construcción de cierta iconografía estatal, como formas del actor para dotarse de identidades políticas. Respecto de la primera, identificamos como el actor reactualiza una fórmula con variada trayectoria en la iconografía política y publicitaria, como la del afiche de Lord Kitchener, en tres sentidos posibles: “convocante”, “amenazante” y, por último, la total inversión de la fórmula cristalizada en la sentencia “tú necesitas al califato”.

Respecto a la segunda fórmula, nos centramos en las decapitaciones perpetradas por el actor y observamos un desplazamiento de la fórmula respecto a los dispositivos pictóricos y escultóricos que representan escenas de la tradición cristiana. Vemos que en las imágenes de nuestro actor cobra especial protagonismo el verdugo, mientras que la víctima suele presentarse con las manos atadas en su espalda y despojada de toda posibilidad de resistencia. Cada ejecución de nuestro actor sirve para “vengarse” de ese “mundo de valores” no compartido y para afirmar, al mismo tiempo, sus propios valores y sentidos comunitarios: en definitiva, cada ejecución en imágenes sirve al actor para afirmarse identitariamente. Paralelamente a ello, destacamos el papel que adquiere la circulación de las cabezas-rostro una vez decapitadas y, en el paréntesis abierto por el apartado 2.2.1.2, observamos las implicancias de los planos cortos hacia los rostros en el momento en que son llevados a la muerte. Asimismo, puntualizamos en el papel que adquiere la “mirada” a cámara durante las ejecuciones, y cómo se reactualiza allí cierto dispositivo pictórico también destacado por Ginzburg en su análisis sobre el afiche de Lord Kitchener: imágenes que lo “ven todo”. Por último, también nos permitimos discutir con cierta tesis que se hace presente en la literatura sobre nuestro actor respecto a la adjetivación de sus imágenes en tanto “gore” o “pornográficas”: resaltamos la dificultad que conllevan dichas adjetivaciones, en tanto nuestro actor intenta “envolver de sentido” a sus imágenes. Éstas últimas, para nosotros,

persiguen un objetivo más complejo que la explicitación gráfica de un contenido violento en vistas a alcanzar impacto publicitario.

Por último, en la tercera fórmula, la “patrimonial”, observamos no sólo su vertiente en tanto acto icónico sustitutivo sino también en términos “creativos”, se destruyen iconos ajenos para afirmar los propios. Asimismo, hemos indagado sobre las capas históricas que posibilitaron la emergencia de esta particular *Pathosformel* de nuestro actor, trazando una suerte de “genealogía” de la iconoclasia contemporánea, así como también la destrucción de los ídolos sabeanos por parte de Abraham, suceso que algunos autores sostienen como principal “inspiración” del EIIS en lo que hace a su iconoclasia patrimonial. Por último, hemos detectamos las conexiones de las imágenes del EIIS con algunos videojuegos y/o películas del cine *mainstream*.

En resumen, lo importante a destacar en el presente capítulo es la “funcionalidad” de las *Pathosformel* destacadas en lo que hace a la construcción de la identidad política de nuestro actor, la edificación de un “nosotros” y la composición de una iconografía de un (proto) estado, utilizando para ello variadas estrategias visuales.

3. Segunda parte. Otros aspectos de la iconoclasia del EIIS

No podemos aprehender completamente la cuestión de la iconoclasia del EIIS sin abordar otros dos factores de suma importancia en lo que hace a la preparación y consumación de dicho gesto y su vinculación con las formas de erigir identidades: el uso de la perspectiva en las ejecuciones y el “punto de vista subjetivo”. Sobre ello tratará el presente capítulo, que creemos necesario para completar el análisis de nuestro segundo objetivo específico, a saber: “analizar el papel de la iconoclasia como acto instituyente de identidades políticas”.

Dichos elementos (perspectiva y punto de vista subjetivo) se han desprendido a forma de “hallazgo” al indagar en la producción de nuestro actor cuando emprendimos la construcción de las láminas del anterior capítulo. Creemos necesario echar luz sobre ambos aspectos, pese a que nos distanciamos un poco, en este punto, de la noción de *Pathosformel* y del acto icónico, para acercarnos a una terminología más propia de la teoría estética cinematográfica —en el caso del apartado que trata sobre la “perspectiva” (3.1)— o

indaguemos en reflexiones de W.J.T Mitchel —en el caso del “punto de vista subjetivo (3.2)—, perteneciente éste a los estudios sobre “cultura visual” antes que a la “ciencia de la imagen”.

De todas formas, ello no nos desviará de nuestros objetivos ni de nuestra forma de concebir a la imagen. Por el contrario, creemos que el presente capítulo, más que marcar un posible alejamiento de lo tratado en la perspectiva metodológica, contribuirá a un enriquecimiento de todo el trabajo. Veamos, entonces, de qué se tratan estos “hallazgos” con los que nos hemos topado en las imágenes de nuestro actor.

3.1 La importancia del uso de la perspectiva en 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 lineal⁴¹. 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 sugerimos hacia el final del apartado 2.2) sobresale en la imagen especial hincapié en la mirada de quiénes van a ser ejecutados, siendo que todo ello se envuelve en la ejecución de una *imagen-viviente*.



Figura 20. Niños yihadistas en los momentos previos a ejecutar a sus víctimas. Frames del video “They left their bodys empty”, 4/07/2017. Recuperado de <https://jihadology.net>

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

⁴¹ 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)

simétrico y frontal, con una inclinación normal (Casetti y Di Chio, 1991) y un campo medio (Figs. 20 y 21).

Si bien, en términos cinematográficos, dicho uso de la perspectiva es tradicional, es interesante observar, como mencionamos, que en las construcciones 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 en vistas a finalidad política.

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. Dicha forma de comprender y construir la imagen en occidente es un tanto incómoda a la historia del islam por el hecho de la tendencia (sobre todo, en ciertos sectores ligados fundamentalmente a las castas religiosas) a la prohibición de reproducir imágenes antropomórficas.

La perspectiva 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)⁴². 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*”.

⁴² Resulta también fundamental comprender, en este sentido, que la tesis de Belting (2012) también se asienta sobre el diferente papel que adquiere la *ventana* en el occidente europeo en contraposición al mundo islámico. Mientras que en el primero la ventana, tanto en la arquitectura como en la representación pictórica, operaba como una *apertura hacia el mundo*, dirigiendo la mirada hacia el exterior y hacia las cosas que se encuentran allí, en el islam la misma se conjuga con el papel de las celosías, las cuales no tienen tanto la finalidad de un “ver hacia afuera” sino que dirigen la mirada “hacia adentro”. Es decir, las celosías trabajan sobre el estudio de la luz, proyectando la sombra hacia el interior de la vivienda a partir de sus motivos geométricos. Ello resulta en que, en el islam, la mirada se dirija no tanto hacia los objetos exteriores, en donde la luz “rebota” en ellos conformando así la figura e imagen de los mismos, sino que la mirada se dirija hacia la geometría luz misma (o hacia su sombra): “El cometido de la ventana es escenificar con su geometría la propia luz como forma simbólica” (Belting, 2012: 212), es lo que también toma el nombre de *mashrabiya*.

Ello resulta profundamente hereje en términos del islam, en el sentido en 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 imágenes cenitales abandonando la perspectiva lineal, el EIIS realiza el sentido inverso. Aunque ello no quita que el EIIS integre en sus producciones 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. En este sentido, 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 (...) dron (...) 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.

Si acordamos en entender 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, ir 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). El EIIS destruye la imagen de ese *otro* que él mismo compone a través de la perspectiva lineal:



Figura 21. Verdugos en los momentos previos a la ejecución de sus víctimas. De izquierda a derecha: Frame del video “Uncovering an enemy within” 13/1/15; frame del video “Deterring the hired” 12-8-16; frame del video “Liquidation of apostates” 30/01/2016. Todos los videos recuperados de <https://jihadology.net>

Ahora bien, todo se torna aún más interesante si seguimos 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, 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 (2008: 29).

Sostenemos entonces que, en parte, el EIIS utiliza la perspectiva en función de los requerimientos propiamente técnicos a los cuales los induce 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 Alhacén había hecho, incluso, experimentos con cámaras oscuras.

En conclusión, el uso de la perspectiva lineal propicia el gesto iconoclasta. No es tanto una “adopción” por parte del EIIS a las formas de producción de imágenes “occidentales” sino una forma de demarcarse de aquellas imágenes de guerra que mencionaba Farocki

(2015), en donde se observa también un registro “histórico” que hace a la forma de relacionarse con las imágenes en el islam. Asimismo, 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 partícipe 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, como mencionamos, las imágenes de la coalición no suelen mostrar.

3.2 El punto de vista subjetivo: deseo y juego de sombras

De la mano de ello, así como el uso de la perspectiva lineal sirve para introducir “al espectador” en la imagen, es preciso remarcar que el EIIS también da un paso más en ese sentido. En algunas ejecuciones y, fundamentalmente, en muchas imágenes que muestran enfrentamientos armados en campos de batalla, es recurrente directamente que la cámara que filma (quizás una *Gopro*), se monte directamente en la persona que está llevando a cabo el acto.

En la imagen siguiente (*fig. 30*) observamos cómo la misma está inspirada en un famoso videojuego de *shooting* en primera persona, como el *Counter-Strike*⁴³. Lesaca (2017: 45) también destaca algunas analogías entre videos del EIIS y otros videojuegos como el *Call Of Duty*⁴⁴. Si bien la similitud entre las imágenes del EIIS y diversos videojuegos exitosos en el mercado occidental es indudable, ¿alcanza simplemente con afirmar que el EIIS utiliza dichas formas de construir sus imágenes solamente para lograr el “éxito” en la circulación de sus producciones la semiosis contemporánea o para causar un mayor impacto ante los ojos de jóvenes europeos, posibles futuros *yihadistas*? Nuestro punto de vista sigue insistiendo en

⁴³ El *Counter-Strike* (trad. “contraataque” o “contra ofensiva”), es un videojuego de disparos en primera persona (*shooting*), en donde existen dos “bandos”: “terroristas” vs. “antiterroristas”.

⁴⁴ El *Call of Duty* (trad. como la “llamada del deber”), es un videojuego de disparos, también en primera persona, de motivos y ambiente bélicos. Si bien su primera edición se ambientaba en la Segunda Guerra Mundial, posteriores versiones recrean situaciones bélicas ficticias en un futuro distópico (tal como las distintas versiones de la “saga” *Call of Duty: Modern Warfare* exponen)

que la imagen no se agota en dicho fin propagandístico. Hay algo que excede a las propias imágenes, y que quizás Mitchell (2017) intuye correctamente, al preguntarnos no sólo por el *poder* de las mismas sino también por su *deseo*.

Podríamos preguntarnos, en este punto, ¿qué quieren las imágenes, o puntualmente, *estas* imágenes? ¿Qué desean? Confundir la finalidad de dichas imágenes con las necesidades del “autor” que las produce es erróneo. Una cuestión es afirmar que el destino de dichas imágenes tiene que ver con el posible “reclutamiento” de jóvenes occidentales o, simplemente, causar impacto y circulación mediática en la prensa occidental (cuestiones evidentes) y otra es afirmar que dichas finalidades son ciertas pero que no hacen al *deseo* de las imágenes sino a la ciertas *necesidades* de sus productores: “Es crucial para este movimiento estratégico que no confundamos el deseo de la imagen con los deseos del artista, del observador, o incluso de las figuras de la imagen” (Mitchell, 2017:72).



Figura 22. Elaboración propia. Nota: El frame superior fue extraído del video titulado “Islamic state deterring the hired”, 15-10-16, recuperado de <https://jihadology.net>

Recordemos la crucial diferenciación que realiza Mitchell (2009; 2016; 2017) entre *image* y *picture*. Por un lado, *la image* sería como una especie de insistencia fantasmática, quizás con forma de “flujo”, que se compone y articula *entre-tiempos*. Por otro lado, *picture* referiría a aquello que “encarna” a la *image*, intentando fijarla, paralizarla, detener brevemente el flujo de la primera, sabiendo que luego de ello, se volverá a lanzar, “está impulsada a moverse” (2017: 101), seguramente por el influjo de la misma *image*. En otras palabras, *picture* sería aquello que actualiza a la *image*, a la manera de la actualización de la virtualidad del acontecimiento que Deleuze describe en *Lógica del Sentido* (éste último, en el orden de las proposiciones). *La image* sería ese flujo virtual, el acontecimiento impersonal

y el *picture* aquello que lo encarna en un determinado estado de cosas, para luego volver a impulsarse.

