

Narrativa audiovisual, ontología y terrorismo: paradojas comunicativas en los videos del Estado Islámico¹

Aarón Rodríguez-Serrano²

Recibido: 2015-09-14
Enviado a pares: 2015-09-16

Aprobado por pares: 2016-01-20
Aceptado: 2016-02-02

DOI: 10.5294/pacla.2017.20.1.5

Para citar este artículo / to reference this article / para citar este artigo

Rodríguez-Serrano, A. (2017). Narrativa audiovisual, ontología y terrorismo: paradojas comunicativas en los videos del Estado Islámico. *Palabra Clave*, 20(1), 96-115.
DOI: 10.5294/pacla.2017.20.1.5

Resumen

El presente artículo analiza los procesos de significación e impacto global del material audiovisual generado por el autoproclamado Estado Islámico. Se trata, sin duda, de un objeto de estudio contemporáneo y de primer orden, en cuanto gran parte de la crisis geopolítica en Oriente Próximo, así como los flujos migratorios hacia Europa, penden en este momento de las acciones bélicas de las fuerzas terroristas que emergieron de las llamadas primaveras árabes. Nuestra hipótesis de partida es que la técnica comunicativa de Estado Islámico no solo es una evolución salvaje de los propios procesos comunicativos en las sociedades posmodernas, sino que, además, es profundamente paradójico e inconsistente en lo que a sus procesos de significación se refieren. Para analizar este material, se utilizará una metodología híbrida compuesta, en primer lugar, por una *ontología política*, en la que se rastrean las relaciones entre espectáculo, atrocidad, terrorismo y control político, incluyendo referencias a la existencia de la ley obscena como fun-

1 El presente trabajo ha sido realizado en el proyecto de investigación *La crisis de lo real: la representación documental e informativa en el entorno de la crisis financiera global* (P1-1A2014-05), financiado por la Universitat Jaume I, a través de la convocatoria competitiva de proyectos de investigación de la UJI (evaluados en 2014 por la Agència per a la Qualitat del Sistema Universitari de Catalunya, AQU), para el periodo 2014-2017, bajo la dirección de Javier Marzal Felici.

2 Universitat Jaume I, España. serranoa@uji.es

damento ideológico generador de mensajes. En segundo lugar, se repasarán someramente algunos de los recursos narrativos audiovisuales que generan significación en dichas piezas.

Palabras clave

Terrorismo; ontología; violencia; propaganda; ética de la comunicación (Fuente: Tesoro de la Unesco).

Audiovisual Narrative, Ontology and Terrorism: Communicative Paradoxes in the Islamic State Videos

Abstract

This article analyzes the processes of significance and overall impact of audiovisual material generated by the self-proclaimed Islamic State. It is undoubtedly an object of contemporary and first-order study, insofar as a large part of the geopolitical crisis in the Near East, as well as the migration flows to Europe, now hang from the warlike actions of the terrorist forces that emerged from the so-called Arab Spring. Our starting hypothesis is that the communication technique of the Islamic State is not just a wild evolution of the communicative processes themselves in post-modern societies, but it is profoundly paradoxical and inconsistent as far as its meaning processes are concerned. To analyze this material, we will use a hybrid composite methodology, first through a *political ontology*, where the relations between spectacle, atrocity, terrorism and political control are traced, including references to the existence of the obscenity law as an ideological basis for generating messages. Then, we will briefly review some of the audiovisual narrative resources that generate meaning in these pieces.

Keywords

Terrorism; ontology; violence; propaganda; ethics of communication (Source: Unesco Thesaurus).

Narrativa audiovisual, ontologia e terrorismo: paradoxos comunicativos nos vídeos do Estado Islâmico

Resumo

Este artigo analisa os processos de significação e impacto global do material audiovisual gerado pelo autoproclamado Estado Islâmico. Trata-se, sem dúvida, de um objeto de estudo contemporâneo e de primeira ordem, em quanto grande parte da crise geopolítica em Oriente Próximo, assim como os fluxos migratórios rumo à Europa, pendem neste momento das ações bélicas das forças terroristas que emergiram das chamadas primaveras árabes. Nossa hipótese de partida é que a técnica comunicativa de Estado Islâmico não é só uma evolução selvagem dos próprios processos comunicativos nas sociedades pós-modernas, mas que, além do mais, é profundamente paradoxo e inconsistente no que aos seus processos de significação se referem. Para analisar este material, será utilizada uma metodologia híbrida composta, em primeiro lugar, por uma ontologia política, na qual se rastreiam as relações entre espetáculo, atrocidade, terrorismo e controle político, incluindo referências à existência da lei obscena como fundamento ideológico gerador de mensagens. Em segundo lugar, serão repassados sumariamente alguns dos recursos narrativos audiovisuais que geram significação nestas peças.

Palavras-chave

Terrorismo; ontologia; violência; propaganda; ética da comunicação (Fonte: Tesouro da Unesco).