Está claro que si observamos la imagen de la *fig. 22* a partir de una analogía con el *Counter-Strike*, nos estamos refiriendo más a la *picture* que a la *image*. La pregunta que acontece es, ¿qué es aquello en la imagen que insiste más allá de los medios y las formas que la encarnan? Si observamos, hay un tercer elemento de la imagen que salta a la vista: no sólo “contemplamos” a la víctima desde el punto de vista subjetivo de quien está por ejecutarla, es decir (en caso que aceptemos “jugar” con la dinámica de las miradas que nos propone la imagen) nosotros, sino que vemos la proyección en tercera persona, en forma de sombra, tanto de nosotros mismos como de la silueta del cuerpo de la víctima, aspecto difícil de encontrar en el *Counter-Strike*. Podríamos afirmar que la víctima será asesinada en tres aspectos, la muerte “real” o “fáctica”, la muerte de su “sombra” (es decir, de su imagen *natural*), y la muerte dada o producida en el mismo vídeo.

La sombra es justamente aquello que expresa la dialéctica entre la vida y la muerte (o presencia y ausencia), en el sentido que la misma explícitamente va a dar muerte (en el caso de la sombra del ejecutor) a la imagen-viviente, siendo que al mismo tiempo la sombra también expresa aquel rastro o huella con vida del cuerpo (en el caso de la sombra de la víctima). Desde una perspectiva psicoanalítica, si entendemos al deseo a partir de una “ontología de la falta” podríamos decir que la sombra es la forma que adquiere dicha falta, una ausencia. Ello es, justamente lo que motoriza al deseo, lo que desea imagen o sobre lo que la misma insiste. Al mismo tiempo, la sombra se constituye también en una presencia a la cual “no le falta nada”, es pura afirmación, articulándose en un campo (escópico) más amplio, con otras imágenes, dando cuenta del deseo entendido no en términos “negativos” sino, tal como proponen Deleuze y Guattari, maquínicos⁴⁵. La sombra de la víctima se revela como insistencia de la vida ante la muerte que está por acontecer, pese incluso a las manifiestas intensiones de sus ejecutores. No solo la filmación de la ejecución reproduce un gesto iconoclasta, de muerte al traidor y su imagen (cuerpo y sombra) sino que, pese a ello,

⁴⁵ Dichas concepciones acerca del deseo en la imagen, tanto la psicoanalítica como la deleuzeana son retomadas por Mitchell (2017:85), para delimitar lo que él entiende por “deseo” de las imágenes.

la sombra en la imagen denota la vida del cuerpo en la pared, solo falta a la escena el “personaje” que contornee su figura⁴⁶, aunque quizás ello no haga falta.

Hay algo fundamental a comprender en lo cual también debemos seguir a Mitchell (2017). La sombra no puede ser destruida, es aquello que expresa el fracaso del gesto iconoclasta. Lo que el iconoclasta “quiere” atacar es una imagen, pero termina atacando sólo a la *picture*: la imagen resulta indestructible, no podemos “destruir” imágenes. O, en términos de la *Antropología de la imagen* de Belting (2012), puntualmente, en este caso, el verdugo está ejecutando un cuerpo (el cual opera como lugar *medial* de las imágenes) o a una *imagen del cuerpo*, pero nunca a la imagen “pura”, la cual escapa siempre a su encarnación.

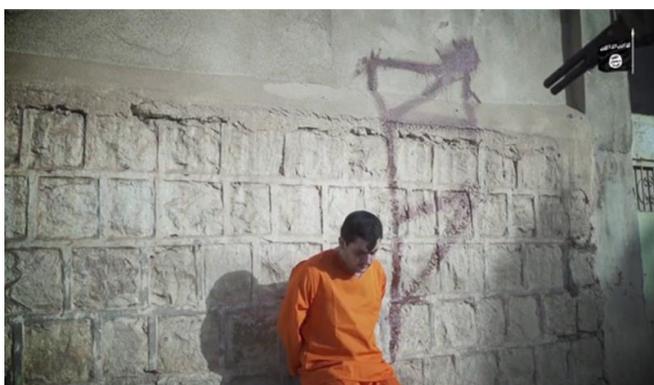


Figura 23. Víctima en el momento previo a ser ejecutada. Frames del video “Islamic state deterring the hired”, 15-10-16. Recuperado de <https://jihadology.net>.

En otras palabras, podríamos decir que se ataca a la encarnación de la vida en una singularidad, pero nunca a una vida “en su inmanencia”, en el sentido planteado por Deleuze en su bello texto, *La inmanencia: una vida...*, “una vida no contiene más que virtuales” (1995: 3). Las imágenes, así como la misma vida en su inmanencia, transportan dichas virtualidades, a la manera de los *gestos* de las *fórmulas del pathos* de Aby Warburg y se actualizan en estados de cosas. Quizás la sombra sea la expresión de dicha virtualidad de la imagen, sea el componente fantasmático que se inscribe, con su ambigüedad, en la *picture* para luego volverse a relanzar. ¿Qué sentido tiene, entonces, el punto de vista subjetivo y la

⁴⁶ Todo este juego entre la sombra y deseo también se encuentra en Mitchell (2017) a partir del análisis de la leyenda del origen del dibujo a partir del dibujo de contorno del cuerpo, proyectado en la sombra, de la persona amada.

inmersión en la “imagen” que propone el EIIS si de todas formas el acto iconoclasta pareciera estar destinado al fracaso? Quizás, justamente, como nos invita a pensar Mitchell (2017), el aparente poder que parecieran conllevar dichas imágenes sea solo el síntoma de su impotencia, y por ello *desean*.

3.3 Conclusiones provisionarias

A lo largo de este capítulo hemos explorado dos hallazgos con los que nos hemos topado en nuestro análisis de la iconoclasia sobre el cuerpo: el uso de la perspectiva y el punto de vista subjetivo. Respecto al primero de ellos, la perspectiva, hemos destacado que la misma es de esencial importancia en las producciones de nuestro actor, incluso antes que el punto de vista “cenital” planteada por Vives-Ferrándiz Sánchez (2016), en tanto la misma actúa como “reverso” de las imágenes cenitales-ascéticas de los bombardeos de la coalición. Pero, sobre todo, el uso de la perspectiva lineal permite a nuestro actor “situarnos” en el terreno y, asimismo, la necesidad de “reconstruir” un mundo destruido por las incursiones militares de sus enemigos occidentales. Dicho punto es de vital importancia a la hora de edificar sus identidades y la construcción de un “nosotros”: se trata de volver a instalar un orden socio-político, antes que religioso, desde un punto de vista “humano” (a diferencia de la visión “cenital” de Alá).

Respecto al punto de vista subjetivo, nos preguntamos esencialmente por la cuestión del “deseo” de las imágenes. En este sentido, retomamos aportes de Mitchell (2017), para discernir otros posibles sentidos de la iconoclasia de nuestro actor, afirmando que ciertas víctimas serán asesinadas en “tres niveles”: fáctico, sombra y la imagen misma de su muerte en la producción audiovisual. Indagamos, asimismo, sobre la “virtualidad” de la imagen-sombra así como también la virtualidad de la vida, en los términos en que la entiende Deleuze: recordando, a su vez que la cuestión de la virtualidad y del “fantasma” —y sus actualizaciones en “estados de cosas”— acompaña también a la idea de las *Pathosformel* de Aby Warburg.

4. Tercera parte. Más allá de la iconoclasia: la imagen, su función “homogeneizadora” y las formas sustitutivas de lo social

Si bien hemos resaltado fuertemente que el acto iconoclasta es un acto que conlleva, en simultáneo, una vertiente destructiva como creativa, es preciso resaltar que el EIIS ha construido imágenes “más allá” de esta última. No solo el actor ha “reactivado” — al menos— las tres “fórmulas del *pathos*” que hemos identificado, sino que también ha edificado, con particular vehemencia, tres elementos claves sobre los cuales también gira su construcción identitaria. Dichas “imágenes claves” persiguen una finalidad “homogeneizadora” del campo siempre heterogéneo sobre el que se construye “lo social” y, asimismo, operan en tanto “formas sustitutivas” de este último. Antes de dilucidar dichas imágenes, veamos sucintamente dos de los casos más claros en este sentido, descritos por Serge Gruzinski (1994) y Rivera Cusicanqui (2015).

En México, tal como destaca Gruzinski (1994), fue fundamental para el fin colonizador, imponer imágenes. Por supuesto que cuando afirmamos que la corona y el clero españoles “impusieron” imágenes a la población nativa, no solo se trataba de una simple operación de instalar figuras en una población que las desconocía. Fundamentalmente, se trataba de un cambio radical en la forma de comprender el mundo, es decir, de imponer una cosmogonía, al tiempo que se impugna la existente. A partir de las imágenes se componen nuevas relaciones, nuevas percepciones y formas de vinculación tanto con el entorno como con los otros.

Además de ello, sabemos que la imposición del imaginario español en la población nativa de lo que hoy es México, no operó “en el vacío”. Fue necesaria la previa destrucción de todo un universo de —retomando la expresión de Walter Benjamin⁴⁷— constelaciones de imágenes para imponer uno nuevo: “La invasión de los españoles — ‘dioses’ para los indios — provocó así la irrupción de la imagen occidental. La iconoclastia — o si se prefiere la idoloclastia— dio a esta invasión un ambiente veterotestamentario” (Gruzinski. 1994: 45). Dicha operación fue seguida por una de “sustitución” de imágenes. Además de todo ello, es

⁴⁷ “No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que Ha sido se une como un relámpago al Ahora en una constelación”

de gran importancia destacar que las comunidades nativas no recibieron pasivamente las imágenes de occidente y lograron imponer, muchas veces, sus propias formas de relación con las mismas, dando cuenta de un registro *expresivo* de la imagen más que “representativo”.

Una de las imágenes centrales en la configuración de la “proto”- nación mexicana, que pervive hasta nuestros días, es la Virgen de Guadalupe. La misma siempre fue arena de disputa, de intervenciones y modificaciones, siendo expresión del choque entre dos formas disimiles de relacionarse con las imágenes; y, por supuesto, no es sólo la imagen de la virgen en sí sino la constelación de la que es parte:

La guadalupana, producida por un signo y signo ella misma, ‘retrato de una idea’, es una representación mental antes de ser una representación figurada: sintetiza lo sobrenatural cristiano en el sentido de un conjunto de signos dotados de vida propia, capaces de ordenarse y de autorregularse. (Gruzinski, 1994: 131).

Como vemos, las imágenes son el sustrato, suelo común, que permite la construcción de un tiempo y espacio comunes. Por ello, al tiempo que actúan como elementos homogeneizadores de lo social son también expresiones de permanente disputa.

Veamos, antes de volver a nuestro actor, sucintamente otro caso de gran importancia en este sentido, como es el boliviano. En Bolivia, así como en México, es posible “contar” la historia de la nación a partir de imágenes. En este sentido, el trabajo de Rivera Cusicanqui (2015) expone cómo se construyó la nación y la “república” de Bolivia a partir del *Álbum* de acuarelas del artista (dibujante y pintor) Melchor María Mercado. Dichas imágenes componen de forma secuenciada, a la manera de un montaje, un territorio, tiempo, espacio e instituciones comunes: “la conciencia de una pertenencia y contemporaneidad que les permitiera (a los habitantes del territorio) concebirse como ‘coterráneos’” (2015: 38). Ello posibilitó los retoños del imaginario nacionalista del cual se servirían las elites en las décadas posteriores. Paisajes, habitantes “típicos”, escuelas, museos, mercados, festividades, iglesias, enclaves mineros, son los elementos centrales que Mercado ilustra en su álbum y a partir de los cuales se construye aquella Bolivia “imaginada”.