Introducción

Cuando en 2011 emergieron las revueltas de la llamada Primavera Árabe, no fueron pocos los autores que corrieron a analizar la importancia de los dispositivos móviles y las nuevas tecnologías en la creación de un nuevo paradigma comunicativo, en principio, prodemocrático (Khondker, 2011; Lotan et al., 2011; Priego, 2011). En la práctica totalidad de los estudios que invadieron tanto la prensa divulgativa como el análisis estrictamente académico, se construyó una suerte de mito que situaba a los manifestantes como ciudadanos tecnológicamente activos, políticamente comprometidos, muchos de ellos capaces de enviar y retransmitir sus mensajes a tiempo real y en un perfecto inglés. Más allá de la pluralidad de los colectivos implicados en los distintos territorios y de la tremenda diferencia que se encontraba en acontecimientos (Anderson, 2011) geopolíticos tan diferentes, como la caída de Muamar el Gadafi en Libia —derrocado principalmente gracias al efecto de la intervención militar de las potencias extranjeras más que a la lucha activa de los propios ciudadanos del país (García Segura y Pérez de Francisco, 2012)— o la propia resistencia de Bashar al-Asad en Siria, se generó una idea “unificadora” del “emisor ideal del mensaje revolucionario”.

Sin embargo, como ha señalado Cockburn (2015, p. 118), la creación de este (inexistente) comunicador perfecto que tanto pareció agradar a la opinión pública internacional escondió, en su lugar, una profunda pantalla de humo que impidió observar cómo tras el sueño del “nuevo ciudadano comprometido y democrático árabe” emergía la pesadilla del discurso yihadista más salvaje. Si bien apenas estamos comenzando a desmitificar el dorado espejismo que supuso la Primavera Árabe, una de las primeras ideas que podemos esbozar es que el descubrimiento de las técnicas mediáticas terroristas desarrolladas por ISIS³ funcionaba exactamente como el reverso de esa especie de activismo democrático fantaseado por los países occidentales. El demoledor uso de las redes sociales y las técnicas *transmedia*

3 En el presente artículo utilizaremos las siglas ISIS para referirnos principalmente al Estado Islámico de Iraq y el Levante, por comprender que, en la actualidad, está más extendida que otras denominaciones también correctas como IS o Daesh. Allí donde hagamos referencia a otros satélites yihadistas afines u opuestos al grupo terrorista, intentaremos utilizar su grafía más utilizada por la prensa occidental en el momento de la redacción de nuestro trabajo.

para inocular mensajes fundamentados en el odio y el terror y captar a yihadistas de todo el mundo funciona como el envés siniestro de esos nuevos canales de comunicación 3.0, que se suponían capaces de derrocar a los tiránicos regímenes absolutistas.

Nuestro presente artículo explorará, por tanto, todo lo que hay de paradójico en el sistema comunicativo desarrollado por ISIS y la consecuente recepción de sus mensajes en los países occidentales. Para ello, utilizaremos dos tipos de herramientas diferentes vinculadas con dos perspectivas distintas de la ontología audiovisual que, de manera integrada, nos permitirán analizar la complejidad de los nuevos elementos que se sitúan en el tapete comunicativo internacional. Así, la estructura del artículo combinará dos metodologías diferentes pero fácilmente compatibles. Los dos primeros epígrafes estudiarán los videos de ISIS desde la perspectiva de la *ontología política* (Foucault, 2010; Martínez Martínez, 1994), esto es, considerando las relaciones que se establecen entre representación, poder, ideología y terrorismo. Posteriormente, abarcaremos las relaciones entre *narrativa audiovisual* y nuevo yihadismo, preguntándonos por diferentes recursos audiovisuales y sus procesos de significación en el nuevo marco global. Por último, ofreceremos las conclusiones integradas de nuestra investigación.

La justificación metodológica de esta doble vertiente cuenta con notables antecedentes en el campo de los estudios visuales aplicados al desciframiento de las conexiones entre poder, biopolítica y textos audiovisuales. Frente a un análisis exclusivamente cuantitativo, la sensación de estar trabajando con materiales que se inscriben automáticamente en la historia de nuestras sociedades contemporáneas recomienda, sin duda, aceptar los márgenes de subjetividad y experiencia de lo real que exige una postura exhaustivamente humanista. Como bien señaló al respecto Marzal:

En cierto modo, podríamos decir que la subjetividad del historiador radica precisamente en el carácter humanista de su labor creativa. El bagaje cultural del investigador, su subjetividad, se presenta como condición de posibilidad desde donde poder articular la objetividad de la actividad científica del historiador del arte o de la comunicación audiovisual hacia la que tiende (2007, p. 54).