Ahora bien, volviendo a nuestro tema ¿cuáles son los elementos centrales, que construyen aquella “historia en imágenes” a partir de los cuales el EIIS imagina su Califato? O, en nuestros términos, ¿cuáles son esas “formas sustitutivas de lo social” o “emblemas de soberanía” a partir de los cuales el EIIS construye su identidad? Recorriendo su producción

audiovisual, nos encontramos con estos elementos centrales, a partir de los cuales se construye comunidad: a) el Corán, b) la bandera y c) la moneda. Veamos en detalle las posibles implicancias de cada uno.

4.1 El Corán: ¿La vera icon del Califato?

Es interesante observar que, justamente, uno de los elementos centrales que observamos repetidamente en las producciones del actor es el Corán. Por supuesto, ello no sería llamativo si comprendemos, mínimamente, el valor religioso e identitario que tiene el Corán para el mundo musulmán. Ahora bien, si reflexionamos sobre el mismo, en términos de lo que Bredekamp (2017) da por llamar “formas sustitutivas de lo social” la cuestión cobra otro matiz. Se nos plantea una primera pregunta: ¿Cómo un texto puede funcionar en tanto imagen? Y, luego de ello, si el Corán opera en las producciones de nuestro actor, como una “forma sustitutiva”, ¿cuál sería la *vera icon* que sustituiría? Comencemos a explorar el primer interrogante, contextualizando la relación entre el Corán y las imágenes en el islam. Si bien ello se aleja un poco de la perspectiva de análisis en lo que hace estrictamente a la cuestión del acto icónico, creemos necesario repasar estos elementos, para luego poder ver qué implicancias tiene ello con la dimensión “sustitutiva” destacada por Bredekamp (2017).

En el islam se entabla una compleja relación entre escritura e imagen, en donde pareciera que la primera se supedita a la segunda. En este sentido, es fundamental destacar los análisis de Belting (2012) y de Grabar (1992), respecto a las primeras inserciones de imágenes en el Corán, respecto al “arte de la caligrafía” y al “arte del libro”. Ahora bien, la primera dificultad teológica en el islam no radica en la compleja vinculación entre imagen y escritura, sino entre esta última y la *palabra*. Según la tradición, el arcángel Gabriel fue quien reveló al profeta Mahoma la palabra de Alá. Mahoma no escribió lo dictado debido a que era analfabeto, pero además de ello, la palabra tenía entidad por sí misma, más allá de su escritura. Según la forma del mito más “tradicional”, el arcángel Gabriel “exhortó” a Mahoma a recitar lo que el primero le decía. No fue necesaria, en el momento mismo de la revelación de la palabra divina, la mediación de la escritura: sin embargo, es preciso destacar que el *Libro* es el lugar de la escritura de la palabra, según la indicación de Alá. Si bien la palabra reside en Dios, ésta última, en el islam, no es “encarnada” a la manera del “verbo

hecho carne” en el cristianismo. De todas formas, fue necesario resguardar la palabra de Dios, y para ello fue fundamental su escritura pues oficiaría como “encarnación” de la palabra divina, siendo ésta, por definición, increada. Si la escritura es, por tanto, el medio por el cual se fija la palabra, el libro, el Corán, es en dónde ésta se asienta:

la escritura no era, como se mostrará, solo la anotación, sino también la *marca* de la palabra divina. Como tal recibía un culto propio que descartaba toda imagen hecha por el hombre y ponía la belleza del libro por encima de las imágenes, que carecían de toda relación con la revelación. (Belting, 2012:61)

En esta dirección, es la escritura y su *recitación* —tanto a quién lee como a los otros a los cuales se “les lee”⁴⁸— la que tiene por fin “visibilizar” a quien es invisible (Dios). Por supuesto que el vínculo con el *ver* que se entabla aquí prescinde de las imágenes (y del ojo) tal como las concibe la representación occidental, entendiendo que en el islam es posible “ver” sin imágenes. Recitar el Corán tiene por fin memorizarlo, para así prescindir de la mediación visual de la escritura, y de esta forma, a través de cierta “meditación” alcanzar un “reino de imágenes interiores” (Belting, 2012: 65).

Sin embargo, a tal fin no solo sirvió la escritura en sí misma, sino también el particular ordenamiento estético que fue adquiriendo el texto al interior del libro. Dicho ordenamiento, estandarización y estetización (a partir de la “reforma de la escritura” impulsada por la corte Abasí en el siglo X) de la escritura, se conjugó con el desarrollo del “estilo geométrico”⁴⁹ y el arte de la caligrafía. Muchas veces, el arte de la caligrafía —también en su derivación como “arte del libro”— comprometía el sentido mismo de la frase, haciendo su lectura hartamente difícil. Sin embargo, tal como explica Grabar (1992: 149) el creyente ya “conoce” el Corán, en el mejor de los casos, de “memoria” y por tanto solo le hace falta un “signo

⁴⁸ Este aspecto del recitar al Corán para otros es fundamental en los términos de construcción comunitaria, aunque debemos destacar aquí que el sentido comunitario no se desprende, en primera medida, del tejido del lazo social entre individuos. Recitar el Corán implica, fundamentalmente, el vínculo del fiel con Dios, antes que con el resto de sus pares, por más que el recitado pueda ser colectivo. En otras palabras, es a través del vínculo con Dios, a partir del recitado del Corán, que se construye el vínculo con los otros.

⁴⁹ Respecto al desarrollo de los motivos geométricos en el Corán, los mismos servían también como “ordenadores” del texto al mismo tiempo que “dirigían” la visión del lector hacia la palabra escrita: “el orden geométrico toma el carácter de un sistema cósmico de signos en el que el lector y espectador disciplina sus ojos al tiempo que los estimula” (Belting, 2012: 64). Vemos entonces que el arte de la caligrafía y las formas geométricas comenzaron a estructurar el texto coránico “ocupando” el lugar de posibles imágenes.

mínimo” para comprender el sentido de la frase (o cita coránica) así como también al texto en su totalidad y en su unidad “orgánica”⁵⁰.

Ahora bien, ¿en qué términos puede servirnos exponer dicha problemática entre el Corán, la palabra divina, la escritura y las imágenes en el islam para pensar las imágenes producidas por nuestro actor? Creemos que algo de dicha problemática se reactualiza en la producción audiovisual del EIIS. Mejor dicho, no sólo se “reactualiza” sino que la compone, como un flujo que atraviesa la construcción de las imágenes audiovisuales el EIIS, aún pese a sus soportes “contemporáneos” y en el marco de una *cultura visual 2.0*. En otras palabras, las tensiones y articulaciones específicas que adquiere el vínculo entre imagen y escritura en el islam perviven e insisten en la producción del EIIS.

En muchos de los videos del EIIS es usual escuchar y observar tanto el recitado del Corán, así como también planos cerrados sobre dicho libro. Al mismo tiempo, distintos versículos del texto aparecen con frecuencia en los videos. La permanente alusión al Corán por parte de la “videografía” que construye el EIIS no es casual, sostenemos que es uno de los componentes identitarios de la comunidad que EIIS pretende construir. Hay toda una dimensión identitaria que se construye en torno al libro puesto en imágenes.

Volvamos, por un momento, a la cuestión de la recitación del Corán como un medio para alcanzar un “reino de imágenes interiores”. ¿Cuál es el sentido de ese extraño “reino de imágenes interiores”? Creemos que el Corán y su recitado, cumplen la función de “vislumbrar”, prescindiendo obviamente del ojo, a Alá. Es el libro, paradójicamente, el que cumple, en la producción de imágenes de nuestro actor, la función sustitutiva, de la *vera icon* “invisible” del islam: Alá. Somos conscientes que, justamente, la cuestión de la *vera icon* se desprende de la tradición cristiana, haciendo alusión a aquellas imágenes en las cuales no ha intervenido la “mano humana”: en griego, *ajeiropóietos*, es decir, “no artificial” o “hecho sin

⁵⁰ De todas formas, como hemos visto, ello no implica afirmar la hipótesis del aniconismo en el islam. No solo debemos afirmar la existencia, tal como lo describe Grabar (1992: 147) de un “islam popular” en donde existían simbologías religiosas que se servían de imágenes (sobre todo en zonas en donde anteriormente habían existido cultos “preislámicos”) sino también (y, sobre todo) tomando en consideración el universo de imágenes que sobrevino con las “miniaturas persas” luego de la conquista de Bagdad por parte de los mongoles en 1258. Dichas imágenes acompañaban a distintas narraciones literarias, componiendo “álbumes de imágenes” de estas últimas. Las imágenes se limitaban a ilustrar un determinado pasaje del texto escrito, siendo las mismas “soportes” para la narración escrita; sin embargo, cabe destacar que según Belting “las imágenes comenzaron a narrar por su cuenta” (2012: 68), lo que trajo distintas complejidades justamente en la relación imagen-texto. La proliferación de las miniaturas implicó una suerte de “revolución” del libro, al punto que los lugares que antes ocupaban las formas ornamentales geométricas lo comenzaron a ocupar las miniaturas.

manos”. Tal como expresa Bredekamp (2017), supuestamente, la primera⁵¹ de ellas, es la reliquia cristiana conocida como *Mandyliion*, paño en el cual Jesús se enjuagó el rostro y luego envió al Rey Abgar de Edesa, en el marco de una correspondencia sostenida con este último. Además de ello, justamente para hablar de *vera icon*, según el planteo de Bredekamp, necesitamos un componente esencial: el cuerpo. ¿En qué sentido, entonces, podemos referirnos a las puestas del Corán, en imágenes, en tanto *vera icon*, si las imágenes del mismo, justamente no “sustituyen” al cuerpo (dado que Alá no tiene encarnación física)?

Si nos arriesgamos a hablar de las imágenes del Corán, en la producción del EIIS, en tanto *vera icon*, es en el sentido en que su puesta en imágenes es utilizada en función de incitar a la acción (por ejemplo, al ejercicio de la *yihad*), al mismo tiempo que legitima y “justifica” las atrocidades perpetradas por el actor. Es en ese sentido que las imágenes del libro, *sustituyen* no a un cuerpo en el sentido estricto, sino a la marca de la palabra de Alá en el texto. Seamos cuidadosos en este punto: no estamos afirmando, en absoluto, que el Corán “sustituya” a Alá, sino que las imágenes —y la casi permanente apelación— de nuestro actor en sus producciones de dicho texto, operan como formas sustituyentes de esa particular *vera icon* increada. En otras palabras, el Corán no es una *vera icon* en sí mismo, sino que la producción de imágenes de nuestro acto sobre el mismo lo constituye como tal. Nuestro actor apela a dicho texto en función de su indiscutible carácter de verdad, y ello es lo que se busca producir en sus imágenes: el Corán se vuelve una “imagen verdadera” para nuestro actor.

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. Por ejemplo, en uno de los videos-documentales más largos del EIIS que tiene una duración de 52 minutos, titulado “Flames of War II” (*Fig. 24*), se observan versos del Corán, los cuales enmarcan y justifican las imágenes que vendrán a posteriori tanto como las que anteceden:

⁵¹ Es necesario aclarar que Bredekamp hace referencia al *Mandyliion* como también a lo que se conoce como “el paño de verónica”, tela cuadrada en la cual -según la tradición- ha quedado impreso el rostro de Jesús, cuando Verónica le acerca un pañuelo para que éste se limpie el rostro ensangrentado durante el vía crucis, en la “sexta estación”. Otras reliquias consideradas *vera icon* cristianas son, por ejemplo, el “Sudario de Turín”, el “Santo Sudario de Oviedo”, todos milagros acaecidos durante la “Pasión de Cristo”.

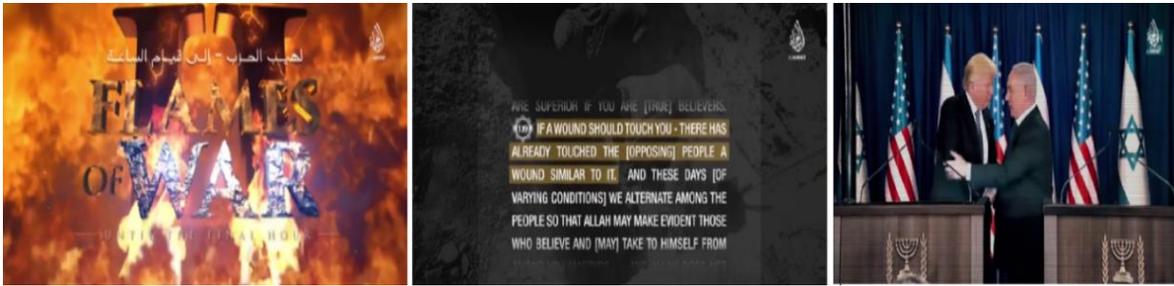


Figura 24. Versículo del Corán antecede a una imagen de la conferencia de prensa brindada por Donald Trump y Benjamín Netanyahu, el 22 de mayo de 2017 en Jerusalén. Frames del video “Flames of war II”, 29-11-17. Recuperado de <https://jihadology.net/>.

En otro de los videos (Fig. 25), 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 25. Yihadista recita el Corán en un edificio en ruinas. Frames del video “Inside the caliphate”, 7-8-17. Recuperado de <https://jihadology.net/>.

Al finalizar la lectura del Corán por el *yihadista* que observábamos más arriba (fig. 25), la primera imagen que le sucede, en un movimiento frenético a través del cual la nueva escena irrumpe en el centro de la pantalla, es una decapitación en primer plano. Como si a tamaño acto hubiera que dotarlo, previamente, de sentido “divino”. No sólo la imagen sirve así a la lectura del



Figura 26. Yihadista recita el Corán. Frame del video “The islamic state has been establishment” 20-04-17. Recuperado de <https://jihadology.net/>

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: la imagen del libro actúa así en tanto acto icónico, siendo ello lo que motiva a la acción⁵² y ayuda a conformar un sentido de pertenencia comunitaria en torno al libro reproducido en imágenes (*figs.* 26 y 27).



Figura 27. Niños se reúnen en torno a la lectura del Corán. Frames del video “No respite”, 11-15. Recuperado de <https://jihadology.net>

4.2 Las banderas negras: más allá del terror

En septiembre de 2014, un nuevo *hashtag* comenzó a viralizarse en internet: *#BurnISISFlagChallenge*. El mismo fue idea de jóvenes libaneses, al quemar una bandera del EIIS en una plaza de Beirut, en un intento por generar “contraimágenes” a la viralización de decapitaciones perpetradas por el EIIS. Es interesante que la “respuesta” generada ante la difusión de los videos iconoclastas del EIIS, la cual gozó de gran viralización, también haya sido una forma de la iconoclasia “en espejo”. ¿Por qué dichos jóvenes han optado por

⁵² Es interesante también, hacer referencia a lo que Mitchell denomina como *imagentexto*, la cual da cuenta la “impureza” o la “mixtura” con la que se nos presentan las imágenes: “todos los medios son mixtos, combinan diferentes códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales cognitivos” (2009: 88). En este sentido, el Corán producido en imágenes no escapa a dicha mixtura, es una imagen “impura” en donde texto e imagen se articulan en función de la generación de una “imagen verdadera”.

“profanar” el estandarte del EIIS y no otro elemento de la vasta producción de imágenes de nuestro actor?⁵³

Efectivamente, el EIIS ha logrado que el estandarte negro, el cual no es novedoso en la historia de la región, sea una de sus imágenes más significativas. La misma logra sintetizar sus identidades políticas y, además de ello, motiva a actuar, tanto a propios como a ajenos. Tal vez, la iconoclasia de esos jóvenes libaneses y la viralización del *hashtag* no sea otra cosa que un indicador del impacto que ha logrado el EIIS con la *iconización* de las banderas negras.



Figura 28. Jóvenes libaneses queman una impresión en papel de una bandera del EIIS, en Beirut, 2014. Imagen recuperada de <https://nypost.com/2014/09/04/lebanese-teens-launch-anti-isis-flag-burning-campaign/>

54

Si consideramos que la bandera del pretendido califato reza, en su frase superior, “no hay más deidad que Alá”, mientras que en el círculo blanco ubicado en el centro del estandarte afirma “Mahoma es el mensajero de Alá”⁵⁵, es difícil pensar que los iconoclastas

⁵³ La quema de banderas, por supuesto, no es tampoco un fenómeno novedoso. Por sólo citar uno de los casos más recientes, recordemos las quemas de la wiphala, en Bolivia, por parte de los sectores golpistas, en el 2019.

⁵⁴ Nos encontramos aquí, nuevamente, con la “paradoja” que acompaña al gesto iconoclasta. Los jóvenes libaneses primero debieron, literalmente, “imprimir” la bandera (es decir, generarla en tanto imagen) para luego proceder a su quema.

⁵⁵ A dicha inscripción que lleva la bandera se la conoce como *Shahada*, es uno de los cinco pilares del islam. Quien pronuncie dicha frase ante dos testigos, según reza la tradición, se puede considerar como musulmán.

hayan “atacado” a la misma en función de su componente religioso. Como destacamos anteriormente, no se trata tanto — al entender este tipo de fenómenos — de una cuestión religiosa, sino esencialmente política. Si fuera lo contrario (religiosa antes de política) no se explicaría, en este punto, cómo musulmanes están dispuestos a quemar dos citas sagradas para el islam⁵⁶. La eficacia del EIIS reside, justamente, en utilizar la retórica religiosa para legitimar su compleja experiencia y objetivos políticos.

Los estandartes negros son elementos centrales sobre los cuales se encarna cierto universo imaginario al cual el EIIS alude para construir su historia. Es usual que el mismo siempre sea un componente que reúne, homogeniza y socializa a los *yihadistas* del EIIS. En ocasiones pareciera “ritualizado”⁵⁷, como un fuego sagrado que invita a reunirse victoriosamente en torno a él, conformando así la comunidad en torno a su imagen.

Sin embargo, retomando a Whitehead, Bredekamp (2017) afirma que dicho “simbolismo” más que ser



Figura 29. Yihadistas victoriosos en torno a la bandera del califato. Frame del video “The Islamic State has been establishment”, 20-4-17. Recuperado de <https://jihadology.net>

sagrado, objeto de parálisis o contemplación (como un fuego hipnótico), incita a la acción: “(...) en esta interacción entre imágenes que incitan a la acción y estrategias que repercuten en la creación de una identidad común, está enfocado el funcionamiento del acto icónico” (2017: 146). Como expresamos reiteradamente, es en esta dirección que estos “signos colectivos” operan como “formas sustitutivas de lo social” (Bredekamp, 2017: 143), y se constituyen como *actos icónicos sustitutivos*. Si seguimos directamente a Alfred North Whitehead, en su texto *El simbolismo, su significado y su efecto* [1927] (1969), pareciera que

⁵⁶ Justamente, en uno de los videos con más visualizaciones en el marco de la difusión de dicho “desafío” de *Twitter*, se acompaña la quema de la bandera del EIIS con la sentencia ““ISIS no es ISLAM. No representan al islam ni a los musulmanes”, demarcando que no se trata de una disputa religiosa sino de una cuestión política, en tanto “apropiación ilegítima” de un elemento religioso.

⁵⁷ Resuenan, en este punto, ecos del totemismo de Emile Durkheim en su clásico texto, *Las formas elementales de la vida religiosa* [1912], procesos que aún se encuentran presentes cuando nos referimos a las “formas” que adquiere la “representación colectiva”.

el EIIS realiza un esfuerzo denodado en la producción de imágenes (Whitehead, partiendo de otra tradición, los llama “símbolos”) que apunten a producir ese “llamado más profundo”, que caracteriza a la *acción simbólicamente condicionada*: “La autoorganización de la sociedad depende de símbolos comúnmente difundidos que evocan ideas comúnmente difundidas, y que al mismo tiempo indican acciones comúnmente entendidas.” (1969: 61). Ecos de ese llamado, que moviliza y cohesiona, lo observamos también en lo que dimos por llamar *Pathosformel identitarias*⁵⁸.

Es interesante también recalcar, en este punto, que Whitehead alude a que ciertas “situaciones revolucionarias”, en tanto conducen a la destrucción de símbolos del régimen pasado, sólo pueden “salvar a la sociedad mediante el reinado del terror” (1969:62). En un vocabulario de cuño sociológico “clásico”, diríamos que, ante la *anomia*, el terror se erige

como la única emoción capaz de cohesionar a lo “social” ante su inminente disolución. No queremos destacar aquí los aspectos sociológicos de los postulados de Whitehead, dado que todo ello es harto complejo en nuestras sociedades contemporáneas —con solo pensar que exponentes de la



Figura 30. Yihadistas marchando en fila siguiendo a su estandarte. Frame del video “Race towards Good”, 21-11-14. Recuperado de <https://jihadology.net>

sociología contemporánea, como Touraine (2016), nos advierten del “fin de las sociedades” o de situaciones “post-sociales”. Pero lo que sí nos interesa resaltar es que, pese a que el EIIS ha obrado “destruyendo” imágenes (en los términos de nuestra tesis llamamos a ello “iconoclasia”), no ha decantado únicamente en el terror como mecanismo cohesionador de “lo social”. Nuestro actor no sólo ha entendido a la iconoclasia como un acto instituyente de sentido, sino que también ha emprendido una prolífica producción de otras imágenes, que apuntan a construir identidades más allá del mero registro del terror.

⁵⁸ Se recomienda ver apartado “2.1 *Pathosformel* identitarias: ‘El califato te necesita y tú necesitas al califato’”

Los estandartes negros son una de esas imágenes, que apuntan a imaginar lo social más allá del terror. Las mismas parecen cumplir una función esencial en las estrategias visuales del EIIS: son la marca tanto del dominio territorial “ganado” como del territorio que resta conquistar. Apenas se “conquista” una nueva ciudad, el actor realiza un fuerte hincapié, en sus imágenes, en la bandera negra flameando: en donde antes flameaba un estandarte sirio o iraquí ahora se erige el ícono del califato. La bandera actúa como una prolongación de la comunidad en el territorio, tanto conquistado como por conquistar. La revista del EIIS, *Dabiq*, subraya esta cuestión:

The shade of this blessed flag will expand until it covers all eastern and western extents of the Earth, filling the world with the truth and justice of Islam and putting an end to the falsehood and tyranny of *jāhiliyyah*, even if America and its coalition despise such. [La sombra de la bendita bandera se expandirá hasta cubrir todos los territorios, tanto orientales como occidentales, de la tierra, “llenando” al mundo con la verdad y justicia del islam, y poniendo fin a la falsedad y tiranía de la *jāhiliyyah*⁵⁹, incluso si América⁶⁰ y su coalición lo desprecia.] (2014:3)

Pero, ahora bien, ¿en qué otras circunstancias, nuestro actor, hace visible el estandarte? Muchas veces la bandera aparece como resultado de supuestas victorias bélicas (*fig. 29*) o de conquistas territoriales (*fig. 31*), pero también es usual su utilización en otros aspectos comunitarios “no bélicos” que hacen a la vida cotidiana de las ciudades gobernadas por el EIIS: es en este sentido que observamos cómo operan las imágenes del EIIS “más allá del terror”. Tal como vemos en la *fig. 32*, el estandarte es sostenido por un niño, luego de que un militante del EIIS reparta juguetes, a la salida del rezo comunitario en una mezquita.



Figura 31. Conjunto de banderas del califato, formando un círculo en Mosul, Irak. Frame del video “The islamic state has been establishment”, 20-04-2017. Recuperado de <https://jihadology.net>

⁵⁹ El término refiere al periodo de “ignorancia” que precede al nacimiento y predicación del profeta Mahoma. Aquí es utilizado como adjetivo para describir la ignorancia en la que viven las sociedades o pueblos actuales, que no acuerdan con los principios del islam.

⁶⁰ En rigor, aquí nuestro actor no se refiere al continente americano en su conjunto sino, puntualmente, a Estados Unidos de América.