Reivindicamos esta subjetividad que tan buenos frutos ha dado como único camino para que la estrategia metodológica responda *éticamente* ante el Otro, es decir, ante la víctima que es obligada a comparecer frente a la cámara. En cuanto a los materiales seleccionados para extraer los resultados del presente estudio, podemos señalar que se han manejado alrededor de cien videos diferentes de duración variable, procedentes tanto de las dos productoras mayores del grupo —Al-Hayat y Al-Furqan— como de los diferentes satélites provinciales que la organización criminal utiliza para mandar sus mensajes llamada al resto del mundo. Pese a los controles de las grandes plataformas de video en línea y de las redes sociales mayoritarias para impedir la difusión de estos materiales, los técnicos audiovisuales de ISIS cuentan con una notable nómina de servidores alojados en países con una laxa política ética al respecto, lo cual hace inevitable que su distribución sea inmediata e internacional. Del mismo modo, para filtrar la relevancia de los videos manejados, se han consultado los diferentes números de *Dabiq*, la publicación internacional oficial de ISIS, en la que los propios asesinos recomiendan explícitamente, desde hace pocos videos, la consulta de algunos de estos —los llamados *videos selected from the wilayat of the Islamic State*—, configurando así una suerte de itinerario audiovisual prefijado para aquellos que quieren captar. Cada video ha sido explícitamente tratado desde el punto de vista de la puesta en escena y significación ontológica para poder presentar a continuación algunas conclusiones mayores.⁴

Ontología política de la imagen terrorista (I): de la plaza pública a la cuenta de Twitter

Desde que existe el cinematógrafo, sus imágenes han sido utilizadas tanto para fascinar a partir de su capacidad para mostrar aquello que debería haber permanecido oculto —lo sexual, lo violento, lo escatológico— como para canalizar explícitamente el odio hacia un Otro. Pese a que autores, como Lévinas (2000) o Bazin (2001), consideraran que la potencialidad

4 En cualquier caso, no podemos dejar de recomendar el trabajo del periodista Javier Lesaca, cuyo exhaustivo análisis de más de un millar de videos de ISIS en conexión con las fuentes de la cultura popular occidental —videojuegos, películas de acción o de terror...— será recogido en una tesis doctoral que verá la luz en los próximos meses.

misma del *decir* audiovisual amplificaría nuestra capacidad para empatizar y tomar conciencia de la riqueza y necesidad de otros individuos en cualquier lugar del mundo, lo cierto es que la visión de las imágenes propuesta por Estado Islámico es diametralmente opuesta.

Ya a principios de la década de 1940, con la tristemente célebre “trilogía antisemita” puesta en marcha por los estudios de cine nazis (Rodríguez, 2012), quedó claro que la imagen audiovisual no solo no evitaría sino que podría *justificar* explícitamente el asesinato de cualquier conjunto social escogido. En menos de tres años (1939-1941, aproximadamente⁵), se ensayó la creación de patrones narrativos heredados del modo de representación institucional para crear tanto piezas de ficción —*El judío Süß* (*Jud Süß*, Veit Harlan, 1940)— como falsos documentales —*Dasein Ohne Leben* (director desconocido, 1941?)—, en los que se escribía de manera explícita la justificación ideológica de la deportación y el exterminio.

Ahora bien, si los paralelismos entre el régimen nazi y el Estado Islámico no son pocos, hay entre ambas maquinarias ideológicas una diferencia sustancial. El crimen nazi estaba diseñado para permanecer *oculto* a la opinión pública. Si bien sus películas resultaban inequívocas en la manera en que señalan a los culpables y el tratamiento que ellos deben esperar de las fuerzas institucionales, ni se distribuyeron de manera pública grabaciones de lo ocurrido en las cámaras de gas ni los jerarcas nazis permitieron la libre circulación de las imágenes tomadas en las masacres perpetradas en Europa del Este (Struk, 2004). Muy al contrario, el Estado Islámico ha realizado un terrible salto cuantitativo al posicionar su mensaje muy precisamente allí donde los nazis situaron su elipsis. Lo que permanecía oculto no solo queda ahora revelado, sino que, además, se utiliza como una maquinaria a escala global de captación e inoculación del pánico.

5 El rango temporal en el que se desarrollan producciones destinadas a justificar el exterminio nazi no puede ser cerrado con claridad, ya que, en algunas de ellas, en especial, las que estaban destinadas a mostrar el desarrollo de los programas de eutanasia (Goetz, 2014), los distintos materiales que se conservan no resultan concluyentes al respecto. En cualquier caso, siguiendo a Burleigh (1994), resulta probable que ninguna de ellas fuera desarrollada más allá de 1941, debido a las modificaciones sufridas en la campaña bélica.

Hay, por tanto, una traslación tanto ideológica como ontológica en la manera en la que los verdugos conceptualizan sus propias imágenes. El origen del material audiovisual de ISIS no hay que buscarlo tanto en la documentación nazi como en la propia lógica biopolítica feudal de los asesinatos en la plaza pública estudiados por Michel Foucault en las primeras páginas de su célebre *Vigilar y castigar* (1995). ISIS reactualiza el espectáculo de la muerte del Otro, lo que genera una conexión consciente entre la voluntad divina, el enunciador audiovisual y la propia recepción por parte de las audiencias. El ejercicio del poder no solo pasa por atrapar el cuerpo del Otro en el momento de su desaparición, sino, principalmente, por *injertar* la espectacularización de su dolor y distribuirla a todo tipo de pantallas. De igual manera que el castigo feudal tenía lugar en la plaza pública, a vista de todos y como prueba evidente de la conexión entre Dios (que daba la orden) y el verdugo (que la ejecutaba), el proceso comunicativo contemporáneo lleva aún más lejos esta lógica al introducirse de lleno en el espacio de lo nacional: ya no es preciso desplazarse a la plaza pública para contemplar el ajusticiamiento, sino que, muy al contrario, se distribuye casi a tiempo real y a escala global. La vieja profecía más o menos optimista del mundo como “aldea global” (McLuhan y Powers, 1993) parece haberse cumplido. Con una pequeña salvedad: en el espacio central de nuestra pequeña comunidad se siguen realizando ejecuciones públicas.