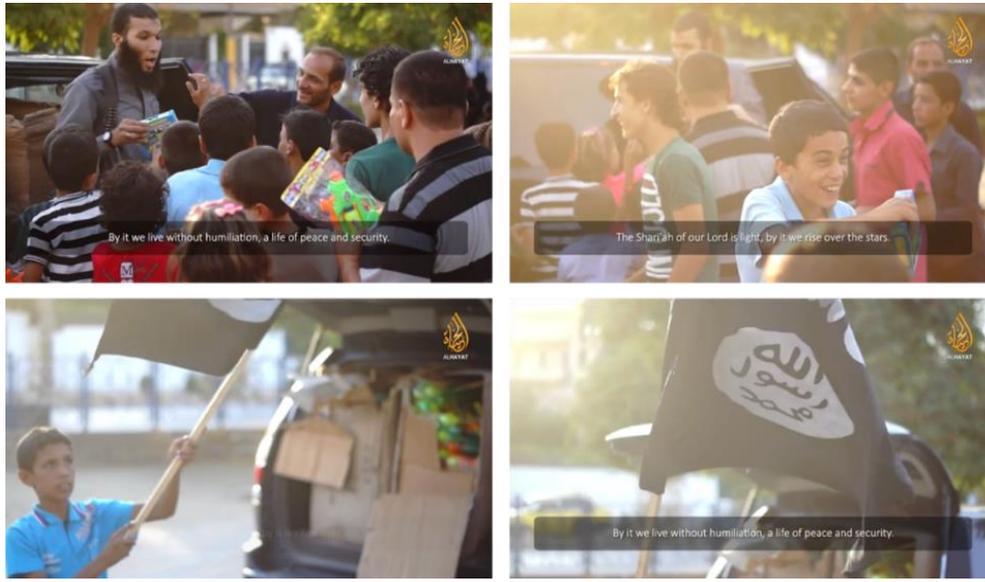


Figura 32. Militante del EIIS repartiendo juguetes a la salida del rezo en la mezquita. Frame del video “Greetings from the land of caliphate”, 2-8-2014. Recuperado de <https://jihadology.net>

Asimismo, desde un punto de vista histórico, la bibliografía sugiere que los estandartes negros han sido adoptados, en primer lugar, por los Abasíes, dinastía que comienza en el 749 y funda Bagdad, luego de la caída de los Omeyas, bajo el liderazgo de Abul-Abbás, tío de Mahoma. Dichos estandartes fueron utilizados, puntualmente, durante la “revolución Abasí” contra la dinastía de los Omeyas, siguiendo así los pasos de Mahoma, el cual supuestamente los usaba cuando luchaba contra “infiel” (Athamina, 1989:310). Asimismo, no es casual que la simbología política de las banderas, e incluso vestimentas negras, acompañara un proceso de construcción de un estado centralizado (Hourani, 2003: 98) por parte de los Abasíes. Además de ello, dicha dinastía legitimaba su dominio en “términos islámicos” (2003: 63) siendo que, para ello, la consecuente producción de simbología religiosa fue de gran importancia. En definitiva, la bandera expresa la síntesis sui generis, que reúne a todos los integrantes de la umma, según la particular concepción que hace de ella el EIIS. Particularmente, las banderas negras han sido un elemento de importancia en la configuración de los órdenes socio-políticos del islam medieval (Athamina, 1989).

4.3 La moneda: el dinar de oro

En un video de marcado tono pedagógico titulado “*El ocaso de los dólares, el retorno al Dinar de oro*” (11/10/15) el EIIS realiza un racconto sobre las distintas monedas que circularon en medio oriente y - ya entrado el siglo XX- del dólar en la región. En este sentido, el video focaliza su crítica hacia el Sistema Federal de Reservas de EEUU y su respaldo en oro; explicando cómo este se convirtió en el “banco del mundo” debido al establecimiento del patrón 35 USD = 1 oz de oro luego de los Acuerdos de Bretton Woods. Así, los demás países ataban su moneda al dólar (que se convierte en la divisa internacional), el cual no fluctuaba su valor. Ahora bien, según el vídeo, durante el advenimiento de la guerra de Vietnam, EEUU emitió más dólares de los que podía respaldar con las reservas disponibles en oro y, a su vez, dichas reservas cayeron porque los países de Europa intercambiaron sus dólares por oro. Entonces, el presidente Nixon acaba con el patrón oro y se da lugar a la etapa de los “petrodólares”. En otras palabras, el dólar pasó de estar ligado al oro a estar *linkeado* al petróleo. El video, entonces, afirma que mientras EEUU emite “piezas de papel” (dólares), estos son intercambiados por el petróleo que se extrae de Medio Oriente. En conclusión, para romper con ese “régimen corrupto”, el EIIS afirma que se debe instaurar una moneda única en el Califato: el “dinar de oro”. De esa forma “el petróleo de los musulmanes sólo podrá ser vendido por oro”.

Ahora bien, la importancia de la acuñación de monedas es un factor de gran relevancia en lo que se refiere a la construcción de una iconografía identitaria de distintos regímenes árabes, debido a su obvia circulación, la cual permea distintos estratos y capas de sociedades heterogéneas. En las primeras monedas del “islam primitivo” (Grabar, 1990), de oro o plata, podemos encontrar motivos figurativos los cuales muchas veces solo modificaban los prototipos de las moneadas bizantinas. Dichas figuras se inspiraban en “símbolos identificativos visuales tomados de la vida y las costumbres árabes” (1990:101). Dichos motivos “experimentales” concluyeron con la reforma de Abd al-Malik, en donde se reemplazó la iconografía bizantina-sasánida por monedas anicónicas (durante el 696-699), la cuales eran esencialmente epigráficas, compuestas por citas del Corán.

En este sentido, la moneda a la cual alude el EIIS en sus videos, pareciera inspirarse en el “dinar de oro”, moneda acuñada y establecida durante el califato de Abd al-Malik (685-

705). Es interesante observar que el EIIS, destaca que, durante dichos años, puntualmente el 695 (año 77 de la hégira), se estableció la primera moneda del califato (aquí citamos textualmente un pasaje del video titulado “*The dark rise of banknotes and the return of the gold dinar*”) “libre de representaciones figurativas”.

Ello se contrapone, según el relato histórico que construye el EIIS, con tres tipos de monedas que existían previo al establecimiento del islam: 1) el dinar de oro del imperio romano, 2) el *dirham* de plata del imperio persa y 3) el *fals* de cobre,



Figura 33. Monedas con figuraciones antropomorfas previas al establecimiento del islam. Frame del video “The dark rise of banknotes and the return of the gold dinar”, 11-10-15. Recuperado de <https://jihadology.net>

también del imperio persa, todas ellas contaban con representaciones antropomorfas (fig. 33).

De ello podemos inferir la consecuente utilización de cierta simbología icónica en los prototipos de monedas del EIIS (fig. 34), las cuales, si bien no contienen imágenes antropomorfas ni de animales, conllevan distintas imágenes figurativas sobre una de sus caras, dependiendo el valor de la moneda. Respecto a las monedas de oro, nos encontramos con la de un dinar y la de cinco dinares. La primera, lleva la imagen de siete espigas de trigo, la cual remite al versículo 261 de la sura *Al-Báqara* (segundo capítulo del Corán):

Aquellos que gastan su riqueza en la senda de Dios son semejantes a una semilla que produce siete espigas, en cada una de las cuales hay cien granos. Así incrementa Dios los bienes de quien Él quiere. La bondad de Dios todo lo alcanza, Él todo lo sabe. (Corán 2:261)

Y, respecto a la moneda de cinco dinares, la cual lleva un mapamundi, representa la expansión a todo el mundo de la Umma.

Luego, el EIIS presenta las monedas de plata. La de un dirham de plata, en la cual se inscribe una lanza⁶¹ y un escudo como íconos de la *yihad*. A ella le sigue la moneda de cinco dirhams de plata, lleva la imagen del minarete blanco de la Gran Mezquita de Damasco (una de las cuatro mezquitas sagradas del islam) que representaría el descenso del mesías. Por último, la moneda de diez dirhams de plata, la cual contiene la imagen de la también sagrada Mezquita de Al-Aqsa, supuesto destino del profeta Mahoma en la sura 17 del Corán⁶², conocida como el “Viaje nocturno”⁶³ (*isra*’) y la primera dirección u orientación hacia la cual los fieles debían orar (la cual luego fue sustituida, por indicación de Alá, por la Kaaba). Además de ello, la tradición (basada en uno de los biógrafos del profeta, Ibn Ishaq) cuenta que desde allí, puntualmente desde la Cúpula de Roca, Mahoma ascendió a los cielos (*Mi’raj*), en el lomo de una “bestia blanca”: un caballo⁶⁴ alado conocido como *Buraq* (Grabar, 1990: 66).

El EIIS presenta dos monedas más de cobre, llamadas “fulus”. La de diez “fulus”, conlleva la imagen de la nueva luna creciente, la cual indica —según la concepción de nuestro acto— el inicio del mes de Ramadán, el *hach*⁶⁵ y “others acts of worship [y otros rituales de adoración/litúrgicos]” (Al-Hayat Media Center, 2015). Por último, la de veinte “fulus” que contiene la imagen de tres palmeras datileras “benditas”, árbol y fruto nombrado varias veces en el Corán⁶⁶ y en los dichos del profeta, además de ello, muchos musulmanes suelen romper su ayuno en Ramadán comiendo dátiles.

En el reverso de las monedas, se pueden encontrar inscripciones referidas a la unicidad divina, puntualmente —al igual que en la bandera— *shahada* o bien la sentencia

⁶¹ La lanza, o ‘anazah era uno de los “símbolos oficiales del poder profético y califal” (Grabar, 1990: 101). Su imagen también se encuentra en algunas monedas islámicas antiguas.

⁶² “Glorificado sea Quien transportó a Su Siervo durante la noche, desde la mezquita sagrada a la mezquita lejana cuyos alrededores bendije, para mostrarle algunos de Mis signos. Él todo lo oye, todo lo ve.” [Corán 17:1]

⁶³ Dicha sura refiere al viaje de Mahoma desde la Meca, hacia el lugar de “veneración “más alejado.

⁶⁴ Es interesante observar, también, la presencia de dicho animal en las producciones del EIIS. Siendo el único animal que aparece en sus videos.

⁶⁵ Peregrinación a la Meca.

⁶⁶ Entre algunos pasajes, podemos citar el siguiente, que narra a María recostada sobre una palmera cuando comienza a sentir los dolores de su trabajo de parto: “23. Los dolores de parto la llevaron junto al tronco de una palmera. Exclamó: ‘Preferiría haber muerto antes que esto, y así hubiera sido olvidada completamente’. 24. Entonces [el ángel] la llamó desde abajo [del valle]: “No estés triste, tu Señor ha hecho fluir debajo de ti un arroyo. 25. Sacude el tronco de la palmera y caerán sobre ti dátiles frescos.” [Corán 19:23; 19:24; 19:25]

“El Estado Islámico: Califato basado en la doctrina del Profeta”⁶⁷. Sin embargo, dichas inscripciones no alcanzan para hablar de las monedas de nuestro actor en tanto “forma-yo”, tal como destaca Bredekamp (2017 :41): está última eran inscripciones hechas en diversos objetos, muchos de uso cotidiano como por ejemplo elementos de vajilla, en donde el objeto “hablaba” al usuario en primera persona. En dichas “formas-yo” antiguas, según Bredekamp, ya se encontraba el funcionamiento del acto icónico. En otras palabras, es central encontrar, en las “formas-yo”, la primera persona del singular que “anima” al objeto en donde se encuentra inscrita: dado que es el objeto el que “nos habla” en primera persona. Dicha característica está ausente en las monedas de nuestro actor.

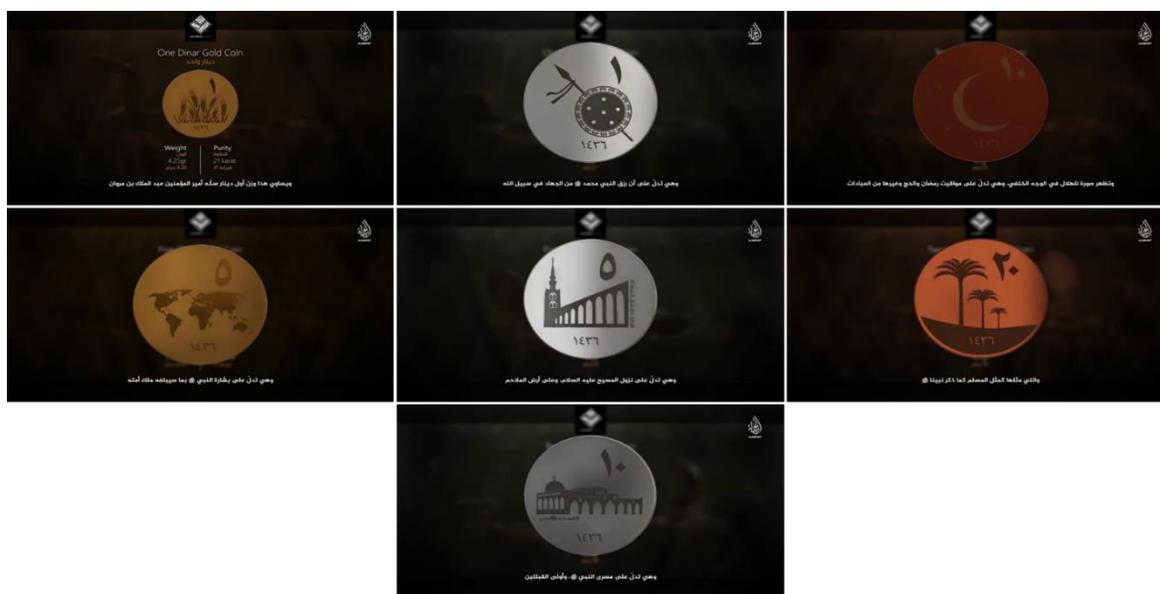


Figura 34. Las monedas del EIIS. Por columna, de arriba a abajo: Un dinar de oro; cinco dinares de oro. Un dirham de plata; cinco dirhams de plata; diez dirhams de plata. Diez fulus de cobre; veinte fulus de cobre. Frame del video “The rise of de caliphate and the return of de gold dinar”, 11-10-15. Recuperado de <https://jihadology.net>

Sin embargo, es importante comprender que, dado que el EIIS decide explícitamente no utilizar formas antropomorfas (ni de animales) en sus monedas, las inscripciones cumplen un papel fundamental en su interrelación con las imágenes que describimos. Dado que “las monedas no remiten a otros objetos sino a su propia materialidad” (Bredekamp, 2017: 143), es fundamental su “iconización” para asegurar la estabilidad de su valor. Sumado a ello, al

⁶⁷ Se sugiere ver esta traducción en <https://www.bbc.com/news/av/world-middle-east-33250937>

igual que como ocurre con los estandartes negros, el dinar, más allá de ser un elemento que ayuda a justificación y/o construcción de una cierta perspectiva económica elemental, actúa como una imagen que amalgama a los habitantes en las áreas bajo el control territorial del EIIS.

En el caso de nuestro actor, las imágenes y las inscripciones que aparecen en las monedas también parecen seguir la reflexión de Bredekamp, en el sentido en que buscan reproducir “imágenes verdaderas” (2017: 143). Por supuesto que, por las razones detalladas anteriormente, no podemos retomar aquí el estricto sentido de la *vera icon* cristiana, pero sí es ineludible la búsqueda del EIIS por dar con las imágenes más importantes para el islam, es decir, con las “imágenes verdaderas” de dicha religión. De ahí la permanente alusión a pasajes del Corán o de los hadices, para justificar la legitimidad de las imágenes elegidas en las monedas. Se trata, para el EIIS, de evocar con sus imágenes la “invisibilidad” escópica de Alá y la “prohibición” de la representación figurativa de Mahoma. De ahí que sus imágenes se centren en íconos que prescinden de formas humanas o animales, pero que conllevan una importancia fundamental en términos religiosos. Asimismo, el poder que adquiere la escritura en el reverso de las monedas termina por certificar el valor y la autenticidad de la misma, en base a la apelación de “verdades indiscutibles” para el creyente. Recordemos, como ya hemos mencionado, que se trata de la utilización de imágenes religiosas, pero como parte de estrategias visuales en el terreno político: en vistas de configurar identidades comunes.

En conclusión, las imágenes que observamos en las monedas (en ello también incluimos a las inscripciones) reproducen distintas “imágenes verdaderas” en el sentido de la sacralidad a partir de la cual las mismas se envuelven. Las mismas apuntan a “representar”, “sintetizar” o simplemente “repetir” distintos sucesos del Corán, en imágenes; prescindiendo de algo fundamental para la iconografía cristiana: el cuerpo. Dado que en el islam no existe la encarnación de Dios, hay ausencia de un cuerpo “divino” (como el de Jesús) que pueda producir *vera icon*. Sin embargo, el Corán es la **marca** divina de la palabra de Dios, el cual por definición es increado. Las imágenes que construye el EIIS apuntan a embeberse de sacralidad en función de intentar “repetir” esa *vera icon* ausente, que es, en definitiva, la marca de la palabra divina.

4.4 Conclusiones provisorias

A lo largo de este capítulo, hemos identificado tres imágenes y elementos centrales que hacen a la iconografía de nuestro actor: el Corán, las banderas negras y la moneda.

Respecto al Corán, hemos afirmado que sus imágenes actúan a la manera de la *vera icon*, pese a que la cuestión del “cuerpo” se encuentra ausente en la tradición islámica. En otras palabras, hemos expresado que las imágenes del Corán, que nuestro actor muestra, actúan como “imágenes verdaderas” a partir de su “indiscutible carácter de verdad”. Ello permite al actor tanto legitimar y justificar sus actos —en función de las imágenes “coránicas”— como construir un fuerte sentido de pertenencia comunitaria en torno al libro. Las imágenes del Corán son un elemento fundamental en la construcción de la identidad política de nuestro actor y en la construcción de su iconografía.

Respecto a los estandartes negros, observamos que las imágenes de los mismos son otra de las formas más claras que adquiere el acto icónico sustitutivo en la producción de nuestro actor, en tanto “forma sustitutiva de lo social”. Hemos retomado los aportes de Alfred North Whitehead (1969) —autor en el cual Bredekamp (2017) también enfatiza para hablar sobre dichas formas sustitutivas de lo social—, a partir de la “acción simbólicamente condicionada”. Es decir, aquellos “signos colectivos” que incitan a la acción expresando un “llamado más profundo” y oficiando, de esta manera, como cohesionadores u “homogeneizadores” sociales. Las imágenes de las banderas negras de nuestro actor, cumplen dicho papel apuntando a construir lo social “más allá del terror”.

Por último, respecto a las imágenes de las monedas, hemos visto la relevancia de la acuñación de las mismas en lo que hace a la edificación de una iconografía identitaria de distintos regímenes árabes. En el caso de nuestro actor, indagamos en la “simbología icónica” de las monedas que ha forjado a partir de la explícita decisión de no utilizar imágenes antropomorfas en las mismas. Vimos cómo las mismas tienen relaciones directas con sucesos narrados en el Corán o en los Hadices, lo que denota una permanente “búsqueda” por parte del actor de dar con la reproducción de “imágenes verdaderas” en sus monedas. En definitiva, la creación de los distintos tipos de monedas por parte del EIIS parece seguir una finalidad “identitaria” en lo que hace a un competente central de su iconografía —hemos puntualizado también, a este respecto, la justificación “histórica” que el EIIS expone para legitimar la

producción de sus propias monedas—, antes que a un “proyecto” racional, en términos económicos, de soberanía monetaria.

5. Conclusiones

5.1 Sobre el nicho de investigación

Como mencionamos anteriormente, se observa una ausencia de trabajos académicos en lo que hace a la reflexión e indagación sobre las imágenes del EIIS desde la perspectiva en que las hemos tratado. Como hemos detallado puntualmente en el apartado 1.3.1 y a lo largo del escrito, recordemos que parte de la bibliografía estudia aspectos “comunicacionales” del actor, asociando sus imágenes a una finalidad “propagandística”. No hay presente, en dichos trabajos, un tratamiento de la imagen tal como la entendemos en este estudio y, a su vez, tampoco se plantea la construcción de cierta iconografía política por parte del actor en función de erigir sus identidades.

Asimismo, en otros trabajos que, puntualmente, tocan algunas aristas de nuestra perspectiva (por ejemplo, Gómez Vallejo 2018) observamos cierta ausencia en la reflexión de nuestro actor como un complejo fenómeno político y social, en el sentido que, de lo que se trata en sus imágenes, es de la construcción de una iconografía estatal que cree al califato en imágenes. De ello se desprende que la bibliografía tampoco se pregunte por las posibles identidades políticas del actor y logre dar con los largos alcances de su producción de imágenes y las capas históricas que las componen.

En otras palabras, es importante destacar que la perspectiva metodológica optada aquí permite echar luz sobre otras aristas en la producción de nuestro actor, entendiendo que sus imágenes van “más allá” que mero contenido propagandístico, reactualizando así algunas “fórmulas del *pathos*”. Además de ello, la perspectiva elegida no sólo nos permitió poner en conexión las imágenes de nuestro actor con un universo más amplio, en donde observamos justamente, dichas conexiones entre imágenes procedentes de soportes, contextos y épocas diversas, sino que también pudimos indagar sobre las implicancias de aquellos elementos centrales que el EIIS erige como el “corazón” de sus estrategias visuales: el Corán, la bandera y la moneda. La articulación entre la reactualización de dichas “fórmulas del *pathos*”, su especial tratamiento de la iconoclasia y sus formas de “mostrar”, en sus imágenes, a los

elementos reseñados, dan cuenta de una estrategia visual tendiente a construir identidades políticas, en función de “imaginar” y “crear” su concepción de lo social: es decir, de construir al califato en imágenes.

Tal como hemos planteado anteriormente, el objetivo general de la presente tesis analiza el vínculo entre las imágenes, la construcción de las identidades políticas y la iconografía política del EIIS en su producción audiovisual. Conjunto a ello hemos trabajado con la hipótesis de que, en la producción de imágenes audiovisuales del EIIS, se reactualizan ciertas *Pathosformel* y se observa la preeminencia de algunas imágenes claves (es decir “elementos” operan como “formas sustitutivas de lo social”) en vistas a construir una determinada iconografía política, siendo ello un factor determinante en la producción de la identidad política del actor. Como vimos, las imágenes que el EIIS construye y presenta son centrales para darse a sí mismo una “coherencia” que permita articular sus identidades, en un intento por “homogeneizar” lo social. Podríamos agregar a nuestra hipótesis que no solo sostenemos que en la producción de imágenes audiovisuales del EIIS se reactualizan ciertas *Pathosformel* y se observa la preeminencia de algunas imágenes claves en vistas a construir una determinada iconografía política, siendo ello un factor determinante en la producción de la identidad política del actor, sino que hay un proceso de constitución recíproca entre las imágenes audiovisuales del EIIS y sus identidades políticas: siendo que ésta última se conforma directamente, en gran medida, en las mismas imágenes. Todo ello esboza una iconografía política del proto-estado que el EIIS pretende edificar.

5.2 Concreción de los objetivos

A dicho fin, hemos planteado una serie de objetivos específicos, repasemos en qué medida los hemos alcanzado:

1) **Identificar y analizar la reactualización de posibles *Pathosformel* y su importancia iconográfica en la producción audiovisual del actor:** Hemos visto, puntualmente, en la “primera parte” de nuestra tesis, la pervivencia de tres “fórmulas del *pathos*” que el actor reactualiza en sus imágenes. La primera de ella, que dimos por llamar “*Pathosformel* identitaria” se demuestra como una fórmula eficaz y central en lo que hace a la interpelación de propios y ajenos. La imagen es la que mata, salva y construye aquella compleja y difusa identidad política del califato, a partir de la pervivencia de dicha fórmula.

La segunda fórmula se vincula directamente en la iconoclasia sobre el cuerpo, a partir de la cual no solo se destruye, sino que se construye un “nosotros”, en conjunto a la “circulación” de las cabezas-rostro decapitadas y el papel de la mirada en las ejecuciones. La tercera fórmula, también se vincula a la iconoclasia, pero puntualmente en lo que hace a las destrucciones patrimoniales, en donde pudimos identificar que el acto opera tanto en su vertiente sustitutiva como creativa. En resumen, vimos que la activación de dichas fórmulas es un componente central en la edificación de la iconografía política y de las estrategias visuales de nuestro actor.