Como bien sabemos, la ejecución tradicional en la plaza pública marcaba una diferencia entre el espacio *público* —en el que se asesinaba— y el *privado* —en el que se valorizaba la familia como elemento vertebrador del existir— (Arendt, 2005). Por el contrario, la contemplación de los crímenes de ISIS se realiza ahora en el espacio *privado*, esto es, en el ordenador interior, el teléfono móvil... *se filtra* de manera explícita en nuestro flujo comunicativo cotidiano, *invade*⁶ nuestro hogar, dándose la paradoja de que en la propia lógica multipantalla convivan, pongamos por caso, el fondo

6 En efecto, una de las búsquedas explícitas de ISIS es que sus mensajes de terror se filtren incluso más allá de los propios públicos que la buscan. Así, el grupo terrorista se ha valido, en múltiples ocasiones, de *rending topics* que nada tenían que ver con su actividad militar para intentar golpear a usuarios desprevenidos que monitorizaban otras actividades. Recomendamos al respecto la consulta de Berger y Morgan (2015).

de pantalla de nuestros seres queridos mientras Twitter escupe, quizá contra nuestra propia voluntad como usuarios, imágenes de una decapitación.

Ontología política de la imagen terrorista (II): del espectáculo y la ley obscena

En cierto sentido, el principal logro cuantitativo de ISIS frente a los anteriores videos de otros grupos terroristas orientales u occidentales es que ha dejado atrás su función como *comunicado* o *manifiesto*, para convertirse en un ejercicio de agresión visual explícita. Si el terrorismo de cuño tradicional apostaba por el aniquilamiento directo del cuerpo como acto pragmático, cerrado sobre sí mismo, los comunicadores de ISIS han descubierto que la transmisión de sus imágenes puede generar dos tipos diferentes de horror: la propia muerte del ciudadano secuestrado y ajusticiado (terrorismo tradicional) y, además, la onda expansiva o *pequeño terrorismo* que se va filtrando de manera viral cada vez que se *retuitea* o se comparte uno de sus contenidos.

Y la única manera de que ese *pequeño terrorismo* funcione, por supuesto, es hacerle hablar el lenguaje mismo de la *espectacularización*: la mostración magnificada del propio poder y del ajeno sufrimiento. Sus imágenes siempre están basculando en un doble movimiento: fingen informar pero fascinan, intentan convencer pero amenazan, se instituyen como sagradas pero son directamente homicidas. Como muy bien señaló Napoleoni:

El Estado Islámico sabe apreciar el poder de la “propaganda del miedo” y ha hecho gala de su maestría utilizando las redes sociales para difundir entre audiencias locales y globales esmerados vídeos e imágenes de sus actos atroces. Que el miedo es un arma de conquista mucho más poderosa que los sermones religiosos es un hecho que Al Qaeda no supo entender. El Estado Islámico sabe apreciar que la violencia extrema vende como noticia: en un mundo sobrecargado de información, el ciclo ininterrumpido de veinticuatro horas de emisión de noticias exige cada vez mayor número de imágenes: esto explica el exceso de videos con castigos y torturas brutales subidos a la red en formatos susceptibles de ser visualizados en los móviles. En nuestra sociedad voyerista y virtual, el sadismo con envoltorio atractivo se ha convertido en espectáculo (2015, pp. 19-20).

Esta afirmación, sin duda, es correcta, pero puede ser ligeramente matizada. Al Qaeda *sí* que, de una manera seminal y poco organizada, era consciente de las posibilidades entre miedo, terrorismo y difusión internacional. De hecho, en el 11S, Al Qaeda abrió la puerta a la retransmisión en vivo del horror (González Requena, 2002; Parrondo, 2003), pero la difusión de su mensaje corrió principalmente a través de los canales de distribución occidentales o de Al-Jazeera. El grupo terrorista liderado por Osama bin Laden “convirtió abiertamente su acto en un espectáculo” (Žižek, 2002, p. 108), pero no se vio en la necesidad de contar con sus propias productoras difusoras de contenidos, ni aprovechó el apoyo de las nuevas tecnologías para actualizar el mensaje de la *yihad*.

En otra dirección, ni las técnicas de exterminio ni la ideología salafista de Estado Islámico se diferencian demasiado de las de otros países de su misma esfera como, pongamos por caso, Arabia Saudí (Aznar Fernández-Montesinos, 2014, p. 26). Constantemente se hace referencia al ajusticiamiento público en la aplicación más brutal de la *sharia*. La diferencia, una vez más, es que ISIS la utiliza como fuente de legitimación y como un rasgo constitutivo de su particular programa de construcción nacional-califal. Los técnicos audiovisuales que les sirven son muy conscientes de que el espectador occidental está acostumbrado tanto a la violencia explícita, como un registro textual básico (Mongin, 1999), como a su vinculación icónica con el auge de los discursos nacionalistas más extremos.⁷

La función del *espectáculo*, por tanto, ha sido desplazada con respecto a lo expuesto en las teorías canónicas de Debord (1990, 2002), pasando de ser un ejercicio de fetichización, que anclaba al proletariado en un gesto de encierro/placer capitalista, hasta convertirse en una maquinaria discursiva propia, que convierte el espectáculo en horror puro. Formulado de otra manera, si para Debord el espectáculo generaba un (ilusorio, frágil, pero en cierto sentido operativo en cuanto opresor) marco en el que el

7 Al respecto, merece sin duda remitir a la obra del teórico Jesús González Requena y sus exploraciones con respecto a la manera en la que un nuevo nacionalismo radical y homicida puede estar abriéndose paso a través de ciertas construcciones audiovisuales posclásicas. Ciertamente, los videos de ISIS pueden ser leídos con la metodología del teórico madrileño no tanto desde la reivindicación teológica monógama, sino desde la vertiente geopolítica, esto es, la idea misma del califato como nación. Se pueden consultar al respecto González Requena (2005; 2008).

ciudadano se sentía seguro, los videos de ISIS actúan a la contra para mostrar la *fragilidad*, la *inseguridad* de los espectadores ante el despliegue mismo de la acción asesina.

Lógicamente, esta construcción del espectáculo solo tiene sentido desde una lógica de la imagen posmoderna, lo cual formulado en términos estrictamente audiovisuales de puesta-en-escena quiere decir que los videos de ISIS no pretenden generar un tipo de discurso ordenado, verosímil, y en el que se aprecie el borrado de las huellas de la enunciación (Gómez, 2011). Desde el punto de vista del relato, también parece claro que los videos de Estado Islámico ponen la violencia y la brutalidad por encima de los objetivos mismos de un relato clásico y su voluntad de *saber* y de *clausura* del mundo (Bordwell, 1996, p. 157).

Muy por el contrario, el espectáculo aquí está tamizado por la *aceptación* y *celebración* del goce más horrendo —utilizamos la palabra *goce* en su acepción psicoanalítica (Braunstein, 2006)—, precisamente sustentado por la autoridad *divina* y *política* que hay detrás de las imágenes. Merece la pena, sin duda, ampliar esta idea.

A propósito de la lectura psicoanalítica de los discursos terroristas, Palao (2009) escribió:

La irracionalidad y la violencia terrorista [...] implican, al servir supuestamente a intereses (normalmente políticos), la ilusión de una operatividad posible frente a estrategias que, por violentas o irracionales que sean en sus medios, parecen obedecer a estrategias simbólicamente calculables en sus fines (p. 278).

Ciertamente, si bien la agenda política de Abu Bakr al-Baghdadi parece incuestionablemente clara, toda la tramoya audiovisual que la sustenta no deja hueco alguno a un hipotético futuro simbólico que no pase por todo el horror que implica la aplicación sistemática de la *sharia*. Muy al contrario, si sus imágenes conectan con tanta fuerza con nuestro imaginario es porque ponen en marcha los mecanismos de perversa satisfacción voyerista que, de una manera u otra, dominan nuestros hábitos de

consumo audiovisual. Y lo hace, además, vistiéndose con el ropaje de un supuesto *texto sagrado*.

Dicho con mayor claridad: cada asesinato del Estado Islámico rodado y distribuido en video hace suya la célebre paradoja sobre el goce escrita en el *Seminario 20*, de Lacan (1981), por la cual precisamente es el superyó en su dimensión más obscena y grotesca el que nos obliga a gozar. Mirar esas imágenes, para el creyente, tiene una justificación simbólica divina directa: puede, incluso, desviar cómodamente sus núcleos de goce — qué duda cabe que se goza cuando el “enemigo” es decapitado—, ya que su mirada no es una cuestión de fantasía, deseo o morbo, sino de la más estricta ley sagrada. O en otras palabras: es Dios mismo el que me exige mirar y, únicamente de manera tangencial, gozar con la mirada.⁸

Resumamos, por tanto, algunas de las ideas expuestas: las imágenes de ISIS se apoyan en toda la tramoya de rasgos de estilo y construcción de relato posmoderno, desplazando la lógica del espectáculo desde su lectura marxista-debordiana hacia una lógica de nacionalismo religioso extremo, en el que cristaliza un cierto goce salvaje sustentado sobre una concepción obscena de la ley divina. El goce estalla precisamente porque la ley habitual de la inefabilidad en las construcciones icónicas del monoteísmo, y muy en especial las del islam (Klein, 2009), quedan subvertidas hasta el punto de que es la propia voluntad divina la que exige la contemplación de ciertas muestras *icónico-simbólicas* de su poder. Lo que nos lleva, ya definitivamente, a la pregunta por los niveles *ontológicos* de las imágenes de ISIS.

Lectura de las imágenes del terror: elementos narrativos

Las piezas del Estado Islámico combinan dos planos irreconciliables del discurso, que generan una paradoja insalvable y fundamentalmente

8 Merece la pena recordar, por cierto, que esta manera de relacionarse con las imágenes es estrictamente psicótica, en el sentido clínico del término. Resuena aquí de manera impresionante el famoso testimonio del presidente Schreber: “Es mi deber ofrecer a Dios este goce; y si, haciéndolo así, me cae en suerte algo de placer sensual, me siento justificado para aceptarlo, en concepto de ligera compensación por el exceso de sufrimientos y privaciones que he padecido desde hace tantos años” (citado por Deleuze y Guattari, 1985, p. 25).

esquizofrénica. Por un lado, plantean una hipotética sociedad sublimada: la supuesta “eficacia social y religiosa” del califato, que incluye visitas a los comedores sociales y declaraciones de ciudadanos que loan el nuevo orden imperante frente al objetivo de la cámara. Por otro lado, son huellas vivientes de la monstruosidad ética y estética, que pueden llegar a alcanzar a un ser humano arropado en una red simbólica delirante.

Se justifica, sin duda, hablar de esquizofrenia enunciativa: territorios sublimados frente a cadáveres decapitados. Testimonios positivos frente a confesiones de arrepentimiento y amenazas. Una visión positiva de la convivencia entre iguales frente al exterminio sistemático de los cuerpos ajenos. Todo forma parte *del mismo texto*. Rasgo quebrado en lo estructural, loco, muy cercano a las propias contradicciones del discurso de la propaganda nazi. En lo estructural, por supuesto, la virulencia emerge dispuesta siempre en el último tercio de cada pieza, preparando al espectador para un doloroso *crescendo*, en general mediante estrategias de narrativización épica de los últimos momentos de las víctimas: humillados, obligados a ir por su propio pie hasta el patíbulo ante propios y extraños, o bien golpeados y zarandeados, obligados a testimoniar para la cámara su supuesto arrepentimiento. Las producciones se mantienen a medio camino entre la mostración del *enemigo* como categoría total y la mostración concreta del *futuro cadáver* como prueba del poder del califato.

Si bien no podemos hablar de una estructura *lineal* del discurso basada en los parámetros clásicos del guion (McKee, 2002; Sánchez-Escalonilla, 2001), sí que se pueden desbrozar algunas ideas sobre la disposición ordenada de los segmentos narrativos. Ciertamente, la disposición de la información pasa por una ordenación que se señala en todo momento como sobrenatural, omnisciente, discursivamente cerrada. Al igual que ocurría con la propaganda nazi (González Requena, 2006), esa seguridad en la escritura no puede sino ser leída bajo una lógica de delirio religioso-nacionalista. El objetivo final de estas piezas no es sino construir un Otro categorial que funcione, a su vez, como un “significante vacío” (Žižek, 2010, p. 112); es decir, una alteridad total y contradictoria a la que exterminar: el ciudadano occidental —ya sea judío o cristiano— ha perdido la fe y se ha corrompido, pero, a la vez, esa misma fe (hipotéticamente muerta) es un insulto

al dios del califato. Los ciudadanos viven vidas disolutas gozando de obras de arte blasfemas, si bien la difusión de las *nasheeds*, las canciones “oficiales” del Estado Islámico (*El Confidencial*, 2015), son generadas, posproducidas y distribuidas mediante plataformas de difusión occidentales, como SoundCloud. El espectro del Otro/enemigo es lo suficientemente laxo y varía de video en video. En ocasiones, se hace referencia a los cristianos que no pagan el *jizya* o se muestra directamente su exterminio. En otras, se habla de América, o de la categoría abierta de los “infieles”, o de otros ciudadanos musulmanes de adscripción no suní. Lo que podríamos llamar el metatexto de ISIS —el conjunto de tuitos, los videos producidos por Al-Furqan y el resto de sus treinta productoras afiliadas (*El Mundo*, 2015) — no solo no está dotado de coherencia interna, sino que se muestra como una bestia moldeable según las condiciones geoestratégicas recomienden.

Esta concepción de la escisión narrativa resuena, lógicamente, en el planteamiento ontológico de las propias imágenes. ISIS, como cualquier emisor de un discurso propagandístico, tiene que modificar en un primer tiempo discursivo la *huella de lo real* que portan sus imágenes. Prácticamente, todas sus emisiones se valen de la textura digital de las cámaras de alto formato con las que están rodadas para generar una sensación de novedad, de inmediatez, de tecnología presente. La suya es una organización que niega el *pasado* de las imágenes —la demolición sistemática de cualquier ícono de un culto *non grato* así lo muestra—, de tal manera que su enunciación solo puede comprenderse desde el presente, y de manera tangencial, fantasear con su futuro.

Más allá de las dudas ya habituales sobre la limitación de los textos audiovisuales para hacerse cargo de la naturaleza de las cosas-en-sí (Nichols, 1997), es la propia naturaleza ideológica de ISIS la que genera una (nueva) paradoja que podemos simplificar de la siguiente manera: si sus imágenes pretenden servir y responder ante una voluntad divina —esto es, metafísica—, lo único que ha garantizado el éxito de su mensaje comunicativo ha sido la mostración explícita y desmesurada de lo real.

Como ocurre con la propia lógica del discurso pornográfico (Gubern, 2005; Rodríguez, 2013), el enganche de la mirada solo puede tener lugar

por la inscripción directa de aquello que tiene que ver con la más radical fisicidad: la herida, la destrucción del cuerpo, el grito de terror. El *plus-de-realidad* que prometen las imágenes de ISIS discrepa con su discurso hipertecnificado, en el que parecen presumir de armamento de último modelo y sinuosa equipación informática. Por un lado, la negación misma de lo real encarnada en esa figura delirante constantemente citada y su particular exigencia de sacrificios humanos. Por otro, la *herramienta*, el ejercicio de transformación del mundo por la vía misma de lo tecnológico. Por último, en el grado cero de escritura, la mostración explícita de la decapitación o del fusilamiento como ejercicio para fascinar, horrorizar y mostrar la *huella real* de la acción de la cólera sagrada sobre la Tierra.

Conclusiones

Ciertamente, como señalábamos al principio del presente texto, la virulencia de las imágenes de ISIS es la clave para conseguir un triple “efecto llamada”. Podemos señalar, al menos, tres públicos objetivos del mensaje comunicativo: en primer lugar, los potenciales adeptos a los que reclutar en los países occidentales. Después, aquellos otros grupos islamistas radicales que puedan, como ocurrió con Boko Haram (Núñez, 2015), sentirse atraídos ante la posibilidad de ser vinculados a la promesa del califato, y, en consecuencia, ser más temidos por la población local que los rodea. Finalmente, el Estado Islámico pretende impresionar a aquellos agentes internacionales alineados con los intereses de Abu Bakr al-Baghdadi y sus secuaces que pueden servir como futuros focos de financiación.

Prestigio, fidelidad, dinero. Tres ejes que se enhebran en torno a una vieja dimensión de la ontología política feudal, que ha sido convenientemente reactualizada: la mostración del cadáver en un espacio escénico público para generar las pertinentes conexiones entre voluntad divina, eficacia política y horror social. En esta dirección, hemos visto cómo para ISIS no es importante la coherencia de su mensaje inicial —por lo demás, constantemente salpicado de paradojas—, sino simplemente el impacto inmediato de lo visceral de su mostración. En un momento de sobreinformación, lo importante no es tanto compartir la fuerza de un hipotético credo divino, sino robar espacio en las parrillas de los espacios mediáticos a base de

aumentar exponencialmente la gradación del horror distribuido en tiempo real por sus productoras y sus simpatizantes.

Por ello, sintetizando las conclusiones de nuestro trabajo empleando el marco de identidad de la imagen propuesto por Aumont (1992, pp. 84-86), podemos realizar las siguientes afirmaciones:

1. En un grado *epistemológico*, las imágenes de ISIS no muestran ningún conocimiento sobre la realidad que no pase directamente por su propuesta ideológica. De hecho, lo único que dichas imágenes muestran es, en sí mismas, la grave falta de coherencia interna de sus enunciados y el notable desprecio por cualquier valor humano o empático. Sin embargo, sus imágenes generan una extraña paradoja al mostrar explícitamente la *huella de lo real* del propio cadáver. Lo único cierto que hay en su mostración es, definitivamente, la víctima.
2. En un grado *simbólico*, las imágenes del ISIS presentan una segunda paradoja al generar contenidos visuales en un sistema dominado por su defensa de la iconoclastia y su notable desprecio ante cualquier tipo de construcción visual no considerada “sagrada”. Sus textos no desarrollan la profundidad de un decir teológico ni tienen una profunda inspiración religiosa. Se focalizan, por el contrario, en la venganza indiscriminada contra enemigos trazados con brocha gruesa, ya que el destinatario de su terror no deja de ser cualquier Otro que no sea el mismo emisor.
3. En un grado *estético*, esto nos lleva a una última paradoja. Mientras que ISIS no duda en cargar en sus videos contra el modo de vida occidental, no duda en saquear abiertamente sus códigos visuales o en valerse de sus herramientas de distribución para imponer su propio mensaje. Así, la manera en la que construye categorías estéticas, como la épica o el horror, se apoya necesariamente sobre códigos que han desarrollado previamente filmes y videojuegos occidentales. Una vez más, ISIS solo se diferencia de ellos en la mostración explícita de cadáveres reales.

A la luz de lo anterior, podemos concluir que la estrategia comunicativa de Estado Islámico resulta inconsistente en cuanto presenta una combinación de estilemas y tics eminentemente posmodernos (Rodríguez

Serrano, 2010), que pretende convertir en sagrados solo por su destilación brutal contra víctimas inocentes. Sin embargo, desde una perspectiva fenomenológica, no puede haber ningún “atravesamiento” sagrado allí donde no hay ningún misterio que la imagen no guarde. Y nada hay menos espiritual, esto es, menos misterioso, que decapitar públicamente a un hombre o una mujer.

Referencias

Anderson, L. (2011). Demystifying the Arab spring. *Foreign Affairs*, 90(3), 2-7.

Arendt, H. (2005). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.

Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.

Aznar Fernández-Montesinos, F. (2014). Doctrina y acción política. Pugnas sobre el islam verdadero. El salafismo. En *Yihadismo en el mundo actual* (pp. 17-42). Madrid: Instituto Español de Estudios Estratégicos.

Bazin, A. (2001). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

Berger, J. y Morgan, J. (2015). *The ISIS Twitter census: Defining and describing the population of ISIS supporters on Twitter*. Washington D. C.: The Brookings Project on U.S. Relations with the Islamic World.

Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

Braunstein, N. (2006). *El goce: un concepto lacaniano*. Madrid: Siglo XXI.

Burleigh, M. (1994). *Death and deliverance. “Euthanasia” in Germany 1900-1945*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cockburn, P. (2015). *ISIS: el retorno de la yihad*. Barcelona: Planeta.

Debord, G. (1990). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.

- Debord, G. (2002). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1985). *El anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- El Confidencial* (2015). El pop del terror, la música de ISIS. Recuperado de http://www.elconfidencial.com/cultura/2015-04-19/el-pop-del-terror-la-musica-del-isis_761079/
- El Mundo* (2015). Los guionistas del IS. Recuperado de <http://www.elmundo.es/cronica/2015/07/12/55a0d86be2704e97688b4574.html>
- Foucault, M. (1995). *Discipline and punish: The birth of the prison*. Nueva York: Random House.
- Foucault, M. (2010). *Obras esenciales*. Barcelona: Paidós.
- García Segura, L.-A. y Pérez de Francisco, E. (2012). Estaba escrito: lectura de los hechos alrededor de la muerte de Muamar El Gadafi. *IUS Publicum*, 28, 1-10.
- Goetz, A. (2014). *Los que sobran: historia de la eutanasia social en la Alemania nazi, 1939-1945*. Barcelona: Planeta.
- Gómez Tarín, F. J. (2011). *Elementos de narrativa audiovisual: expresión y narración*. Santander: Shangrila.
- González Requena, J. (2002). 11 de septiembre: escenarios de la posmodernidad. *Trama & Fondo: Revista de Cultura*, 12, 7-18.
- González Requena, J. (2005). Dios. *Trama & Fondo: Revista de Cultura*, 19, 31-54.
- González Requena, J. (2006). Caligari, Hitler, Schreber. *Trama & Fondo: Revista de Cultura*, 21, 7-35.
- González Requena, J. (2008). Sobre los verdaderos valores: de Freud a Abraham. *Trama & Fondo: Revista de Cultura*, 24, 7-34.

- Gubern, R. (2005). *La imagen pornográfica y otras percepciones ópticas*. Madrid: Anagrama.
- Khondker, H. H. (2011). Role of the new media in the Arab Spring. *Globalizations*, 8(5), 675-679. doi.org/10.1080/14747731.2011.621287
- Klein, F. (2009). Arte e islam: Mahoma y su representación. *Aposta: Revista de Ciencias Sociales*, 40, 1-22.
- Lacan, J. (1981). *El seminario 20: Aun*. Buenos Aires: Paidós.
- Lévinas, E. (2000). *De la existencia al existente*. Madrid: Arena Libros.
- Lotan, G., Graeff, E., Ananny, M., Gaffney, D., Pearce, I. y Boyd, D. (2011). The Arab Spring| The revolutions were tweeted: information flows during the 2011 tunisian and egyptian revolutions. *International Journal of Communication*, 5, 31.
- Martínez Martínez, F. J. (1994). *Las ontologías de M. Foucault*. Madrid: Fundación de Investigaciones Marxistas.
- Marzal Felici, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- McKee, R. (2002). *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba.
- McLuhan, M. y Powers, B. R. (1993). *La aldea global: transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa.
- Mongin, O. (1999). *Violencia y cine contemporáneo: ensayo sobre ética e imagen*. Barcelona: Paidós.
- Napoleoni, L. (2015). *El fénix islamista: el Estado Islámico y el rediseño de oriente próximo*. Barcelona: Paidós.

- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Núñez Villaverde, J. A. (2015). *Boko Haram: el delirio del califato en África occidental*. Madrid: La Catarata/Casa África.
- Palao Errando, J. A. (2009). *Cuando la televisión lo podía todo. "Quién sabe dónde" en la cumbre del modelo difusión*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Parrondo, E. (2003). André Bazin, ¿un teórico del horror? *Trama & Fondo: Revista de Cultura*, 14, 41-46.
- Priego Moreno, A. (2011). La Primavera Árabe, ¿una cuarta ola de democratización? *UNISCI Discussion Papers*, 26, 75-93.
- Rodríguez Serrano, A. (2010). Sujeto fragmentado: algunas contradicciones del discurso cinematográfico posmoderno. *Sphera Publica*, 10, 43-56.
- Rodríguez Serrano, A. (2012). La construcción cinematográfica del odio: la trilogía antisemita del régimen nazi. *Revista de Occidente*, 373, 113-126.
- Rodríguez Serrano, A. (2013). Apología de la pornografía en la sociedad del malestar. *El Genio Maligno*, 12, 37-54.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2001). *Estrategias de guión cinematográfico*. Barcelona: Ariel.
- Struk, J. (2004). *Photographing the Holocaust: interpretations of the evidence*. Nueva York: I.B. Tauris.
- Žižek, S. (2002). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal.
- Žižek, S. (2010). *El acoso de las fantasías*. Madrid: Siglo XXI.