2) Analizar el papel de la iconoclasia como acto instituyente de identidades políticas: Seguido al primer objetivo, y en permanente vínculo con el mismo, analizamos también el papel específico que cobra la iconoclasia como acto instituyente de identidades. Tal como vimos en la segunda parte, la exploración que hicimos sobre las *Pathosformel* vinculadas a la iconoclasia, nos llevó a dar cuenta de dos elementos de gran importancia en lo que hace al acto iconoclasta de nuestro actor en su vínculo con la construcción de identidades: el uso de la perspectiva y el punto de vista subjetivo.

3) Identificar las imágenes de elementos centrales que articulan a las series audiovisuales y analizar las implicancias de dichos elementos en lo que hace a la identidad política del actor: En conjunto con la activación de las fórmulas identificadas, hay otras imágenes centrales que el actor utiliza en sus estrategias visuales y que hacen a su iconografía. El Corán, las banderas negras y la moneda son los elementos clave que hemos identificado, fundamentales para construir aquella “historia en imágenes”, operando como formas “sustitutivas de lo social”. La puesta en imágenes de dichos elementos, o “emblemas de soberanía”, son cruciales para intentar “homogeneizar” a los habitantes que el EHS pretende gobernar. Si el actor emprendió una batalla en lo que hace a la destrucción de otros íconos necesitó, simultáneamente, construir nuevos, para así conformar las imágenes de su “califato”. Vimos, asimismo, el particular papel que cobra la producción de “imágenes verdaderas” (*vera icon*) en la conformación de dichos elementos, puntualmente, en las imágenes del Corán. El papel de este último en tanto “imagen verdadera” es fundamental para la producción identitaria de nuestro actor.

4) Puntualizar los elementos que conforman la iconografía estatal del actor en vistas de erigir sus identidades: El vínculo entre las “fórmulas del *pathos*” identificadas y

analizadas, la cuestión específica de la iconoclasia y las imágenes que han actuado como las “formas sustitutivas de lo social” en la producción de nuestro actor, nos ha permitido detallar la importancia que tienen las imágenes como configuradoras, no solo de identidades, sino de realidades. Las imágenes no representan, simplemente, lo social, no son simples constructos que “acompañan” otras formaciones discursivas, sino que construyen comunidad. Tal como nos enseñan los análisis de Bredekamp (1998; 2000; 2007; 2017), su papel es fundamental a la hora de edificar y visibilizar al estado. A partir de las imágenes se crean territorios a gobernar, individuos a dominar, enemigos con quienes confrontar e íconos que motivan a la acción, tanto a aquellos que “son parte” de dicha comunidad como a ajenos. En nuestro caso, las imágenes cobran un rol sumamente activo en la construcción del proyecto de gobernanza del EIIS, a tal punto de que —por más que la siguiente afirmación sea contrafáctica es preciso esbozarla— nos es muy difícil concebir a nuestro actor sin el protagonismo de las imágenes producidas. Sin ellas, hubiera sido muy difícil la expansión territorial y la gobernanza del EIIS. Incluso en la actualidad, siendo que el EIIS está rotundamente derrotado en el territorio militar, casi no controla territorios y está atomizado en múltiples “filiales”, sigue produciendo imágenes que apelan a la construcción de una comunidad política. En otras palabras, el actor sigue reinterpretando y mutando sus identidades a partir de sus imágenes.

En este sentido, si bien la descripción de los elementos que conforman la iconografía del actor está contenida en nuestro análisis, podemos sintetizarlo brevemente. Observamos la reactualización de tres “fórmulas del *pathos*”: “identitarias”, iconoclastas sobre el cuerpo y “patrimoniales”. De la cuestión de la iconoclasia se desprenden, además, el uso de la perspectiva y el punto de vista subjetivo. Por último, hemos encontrado que el Corán, las banderas negras y la moneda, son imágenes centrales en la construcción de las formas sustitutivas de lo social. La interrelación entre dichas fórmulas e imágenes da cuenta de una compleja iconografía estatal por parte de nuestro actor.

Recordemos que todos los objetivos fueron motivados por la pregunta-problema a partir de la cual comenzamos a esbozar la investigación, a saber, ¿cómo se configuran las identidades “políticas” del EIIS, y la construcción de su iconografía, en sus imágenes audiovisuales? Creemos que, si bien no hemos dado con una “respuesta” que abarque todos los sentidos del interrogante, logramos identificar los elementos principales que actuaron como “configuradores” de dichas identidades.

5.3 Dificultades del análisis y límites del estudio

Como hemos resaltado anteriormente, emprender el análisis de las imágenes del actor desde la iconografía política y procediendo, a tal fin, a partir de la construcción de series de imágenes, tanto en lo que hace a la “descomposición” misma del montaje de nuestro actor como a su interrelación con imágenes de otros universos visuales, nos permitió discernir una mayor complejidad que contrasta con ciertos abordajes reduccionistas. Sin embargo, como sabemos, la tarea de la iconografía política, en su articulación con la noción de *Pathosformel*, es infinita. Sin dudas, muchas interrelaciones de las imágenes de nuestro actor con otras “constelaciones de imágenes” no han sido captadas a lo largo del escrito.

Cuando hemos emprendido el trabajo de conformar las láminas a partir de la idea de *Pathosformel*, nos encontramos que, al explorar la cuestión de la iconoclasia de nuestro actor, también debíamos hablar en detalle de dos cuestiones centrales que hacen a la configuración de la imagen, ambas relativas a la construcción del “plano”: nos referimos a la perspectiva y al “punto de vista subjetivo”. Como mencionamos, dicho vocabulario se acerca, en mayor medida, a la “estética cinematográfica” en detrimento de la “ciencia de la imagen”; sin embargo, de haber seguido el proceder anterior (en el sentido de la construcción de “constelaciones de imágenes” a partir de las láminas), el análisis hubiera prescindido de dos elementos de relativa importancia para aprehender la cuestión objeto de nuestro estudio. Sin embargo, también se han recuperado los aportes de Mitchell (2009; 2016; 2017), autor que, si bien no se asienta específicamente en la “ciencia de la imagen”, tiene conexiones cercanas con nuestra perspectiva. Algo similar ocurrió al tratar la perspectiva, en el apartado 3.1, en donde retomamos los aportes de Belting (2008), quien puntualmente se inscribe en la “Antropología de la imagen”. En definitiva, decidimos resignar “pureza” de nuestra perspectiva metodológica y arriesgarnos a echar luz sobre cuestiones que hacen a nuestro objeto, pero para las cuales, nuestra perspectiva mostraba limitaciones. No obstante, el “método” siempre fue el mismo, se trata de, o bien montar imágenes, o bien descomponer su montaje para acercarnos a distintos *frames*⁶⁸.

Además de ello, también nos hemos topado con ciertas dificultades a la hora de proceder con la noción de acto icónico de Bredekamp (2017), puntualmente, en lo que hace

⁶⁸ A este respecto, se sugiere ver los “niveles de construcción” de las series en el apartado 1.4.1.

a las formaciones sustitutivas de lo social y la cuestión de la *vera icon*. Como hemos visto, ésta última se funda en la tradición y liturgia cristiana, lo que conllevó ciertas dificultades a la hora de indagar sobre las imágenes de nuestro actor, que como sabemos, parten de otra tradición político-religiosa. Esperamos que nuestra apuesta a reflexionar con la ayuda de dichas nociones, para explorar tradiciones disimiles al cristianismo y a occidente, hayan constituido un primer aporte para repensar sociedades que entablan otros vínculos con las imágenes. Para sortear esas dificultades, hemos optado, por ejemplo, —en el apartado 4.1— por “resignificar” la cuestión de la sustitución del “cuerpo”, que opera en la *vera icon* y en la que se inspira el acto icónico sustitutivo. Arribamos a la conclusión de que lo que se “reemplaza” —a partir de las imágenes “sustitutivas” de nuestro actor— no es el “cuerpo” sino la marca de la palabra de Alá en el Corán. En otras palabras, que no haya “cuerpo” a reemplazar en las imágenes de nuestro actor (dado que Alá no tiene ningún tipo de encarnación corporal) no significa que las imágenes que hemos identificado no operen como “formas sustitutivas de lo social”.

5.4 Algunos aspectos no abordados

Asimismo, hay otro tópico muy recurrente por parte del actor en sus imágenes: la justicia y la *sharía*. El papel que juega la “justicia” como “constructora” de comunidad tanto en el islam como, en particular, en la producción audiovisual del EIIS es relevante. Sin embargo, nuestra perspectiva se ha mostrado con ciertas limitaciones en la indagación de dicho elemento, dado que el EIIS no suele construir imágenes o “íconos” puntuales sobre dicho tópico, pero sin embargo es una problemática que opera en muchas de sus producciones. Quizás, sea necesario indagar sobre las imágenes de las *Sharia Courts* que muestra el actor o sobre algunos castigos y ejecuciones públicas.

Otras de las imágenes en las que no hemos indagado son aquellas relativas a la “construcción” de la infancia en el califato. Dicho elemento no ha sido tenido en cuenta, en primer lugar, dado que no pareciera ocupar un lugar central en la construcción iconográfica del actor. En otras palabras, creemos que es difícil reflexionar sobre dichas imágenes como “íconos” del califato. Sin embargo, es un motivo recurrente y, sin dudas, tiene que ver con la edificación de la vida comunitaria en las áreas que estuvieron bajo gobernanza del EIIS.

Por otro lado, también se destaca una “visible” ausencia de imágenes relativas al papel de la mujer. No encontramos, en la vasta producción de nuestro actor, imágenes de mujeres, a excepción de algunas niñas a las cuales tampoco se les otorga protagonismo. Sin embargo, es interesante destacar que en la producción de imágenes actuales del EIIS, se comenzó a incorporar imágenes de mujeres, principalmente, en “combate”. Ello es un hecho de gran relevancia, que merecería un estudio en detalle y que no ha sido emprendido en la presente investigación.

Por último, sería pertinente complementar el análisis que realizamos aquí con una exploración y análisis pormenorizado de otro de los medios de difusión del EIIS, su revista *Dabiq*. La producción de imágenes audiovisuales de nuestro actor suele tener permanente correlación con dicha revista. Esta última, generalmente, recoge a posteriori muchas de las producciones audiovisuales hechas por el actor para desplegar “artículos” sobre los tópicos abordados en los videos. Asimismo, la revista sirve también como medio para difundir a los posibles lectores los videos más recientes del actor. A su vez, es interesante destacar que las imágenes que aparecen en dicha revista, no parecen ser simples “capturas” de los videos sino fotografías realizadas durante la filmación. Creemos que dicho material podría arrojar interesantes conclusiones de ser explorado a partir de nuestra perspectiva.

5.5 La actualidad de nuestro actor

El EIIS, se supone, ha sido derrotado militarmente hacia fines de 2017 en función de la “recuperación” de los últimos dominios territoriales por parte de las fuerzas oficiales, por ejemplo, con la reconquista de Mosul y la consecuente destrucción de la histórica Mezquita de Al-Nuri (en donde Abu Bakr al Baghdadi había proclamado el “califato” en 2014) por parte del mismo grupo. Ello fue, quizás, uno de los símbolos más emblemáticos de la derrota militar del EIIS.

Ahora bien, en la actualidad, pareciera que, pese a los avances militares de las tropas de la coalición, el EIIS sigue teniendo algún tipo de presencia ya sea territorial o a través de la difusión de videos mediante sus productoras. Está claro que las derrotas militares de 2017 han marcado un punto de ruptura en las particulares formas organizativas del grupo, el cual llegó a controlar un territorio del tamaño de Gran Bretaña entre Irak y Siria, prestar algunos servicios básicos de salud a las poblaciones bajo su territorio, controlar el monopolio de la

violencia, cobro de impuestos, el intento de establecimiento de una moneda propia y el “restablecimiento” de la sharía no sólo en su sentido “abstracto” sino a través de tribunales de justicia. Si bien dicha “morfología” que dotaba al EIIS de cierta originalidad y especificidad respecto a otros “grupos terroristas” de la región ha sido extinguida, el actor - lejos de haber desaparecido- parece haber mutado hacia otras formas organizativas, fundamentalmente, a través de distintas células interconectadas gracias a la infraestructura comunicacional y redes de contactos construida durante los años de expansión del califato (2014 a 2016).

Podemos identificar, en ese sentido tres grandes grupos de acontecimientos que definen la actualidad del actor: 1) el campamento de refugiados de Al-Hol, en donde viven 64000 personas, la mayoría de ellas mujeres y niños que vivían bajo territorio controlado por el EIIS. Hay indicios que indicarían que en dicho campo habría presencia de células del EIIS activas, que buscarían recrear ciertas condiciones del “califato” en dicho lugar. 2) La actividad del grupo en Irak, asociada a la atribución de atentados, por ejemplo, un doble atentado suicida en Bagdad que causó, el 21 de enero de 2021, al menos, 32 muertes. 3) La atomización del grupo hacia diversas “células” o “filiales” en África.

A todo ello, debemos agregar el nuevo protagonismo que ha cobrado la filial “EIIS– Provincia de Jorasán” en los sucesos acaecidos recientemente en Afganistán en donde, el 26 de agosto del corriente año, en el aeropuerto de Kabul, el Estado Islámico de Iraq y el Levante perpetró un atentado terrorista que recorrió los titulares del mundo: apuntando allí a discutir el control talibán.

Más allá de dichas cuestiones, el actor sigue produciendo imágenes audiovisuales que, si bien no pueden compararse en cuanto asiduidad al periodo contemplado en la presente investigación, sigue siendo un factor llamativo para un grupo que está cayendo en cierto aislamiento y atomización aunque pareciera estar cobrando un renovado dinamismo. Además de ello, la “calidad” de las producciones también se ha empobrecido respecto a las estudiadas por nosotros. Aun así, la política de producción de videos no parece haber sido dejada de lado, la misma sigue vigente a través de diversas productoras, que funcionan con seudónimos tales como “Iraq Wilayah”, “Sinai Wilayah”, “Khurasan Wilayah” (el seudónimo cambia dependiendo de la región en la que se emplace la filial del grupo que produce el material) y que creemos asociadas a *Al-Hayat Media center*. Sin embargo, no podemos arriesgarnos a

afirmar que existe una política centralizada y deliberada en la producción de los contenidos como en el periodo abordado en el presente trabajo.

6. Bibliografía

ANDERSON, B. (1993) *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de cultura económica.

ATWAN, A. (2015). *Islamic State: the digital caliphate*. Londres: Saqui.

BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

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

—(2009). *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal.

— (2012) *Floencia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Madrid: Akal.

BOEHM, G. (ed.) (1996). *Was ist ein Bild?* Múnich: Fink.

— (2011). El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (I). En A. García Vargas (Ed.). *Filosofía de la imagen*. (58-70) Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca,

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

BREDEKAMP, H. (1998). “Die Brüder und Nachkommen des Leviathan”, *Leviathan*, vol. 26, Nº 2 pp. 159-183.

—(2000). “Iconografía del estado: el Leviatán y sus secuelas”. En *Kritische Justiz. Vierteljahresschrift für Recht und Politik*, pp. 395-411. Trad. Felisa Santos.

—(2007). “Las estrategias visuales de Thomas Hobbes”. En Patricia Springborg (ed.), *The Cambridge companion to Hobbes’s Leviathan*, pp. 29-60. Trad. F. Santos. Cambridge: Cambridge University Press,

—(2017). *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal.

BUCK-MORSS S. (2004). *Mundo soñado y catástrofe: la desaparición de la utopía de masas del este y el oeste*. Madrid: Antonio Machado.

CAMPANINI, C. (2003). *Islam y política*. Madrid: Biblioteca nueva

CERRADA MACÍAS, M. (2007) *La mano a través del arte simbología y gesto de un lenguaje no verbal*. [Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio institucional - UCM.

CHOUCAIR, S. (2014). “Orígenes ideológicos de Daesh” en *Deciphering Daesh: Origins, Impact and Future*. Al Jazeera Center for Studies.

COTTE, S. (2019). *ISIS and the Pornography of Violence*. Londres: Anthem Press.

DE LA FUENTE, P. (2016): La propaganda de reclutamiento del Daesh a través de sus videos. *Instituto Español de estudios estratégicos*.

DELEUZE, G. (1984). *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine I*. Buenos Aires: Paidós
— (1995). La inmanencia: una vida. *Philosophie*. 47, 3-7.

DIDI-HUBERMAN, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Barcelona: Antonio Machado, 2008.

— (2016) *¿Qué emoción! ¿Qué emoción?* Buenos Aires: Capital intelectual

DIPAOLA, E. (2011). La producción imaginal de lo social: imágenes y estetización en las sociedades contemporáneas. En *Cuadernos Zygmunt Bauman*. 1, 68-84

— (Comp.) (2018). *Producciones imaginales: cultura visual y socialidad contemporánea*. Buenos Aires: La cebra.

DOMÈNECH, J. (2006). *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

— (2008). *La forma de lo real: introducción a los estudios visuales*. Barcelona: UOC

DUBY, G. (1983). *Tiempo de catedrales: el arte y la sociedad 980-1420*. Barcelona: Argot.

ÉTIENNE, B. (1996). *El islamismo radical*. Madrid: Siglo XXI

FEATHERSTONE, M. (1991). *Cultura de consumo y posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu.

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

GIDDENS, A. (1998). *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península.

GINZBURG, C. (2003). “‘Tu País te necesita’: un estudio de caso sobre iconografía política.” *Prohistoria*, VII, N° 7, pp. 11-36.

—(2009). “Miedo, reverencia y terror: leer a Thomas Hobbes hoy”. En *MethIS*, 2, 2009, pp. 23-47.

GODARD, J. (2018). *Le livre d'image* [Film]. Suiza, Francia: Casa Azul Films; Ecran Noir Productions.

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: Editorial Eafit.

GRABAR, O. (1990). *La formación del arte islámico*. Madrid: Cátedra

GROIS, B. (2014). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja negra.

GRUBER, C. (2019a). Idols and Figural Images in Islam: A Brief Dive into a Perennial Debate. En *The Image Debate: Figural Representation in Islam and Across the World*. (pp. 8-28). Londres: Gingko.

— (2019b). The visual culture of ISIS. Truculent iconophilia as antagonistic co-evolution. En *Nähe auf Distanz: Eigendynamik und mobilisierende Kraft politischer Bilder im Internet*. (pp. 113–142) Berlin: Isabelle Busch, Uwe Fleckner, and Judith Walmann eds.

GRUZINSKI, S. (1994). *La guerra de las imágenes De Cristóbal Colón a "Blade Runner"* (1492-2019). México D.F: Fondo de Cultura Económica.

GÜNTHER, C. (2020). “Iconic Socioclasm: Idol-Breaking and the Dawn of a New Social Order”. En *International Journal of Communication*, 14.

HARVEY, D. (1998): “Comprensión espacio-temporal y condición posmoderna”. *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

HARMANSAH, Ö (2016). “ISIS, el patrimonio y el espectáculo de la destrucción en los medios globales”. En *Clarusculo*, Año 15, Vol. 15, pp. 110 - 128

HERRERA SOLANA, V. y AL DWAIRI, K. (2007): “La Sociedad de la Información en los países árabes: una aproximación al análisis de indicadores socioeconómicos”. En *Investigación Bibliotecológica*, Vol. 21, N° 43 julio/diciembre, 2007, México.

HOURLANI, A. (2005). *La historia de los árabes*. Buenos Aires: Vergara.

JAMESON, F. (2018). *La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

JOSCHKE, C. (2012). À quoi sert l'icongraphie politique? En *Perspective* vol. XV, n. 1 p. 187-192.

KHALAF, R. (2014): “Más allá de las armas y de las barbas: gobernanza local del EIIL en Siria”. En Poirson y Oprisko (ed.), *Caliphates and Islamic global politics*. E-International Relations.

KEPEL, G. (2001). *La Yihad, expansión y declive del islamismo*. Barcelona: Península.

LA FERLA, J. (2019, Abril). El Libro de Godard. *Kilómetro 111*. <http://kilometro111cine.com.ar/el-libro-de-godard/>

LARSSON, G. (2017). *The Caliphate and the Aiding Sword: A content analysis of "Islamic State" propaganda*. [Tesis de Maestría, Stockholms Universitet]. <http://su.diva-portal.org/smash/get/diva2:1075031/FULLTEXT01.pdf>

LESACA, J. (2017): *Armas de seducción masiva: La factoría audiovisual del Estado Islámico para fascinar a la generación millennial*. Barcelona: Península.

LIPOVETZSKY, G. (2000). “Espacio privado y espacio público en la era posmoderna”. En B. Ardití *El reverso de la diferencia. Identidad y política*. (23-37) Caracas: Nueva Sociedad.

LYOTARD, J. (1993). *La condición postmoderna*. Barcelona: Planeta Agostini.

MACHADO, A. (2009). *El sujeto en la pantalla*. Barcelona: Gedisa

MARTÍN MUÑOZ, G. (1999). *El Estado Árabe*. Barcelona: Bellaterra.

MARTINEZ LUNA, S (2019). *Cultura visual: la pregunta por la imagen*. Buenos Aires: Sans Soleil.

MIRZOEFF, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós

MITCHEL, W. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.

—(2011). El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (II). En A. García Vargas (Ed.). *Filosofía de la imagen*. (71-86) Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca,

— (2016). *Iconología. Imagen, texto e ideología*. Buenos Aires: Capital intelectual.

— (2017). *¿Qué quieren las imágenes?: una crítica de la cultura visual*. Buenos Aires: Sans Soleil

MONDZAIN, M. (2016). *¿Pueden matar las imágenes?* Buenos Aires: Capital intelectual

MORAES, D. (2010). *Mutaciones de lo visible: comunicación y procesos culturales*. Buenos Aires: Paidós.

NANNINGA, P. (2019). *Branding a Caliphate in Decline: The Islamic State's Video Output (2015-2018)*. International Centre for Counter-Terrorism The Hague.

LACLAU, E. (2008). *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- OSMAN, T.** (2014). “La paradoja de Daesh y la desilusión política”. *Deciphering Daesh: Origins, Impact and Future*. Al Jazeera Center for Studies.
- PLATÓN** (2003). *República*. Buenos Aires: Eudeba
- RANCIÈRE, J.** (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Belaterra
- (2010). ¿Quieren realmente vivir las imágenes? *En cuadernos de teoría y crítica*. 2, 77-88.
- (2012). *El desacuerdo: política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión.
- (2013). *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial
- (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo
- (2019). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial
- RENAUD, A** (1990). Comprender la imagen hoy. Nuevas imágenes, nuevo Régimen de lo visible, nuevo Imaginario. En *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: Cátedra.
- RIVERA CUSICANQUI, S.** (2015) *Sociología de la Imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón: Bs.As.
- SACHS-HOMBACH, K.** (2001). *Bildbegriff und Bildwissenschaft*. Saarbrücken: Verlag St. Johann
- SÁNCHEZ MEDERO, G.** (2010): La nueva estrategia comunicativa de los grupos terroristas. *Revista Enfoques*. 12, 201-215
- SENNETT, R.** (2000). *La corrosión del carácter Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Anagrama: Barcelona
- SIBILA, P.** (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SOMMERS, S.** (2009). *G.I. Joe: The rise of Cobra*. [film]. EEUU: Hasbro; Di Bonaventura Pictures; Spyglass Entertainment.
- STAVRAKAKIS, Y.** (2007). *Lacan y lo político*. Buenos Aires: Prometeo
- STUART, H.** (1996). ¿Quién necesita 'identidad'? En Stuart Hall y Paul du Gay (comp.) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- TORRES SORIANO, N** (2009). *El eco del terror. Ideología y propaganda en el terrorismo yihadista*. Madrid: Plaza y Valdés.
- TOURAINÉ, A.** (2016). *El fin de las sociedades*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica
- VAUDAY, P.** (2009). *La invención de lo visible*. Buenos Aires: Letra Nómada.

VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, F. (2017). “(No) son sólo imágenes: iconoclasia y yihad 2.0”. En Anuario Del Departamento De Historia Y Teoría Del Arte, 27.

WARBURG, A. (2019). *La pervivencia de las imágenes*. Buenos Aires: Miluno

WHITEHEAD, A. (1969). *El simbolismo, su significado y su efecto*. México D. F: Universidad Nacional Autónoma de México.

ŽIŽEK, S. (comp.) (2003). *Ideología: un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

—(2005). *Bienvenidos al desierto de lo Real*. Madrid: Akal.

— (2019). *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI