



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**LA IMAGEN COMO CONSTRUCTOR DE DISCURSO:  
NARRATIVAS VISUALES EN EL CONFLICTO  
ENTRE ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA Y LA  
REPÚBLICA ISLÁMICA DE IRÁN**

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**

**LICENCIADA EN RELACIONES  
INTERNACIONALES**

**P R E S E N T A:**

**VALERIA ESTEFANÍA RENDÓN PÉREZ**

**DIRECTOR DE TESIS**

**DR. MOISÉS GARDUÑO GARCÍA**

**ESTA TESIS CONTÓ CON EL APOYO DE LA DGAPA MEDIANTE EL  
PROYECTO PAPIIT IN301822 “MILITARISMO Y AUTORITARISMO  
EN MEDIO ORIENTE DESPUÉS DEL COVID 19”**



**CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2022**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



## AGRADECIMIENTOS

A mis padres; Efrén y Angelina, porque este logro es tan suyo como mío. En su amor inmenso e incondicional he encontrado la fuerza y motivación para ser la mejor versión de mí misma. Papá: me has enseñado que soy del tamaño de mis pensamientos y siempre me has impulsado a pensar en grande. Gracias por abrazar cada parte de mí, por confiar en mí más de lo que yo a veces lo hago y por recordarme que, sobre todas las cosas, estará siempre tu amor. Mamá: en cada caída encontré tus brazos y a pesar de que fueron muchas, nunca dejaste de saber que lo iba a lograr. Todos los sacrificios que has hecho y todo el amor que me has dado, hoy están condensados aquí. Te dedico cada página, mamá. Lo logramos.

A Silvia y Miguel, porque su familia ha sido mi mayor inspiración. Yareli: Gracias infinitas por cada palabra de apoyo, por cada acto de amor y porque tu vocación tan humana y noble son el mayor ejemplo de congruencia y bondad. También te doy las gracias por formar a las dos mejores amigas que la vida me pudo haber dado: Manú e Isabella. Arizbeth: Tu sentido de justicia, inteligencia y sensibilidad artística me han marcado profundamente desde muy niña. Eres mi mayor inspiración intelectual. Sin saberlo, fuiste la que detonó en mí la curiosidad que me llevó a pensar y desarrollar esta tesis. Gracias, Ariz. Aketzali: La admiración que siento por ti desde pequeña me ha hecho ser gran parte de lo que soy. Hoy, a mis 25 años te sigo viendo como una modelo a seguir. Gracias por todas las risas, los consejos y tu hermosa compañía. Las tres han sostenido mi mano desde mis primeros pasos y han sido un pilar fundamental en mi desarrollo como mujer. El amor que se da siempre llega de vuelta.

A Armando, porque estuviste presente en cada página de este viaje. Acompañaste cada paso con mucha ternura; fuiste el principal interlocutor en las reflexiones que dan forma a este trabajo y no dejaste que me hundiera por muy alta que estuviera la marea. Gracias por ser un rayito de sol que disipó las nubes de mi mente. Gracias por elegir estar, por decidir quedarte y por enseñarme que las mejores narrativas van seguidas de tres puntos suspensivos...

A mis compañeros de universidad: Mario, Ana Katia, Ricardo, Enrique, Carlos y Lucas. Todas las risas a su lado hicieron de este camino un viaje muy divertido. A mis compañeras de la Cubícula: Sandra, Amiel, Rebe, Andrea, Eve, Amalia. Han sido el mejor equipo en el que he estado; aprendí y crecí mucho a su lado. A los profesores que más

despertaron mi curiosidad intelectual y los que alimentaron mi pasión por el conocimiento: Pablo González Casanova; Sammy Boy; Selene Romero; Arturo López Vargas; Leonardo Figueiras; Héctor Quintanar; Jaime Isla Lope; Edmundo Hernández-Vela (mi querido Doc); Mario Zaragoza; Raúl Romero y Enrique Díaz Álvarez. Todo lo aprendido con ustedes se refleja de una u otra manera en estas páginas. Infinitas gracias por construir la posibilidad de otros mundos y hacer que nos sumemos a ese esfuerzo con convicción y entusiasmo.

En este mismo sentido, agradezco especial y profundamente a Moisés Garduño García, porque además de acompañar y asesorar cada aspecto teórico y metodológico de esta investigación, ha sido mi mayor mentor. Moisés: en el cierre más importante de mi vida, usted ha guiado mis pasos con su sabiduría, apoyo e incondicional confianza. No me permitió claudicar y en sus palabras, mi mente supo recuperar el enfoque y encontrar *la luz de la sombra en la oscuridad*. Gracias también por cada charla intelectual, por cada consejo de vida y sobre todo, por ser –como dijo un amigo que tenemos en común– un espíritu que contraría ideas cuya voluntad se empeña en que nos lo cuestionemos todo. Lo respeto y admiro profundamente. Gracias, gracias, gracias.

*“Não sou, como disse Goethe, o espírito que nega, mas o espírito que contraria. (...) Porque contrariar actos, por maus que sejam, é estorvar o giro do mundo, que é acção. Mas contrariar ideias é fazer com que se abandonem, e se caia no desalento e de aí no sonho e portanto se pertença ao mundo”*

Y finalmente, gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México: pública, gratuita y popular. Devolveré al pueblo todo lo que el pueblo me dio. **¡México, Pumas, Universidad!**

*Que en los momentos de mayor duda, estas páginas sirvan para recordarte que sí puedes.*



# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>9</b>
<b>Capítulo 1. La imagen como mecanismo de representación en las narrativas políticas</b>	<b>19</b>
1.1 Comunicación y Poder	20
1.1.1 Discusión conceptual sobre el poder	20
1.1.2 Actores y recursos del poder	22
1.1.3 Coacción y Consenso como recursos del poder en la Era Digital	24
1.1.4 Construcción de narrativas políticas	28
1.2 La representación del otro en la construcción de narrativas políticas	31
1.2.1 El poder de representación	31
1.2.2 Construcción y representación de la otredad	34
1.2.3 Espacios interpretativos	36
1.3 Construcción de narrativas visuales en la representación del conflicto	39
1.3.1 El poder político de la imagen	39
1.3.2 La representación visual del conflicto en las relaciones internacionales	42
<b>Capítulo 2. Demonización Mutua: Conflicto y discurso en la relación entre Estados Unidos y la República Islámica de Irán</b>	<b>51</b>
2.1 Periodo pre revolucionario	51
2.1.1 Irán en la contienda mundial: contexto social y político del periodo monárquico	51
2.1.2 El nacionalismo de Mossadeq y la Operación AJAX	54
2.2 Periodo revolucionario (1979-1990)	59
2.2.1 La Revolución de 1979	59
2.2.2 La Crisis de los rehenes	62
2.2.3 La primer guerra del Golfo: conflicto Irán – Irak	63
2.3 Hacia un reacomodo mundial: Fin de la Guerra Fría (1990 – 2001)	66
2.3.1 El nuevo orden mundial y la crisis del Golfo Pérsico	66
2.3.2 Bill Clinton y la política de doble contención	70
2.3.3 Mohammed Khatami y el diálogo de culturas	72
2.4 Terror e imagen en el centro del discurso: El Islam como enemigo de la paz mundial (2001-2010)	74
2.4.1 Inicio de la lucha contra el terrorismo: 9/11 y la creación del Eje del Mal	74
2.4.2 La centralidad de la cuestión nuclear y el viraje hacia el conservadurismo iraní	77
2.4.3 Las paradojas de la confrontación: demonización y acercamiento	79

<b>Capítulo 3. Narrativas visuales en la era digital: La representación de la otredad a través de la imagen</b>	<b>83</b>
3.1 Narrativas visuales en los muros de la ciudad: el espacio público iraní como recurso de poder	84
3.1.1 La ciudad como espacio interpretativo	84
3.1.2 La República Islámica como una máquina de imágenes: guerra, gloria y martirio en los muros de la ciudad	86
3.1.3 Entre símbolos propios y ajenos: la representación visual del <i>otro</i> en el espacio público iraní	90
3.1.4 Pasado y presente en la imagen: Narrativas visuales como refuerzo del discurso oficial	94
3.2 Narrativas políticas en el cine: Hollywood como espacio para la construcción de imaginarios colectivos	98
3.2.1 El cine: arte, industria y espacio interpretativo	98
3.2.2 De Washington a Hollywood: la construcción de narrativas políticas en las películas estadounidenses	100
3.2.3 Películas como campañas de desprestigio político: la demonización fílmica de la República Islámica de Irán	103
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>122</b>
<b>Referencias Bibliográficas</b>	<b>133</b>

## INTRODUCCIÓN

Como producto de la revolución iraní y del posterior encumbramiento de un gobierno de corte islámico en Irán, la relación de Estados Unidos con la República Islámica ha estado caracterizada por el antagonismo y la confrontación. A lo largo de los últimos cuarenta años, ambos estados han sostenido un conflicto que aunque ha tenido consecuencias económicas y momentos coyunturales de tensión militar, se ha desarrollado principalmente en el ámbito de lo simbólico encontrando en el discurso su principal campo de batalla. Así, desde el año de 1979 las élites políticas de ambos países han sostenido dicho conflicto por medio de una serie de narrativas visuales construidas mediante representaciones peyorativas sobre el otro que han dado paso al surgimiento de dos grandes mitos discursivos; el del *Gran Satán*, entidad monstruosa e imperialista que atenta contra el bienestar de la humanidad y el de los *Mulas Locos*, cuyo fanatismo representa una amenaza para la paz, la libertad y la democracia occidental. Estos mitos, profundamente incrustados en el imaginario colectivo, no solo han logrado influir en la percepción que la población de dichos países tiene sobre el conflicto sino que también ha fortalecido la identidad de ambas naciones y legitimado su actuar y posicionamiento frente al otro.

Bajo esta línea, la presente tesis tiene el objetivo de comprobar la relación existente entre imagen, comunicación y poder en el conflicto que Estados Unidos e Irán han mantenido durante más de cuarenta años; el argumento central de la investigación sostiene que en términos de discurso público, las narrativas visuales son un elemento clave para el ejercicio del poder ya que las imágenes facilitan más que cualquier otro lenguaje<sup>1</sup> la construcción de imaginarios colectivos, de sentidos y contrasentidos, así como de significados y contra significados capaces de moldear las percepciones de todo aquel que las consume, fungiendo así como un instrumento de manipulación política.

El conflicto como fenómeno político, económico y social ha sido ampliamente estudiado desde la disciplina de las Relaciones Internacionales. En este sentido, el caso entre Irán y

---

<sup>1</sup> Si bien hay corrientes teóricas dentro de los estudios semióticos que se oponen a considerar a estudiar o pensar a la imagen de la misma manera que al lenguaje, existen teóricos de la lingüística como Victorino Zecchetto que sí relacionan a las imágenes icónicas como una expresión del lenguaje pero no porque éstas posean «una codificación semejante a la de un discurso verbal, sino a causa de los elementos que se suceden de acuerdo a la dialéctica de la manifestación». En: Zecchetto Victorin, *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*, Ediciones Abya Yala, Ecuador, 2002, p. 174.

Estados Unidos ha sido objeto de múltiples discusiones académicas que suelen abordar el problema desde la geopolítica y la política exterior, haciendo particular énfasis en la cuestión nuclear, la militarización de la región y los intereses de las potencias entorno a los recursos naturales del Golfo Pérsico. Si bien dichos enfoques son necesarios y pertinentes para el estudio de la política internacional y de las dinámicas devenidas de ella, lo que esta investigación propone es realizar un acercamiento al conflicto desde la comunicación política que ambos actores han construido en torno a él. Hacer esto es importante porque identificar la relación que las narrativas visuales tienen con los intereses de las élites que las producen y difunden, ofrece nuevas pautas para estudiar desde una perspectiva crítica y multidimensional las dinámicas globales del poder.

En orden de alcanzar las pretensiones académicas de la investigación, la tesis se dividirá en tres capítulos en donde las reflexiones teóricas, históricas y analíticas irán de la mano. Para empezar, el capítulo uno, titulado *La imagen como mecanismo de representación en las narrativas políticas*, consta de tres apartados: 1.1 “Comunicación y Poder; 1.2 “La representación del otro en las narrativas políticas”, y 1.3 “Narrativas visuales en la representación del conflicto”. A lo largo de su desarrollo, este capítulo busca dotar al lector de un marco teórico que le permita comprender la relación entre la visualidad, la comunicación y el poder en las relaciones internacionales contemporáneas.

El apartado 1.1 “Comunicación y poder” permite entrever las inclinaciones de esta investigación hacia la esfera de la comunicación política; en él se hace un breve recorrido teórico sobre las diferentes conceptualizaciones dentro de la Ciencia Política y las Relaciones Internacionales entorno al poder, encontrando en la definición propuesta por Manuel Castells una continuidad del pensamiento filosófico de Michel Foucault en la que se propone pensarlo como un ejercicio relacional producto de las interacciones sociales que se sitúa en un contexto determinado: el de la Era Digital. La definición del comunicólogo catalán será complementada con el análisis que Ferrán Izquierdo ofrece desde la Sociología de Poder; herramienta teórica que nos ayudará a terminar de comprender las estructuras, actores y recursos de poder en las relaciones internacionales. Posteriormente, se abordará la producción y difusión de narrativas políticas como un proceso que permite la construcción de consenso en la sociedad.

El apartado 1.2 condensa una discusión teórica entre Sergio Moscovici, Pierre Bourdieu, Rossana Reguillo y Hamid Dabashi. Para empezar, la categoría del *otro antropológico* de la

investigadora mexicana Rossana Reguillo, pone en evidencia una de las expresiones clave para el ejercicio de relaciones simbólicas de dominación: el poder de representación. Sobre esto, la teoría de las representaciones sociales de Sergio Moscovici se interseca con los postulados de Pierre Bourdieu entorno al poder que se ejerce cuando un agente en posición de autoridad contribuye a construir la estructura, significado y percepción del mundo por medio del acto nominal de la representación. A esto, Hamid Dabashi agrega que lo que se dice también cobra valor por el lugar desde donde es dicho, aspecto que dota a determinados espacios de un alto poder simbólico. Finalmente, se hablará de los actores que se disputan el ejercicio por el poder de la representación y en la competencia por la gestión de los espacios interpretativos en la Era Digital.

En el último apartado del primer capítulo, “La producción de narrativas visuales en la representación del conflicto”, se abordará el poder político que la imagen detenta cuando comienza a ser el elemento central de las narrativas en un contexto donde, gracias al desarrollo de las tecnologías, las sociedades están medidas y mediadas por el espectáculo y la cultura visual. Tomando como referencia a Hamid Dabashi, se observará cómo es que la instrumentalización de la visualidad dentro del discurso público configura relaciones de dominación que, aunque simbólicas, no dejan de ser en extremo violentas. Bajo este escenario se mostrará cómo es que la imagen es utilizada por el poder político con el fin de exaltar virtudes propias y fortalecer la identidad nacional, así como para representar a la otredad como una entidad monstruosa y amenazante, dando paso a la creación de imaginarios colectivos afines a la ideología hegemónica. Para fortalecer estos planteamientos, al final de este capítulo se abordará la evolución de la imagen en las narrativas políticas en algunos de los conflictos internacionales del siglo XX como los posters y carteles producidos durante la Segunda Guerra Mundial; la imagen cinematográfica en la Guerra Fría y la fotografía de guerra producto del periodismo incorporado que hasta la actualidad ha servido para crear marcos de entendimiento entorno a las guerras libradas en el Medio Oriente.

Si bien las discusiones académicas presentadas en la primera parte de la tesis ofrecen elementos teóricos para abordar el caso de estudio que atañe a la presente investigación, también es necesario contar con una perspectiva histórica que contextualice la relación entre Estados Unidos e Irán, así como la evolución de su discurso público en el marco de un conflicto que ha presentado momentos de distensión, acercamiento y cooperación. Frente a esta necesidad, el capítulo 2. “Demonización Mutua: Conflicto y discurso en la relación entre

Estados Unidos y la República Islámica de Irán” tiene el objetivo de realizar un recuento histórico sobre la evolución de las narrativas que dichos actores han construido para representarse mutuamente en el periodo comprendido entre 1979 y 2010, tomando como referencia tres periodos clave en la historia de la relación entre ambas naciones: el periodo revolucionario (1979 – 1990); el final de la Guerra Fría (1990 – 2001) y el inicio de la guerra contra el terrorismo (2001 – 2010). Este capítulo encontrará en el material elaborado por el historiador especialista en Irán moderno, Ervand Abrahamian, una de sus principales referencias académicas, así como en las aportaciones de la Dra. María Lourdes Sierra Kobeh y de Luciano Zaccara.

En primer lugar, el apartado 2.1 “Periodo revolucionario” pretende ofrecer el contexto social y político que antecedió a la revolución del 79 y que provocó el surgimiento de un sentimiento antiimperialista en la población iraní, mismo que años más tarde sería reivindicado por el movimiento revolucionario y se convertiría junto con la defensa de valores nacionalistas e islámicos en la base ideológica de la República Islámica. Posteriormente, apoyándonos en los postulados de William O. Beeman, se mostrará cómo los sucesos devenidos tras el triunfo de la revolución, acrecentarían el antagonismo entre Irán y Estados Unidos y darían paso al surgimiento de dos grandes mitos encaminados a la demonización del otro; el del *Gran Satán* y el de los *Mulas locos*, fenómenos que llevaron a este conflicto al ámbito de la confrontación simbólica. En este apartado también se muestra la importancia que adquiere la visualidad para la reproducción y representación de dichos mitos pues el discurso público de los líderes políticos de ambos estados fue reforzado por medio de imágenes producidas desde las industrias culturales y los medios de comunicación incorporados a los regímenes en cuestión.

El segundo apartado busca mostrar el impacto del orden mundial en nuestro caso de estudio. Por un lado, el reacomodo de élites políticas suscitada en Irán tras la muerte de Khomeini transformó la política doméstica y exterior de la República cuando si bien se asumió desde la presidencia una postura progresista más moderada y menos militarista, el nuevo líder supremo, Alí Khamenei, sirvió de contrapeso al mantener una línea rígida y conservadora en su discurso frente al papel de Estados Unidos en la región. Por otro lado, las consecuencias en las dinámicas internacionales producto del fin de la Guerra Fría, obligaron a Washington a tomar nuevas decisiones en materia de seguridad energética dentro de su política exterior hacia el Medio Oriente y sobre todo hacia Irán, con quien la cooperación en

asuntos de seguridad a nivel regional no impidió que las narrativas contra la República Islámica se tornaran más violentas y confrontativas. Las necesidades y disputas al interior de ambos países, así como los sucesos internacionales devenidos del nuevo orden que comenzaba a gestarse, influyeron en el conflicto entre Estados Unidos y la República Islámica, mismo que encontraría en la última década del siglo XX una nueva etapa, llena de dinamismo y volatilidad, que se vería reflejada en el discurso público de ambos estados.

El tercer y último apartado del capítulo tiene el objetivo de mostrar el impacto que la guerra contra el terrorismo generó en la comunicación política estadounidense, así como en su actuar político y militar frente al Medio Oriente. Para empezar, se mostrará cómo la violencia simbólica ejercida por Estados Unidos contra lo árabe y musulmán le permitirá ganar consenso y legitimidad en sus políticas belicistas hacia Irak y Afganistán, así como en su conflicto frente a la República Islámica. Siguiendo con esto, podrá observarse cómo el aumento en la militarización estadounidense en la región; la inclusión de Irán en el llamado “Eje del Mal” gracias al descubrimiento de su programa nuclear; el recrudecimiento de sanciones y el bloqueo económico contra la República, fueron factores que provocaron un viraje hacia el conservadurismo en Irán, aumentando aún más el choque discursivo entre ambas naciones. Finalmente, el capítulo terminará por abordar las paradojas presentes en la confrontación entre ambos países, dejando en evidencia que el pragmatismo es el eje rector en la política de ambas naciones.

Contar con un conocimiento pleno de la historia entre ambos países permite mantener una postura crítica a la hora de realizar un acercamiento a las narrativas políticas sobre el conflicto, las cuales gracias a su alto nivel de persuasión tienden a aprovecharse del desconocimiento del espectador sobre el tema en cuestión para así poder influir en su percepción y lograr cooptar su voluntad política. Por otro lado, la historia también nos ofrece las herramientas necesarias para comprender las referencias a las que el discurso público apela cuando se construyen representaciones sobre el conflicto y la alteridad. Es por ello que una vez desarrollado el apartado histórico, la presente investigación continuará –y culminará– con un análisis pormenorizado de las narrativas visuales producidas y difundidas por Estados Unidos y la República Islámica utilizadas para representarse a sí mismos y al otro en el marco de su conflicto.

El capítulo 3 titulado: *Narrativas visuales en la era digital: La representación de la otredad a través de la imagen*, se circunscribe en la época actual al encontrar en las primeras

décadas del siglo XXI una etapa en la que la globalización y el acelerado desarrollo tecnológico abren paso a la digitalización de los procesos comunicacionales. Como se mencionó en el apartado teórico, este fenómeno, propio de la Era Digital, ha generado las condiciones propicias para el surgimiento de nuevos espacios interpretativos donde la imagen cobrará mayor relevancia. De igual forma, gracias a la globalización los alcances de los sentidos y significados insertos en dichos espacios, se verán potencializados; hecho que intensificará la competencia por su gestión entre las élites que se disputan el ejercicio del poder.

El objetivo principal de este capítulo será conjugar las categorías analíticas presentadas a lo largo de la primera parte de la investigación, con las narrativas visuales construidas en dos de los espacios interpretativos más significativos para los actores a los que esta investigación se atañe: para el caso de la República Islámica, nos centraremos en las narrativas visuales presentes en el **espacio público** iraní y para abordar el caso de Estados Unidos, nos centraremos en el discurso político transmitido por medio de las películas *hollywoodenses*, siendo el **cine** el segundo espacio interpretativo a analizar.

Frente al extenso número de recursos visuales y multiplicidad de productos culturales dentro del ámbito de estudio así como en el periodo de tiempo que enmarca esta investigación, nos limitaremos al análisis de tres imágenes por cada uno de los espacios interpretativos previamente mencionados. Es importante señalar que el orden y selección de dicho material responde a un criterio metodológico que lejos de pretender la fragmentación del objeto de estudio, busca establecer un diálogo entre las narrativas presentadas.

El apartado 3.1 está abocado a analizar las representaciones que emanan del discurso público iraní en las calles y avenidas de la ciudad, sosteniendo dos argumentos principales: que el espacio público es un escenario vital para la construcción de verdades, sentidos y significantes que ejercen una influencia significativa en los sujetos que confluyen diariamente entorno a él y que desde el triunfo de la revolución iraní, la visualidad ha sido un mecanismo fundamental para la construcción histórica, social y política de la República Islámica. La conjunción de estos elementos da cuenta de las razones por las cuales las élites políticas y religiosas de Irán han instaurado un monopolio en torno a la producción de narrativas dentro del espacio público, dando origen al muralismo iraní. Así, lo que inició como una corriente artística contestataria se convirtió en un medio propagandístico capaz de movilizar a las masas y generar consenso y legitimidad. Este apartado se apoyará en las

investigaciones realizadas por Alice Bombardier, Christia Fotini, Samuel Blanch, Houchang Chehabi y Christiane Gruber; académicos e investigadoras especialistas en estudios culturales sobre Irán.

Para profundizar en los mecanismos e intereses que dan cauce al discurso oficial del régimen islámico dentro del espacio público, se presentarán tres murales producidos a lo largo del siglo XXI utilizados para influir en la percepción de la población entorno a su relación con Estados Unidos, así como para fortalecer la identidad de la República. Esto se logrará a partir del enaltecimiento moral y nacionalista de la República Islámica, la representación demonizante de la otredad y la construcción de la memoria histórica por medio de las narrativas visuales en el espacio público. Para alcanzar dicho cometido, se ofrecerá un análisis personal y subjetivo de los murales en cuestión que buscará hacer énfasis en la relación de su mensaje con el contexto histórico en el que fueron creados, así como las emociones e ideas fortalecidas por el mensaje que cada mural busca comunicar.

En el segundo apartado de este capítulo, se aborda el caso de Estados Unidos y las narrativas que se producen y reproducen mediante el discurso cinematográfico. En la primera parte, con el apoyo de los postulados de Max Horkheimer y Theodor Adorno, así como de estudios sociológicos sobre el cine realizados por académicos como Susana Vellegia, se busca explicar las razones que hacen del cine un espacio interpretativo capaz de influir en las mentes y corazones de los espectadores. Posteriormente, se hablará de cómo el desarrollo empresarial y comercial entorno a la industria cinematográfica de Hollywood se apoyó y colaboró con el gobierno estadounidense para potenciar las ganancias políticas y económicas que las películas generaban dentro y fuera de Estados Unidos; mostrando así cómo es que la concatenación de intereses públicos y privados es una característica sustantiva de las narrativas visuales estadounidenses. Por otro lado, este apartado también pretende mostrar la manera en que las películas han servido como campañas de desprestigio político contra el gobierno islámico así como una de las principales fuentes para la producción de discursos de odio contra la población iraní y aquellos que profesan la religión islámica. Posteriormente, se presentará la discusión sobre las tres películas elegidas, mismas que fueron producidas en el lapso comprendido entre 1991 y 2011 y que, pese a pertenecer a géneros diferentes, mantienen la misma línea discursiva donde la satanización del hombre musulmán, el fanatismo de la población iraní y las costumbres salvajes y violentas provenientes del Islam

son una afrenta a la seguridad individual y son la muestra del peligro de la existencia de un gobierno islámico.

El internet y las comunicaciones digitales juegan un papel central en esta investigación no sólo por las razones teóricas que aquí se defienden sino porque gracias a la conexión global que estas herramientas nos ofrecen, pudimos ser capaces por un lado, de acercarnos al espacio público iraní sin haber visitado nunca dicho país y por el otro, de acceder a material cinematográfico que fue producido y proyectado hace más de veinte años. En este sentido, la metodología empleada para la recolección del material visual del presente capítulo consistió en una etnografía digital realizada a través de la inmersión en blogs, artículos de prensa digitalizados, plataformas de *streaming* y redes sociales, últimas que me permitieron entrar en contacto con investigadores radicados en Irán, que se mostraron dispuestos a ayudar en mi investigación, compartiéndome de primera mano fotografías de murales y carteles de difícil acceso en internet.

Debido al alcance global de Hollywood y de la influencia de la cultura americana en México, no se presentaron inconvenientes en la búsqueda, acceso y comprensión de las películas estadounidenses. Sin embargo, la búsqueda etnográfica de las narrativas visuales construidas en Irán sí representó ciertos obstáculos; para empezar, la barrera lingüística complejizó el análisis de ciertos murales que contenían inscripciones en farsi por lo que fue vital recurrir al apoyo de expertos en el idioma. Por otro lado, la superioridad numérica de artículos occidentales en la web frente a aquellos de origen iraní, implicó un reto para acceder a material vigente, ya que los medios británicos y estadounidenses continúan reproduciendo imágenes de los murales de la época revolucionaria, además de que la forma discursiva en la que presentan las notas referentes a las narrativas visuales en Irán se muestra tendenciosa, sesgada y con poca precisión contextual.

Debido a mi formación como internacionalista y a que esta tesis responde a una investigación concerniente a las ciencias políticas y sociales, el análisis entorno a los murales y las películas aquí vertido, no aborda cuestiones en materia de estética, semiótica, hermenéutica ni estudios especializados en materia de comunicación, sino que parten del estudio de la Historia de ambos países y en la investigación del origen, significado y vigencia de los símbolos nacionales y religiosos, así como de las referencias culturales empleadas en las narrativas visuales seleccionadas. Es importante resaltar que el análisis de los productos visuales aquí esbozado se concentra en mostrar cómo y en qué contexto se producen los

mecanismos discursivos del poder. Sin pretender proclamar verdades absolutas sobre dichas narrativas, esta investigación pretende abrir una senda futura que incite al debate y a nuevas discusiones que propongan otros ángulos y perspectivas para abordar no sólo la imagen y los motivos que hay detrás de su producción y difusión, sino ahondar también en la recepción que tiene dicha narrativa visual en los distintos auditorios que acceden a ella.



## Capítulo 1. La imagen como mecanismo de representación en las narrativas políticas

El objetivo central de este primer capítulo es proporcionar al lector las herramientas teóricas que permitan entender cuáles son los mecanismos a través de los cuales funciona la relación entre imagen, comunicación y poder en el conflicto entre los Estados Unidos de América y la República Islámica de Irán. Para lograrlo, éste se habrá de dividir en tres apartados; 1.1 “Comunicación y Poder”; 1.2 “La representación del otro en las narrativas políticas”; y 1.3 “Narrativas visuales en la representación del conflicto”.

Como su nombre lo indica, el primer apartado busca comprobar que la comunicación es un factor determinante y decisivo para el poder político: primero se buscará entender qué es el poder, quiénes intervienen en él, cómo funciona y, sobre todo, cuáles son los mecanismos a través de los cuales funciona la relación entre comunicación y poder dentro de la estructura social que prevalece en la Era Digital. Posteriormente, se abordará la producción y difusión de narrativas políticas como un proceso que permite la construcción de consenso en la sociedad.

En el segundo apartado, la categoría del *otro* pone sobre la mesa de análisis una expresión del ejercicio de poder; el poder de representación. Aquí se buscará entender cómo se construye la concepción de la otredad, cuáles son los procesos socioculturales que le dan sentido y cómo es que se instrumentaliza dentro de las narrativas políticas. Igualmente, se hablará de los actores que ejercen el poder de representación y de la disputa que se da entre estos por el control de los espacios interpretativos en la Era Digital.

En el último apartado se analizará cómo, debido al desarrollo acelerado de las tecnologías en la Era Digital, la imagen ha cobrado un papel preponderante para la comunicación y, por ende, se explicará porqué el poder —específicamente el poder político—, hace uso de la imagen en la construcción de narrativas con el fin de construir marcos de entendimiento y moldear las percepciones de la sociedad para generar consenso y legitimidad.

## 1.1 Comunicación y Poder

### 1.1.1 Discusión conceptual sobre el poder

Las concepciones de la teoría política clásica, en su tradición más liberal, han pensado al poder a partir de un supuesto origen contractual<sup>2</sup>; es decir, que éste «recae en el pueblo y se transfiere al gobernante por la vía de la representación política, encontrando además limitaciones muy concretas en un sistema de contrapesos, equilibrios y balances»<sup>3</sup> que habrá de hallar dentro de la figura del estado moderno. Por otro lado, en las teorías del realismo y neorrealismo político, el poder «es algo que se posee, se puede acumular y es perfectamente medible y cuantificable mediante la utilización de diferentes indicadores, que pueden agregarse en un único indicador de poder»<sup>4</sup>.

En ambas prescripciones el poder se concibe como un objeto que puede ser poseído, transferido y cuantificado. Si bien dichas corrientes han tenido su propio auge dentro de la Ciencia Política y las Relaciones Internacionales, la visión simplista que desarrollaron en torno al poder no satisface las necesidades que la sociedad contemporánea exige para el análisis de las relaciones que de ella emanan, esto debido a que «la globalización ha redefinido los límites territoriales del ejercicio del poder»<sup>5</sup>. Por ello, en la presente investigación el poder habrá de pensarse a partir de una lógica relacional resultado de la convivencia misma en sociedad. Siguiendo esta línea, Michel Foucault es uno de los autores de la segunda mitad del siglo veinte que se desmarca de los análisis realizados sobre la idea de apropiación del poder cuando sugiere que:

[...] el poder no es una cosa que alguien posee, sino una realidad o relación que sucede, que se efectúa y que se ejerce en todo su espesor sobre toda la superficie

---

<sup>2</sup> Thomas Hobbes, Jean Jacques Rousseau y John Locke son los autores que desarrollan la teoría del contrato social, misma que se fundamenta en la supuesta existencia de un «principio de legitimidad que se levanta sobre dos ficciones: la de un contrato social, que estaría en el origen de la sociedad y del poder político, y la de la existencia de unos derechos naturales, previos a las relaciones sociales, políticas y jurídicas y ya vigentes en un supuesto estado de naturaleza». Véase: Fernández, Eusebio, *El contractualismo clásico (Siglos XVII y XVIII) y los derechos naturales*, Anuario de Derechos Humanos, Madrid, 1983, p. 61.

<sup>3</sup> Cfr. Montbrun, Alberto, *Notas para una revisión crítica del concepto de "poder"*, Polis: Revista de la Universidad Bolivariana, Volumen 9, No 25, Mendoza, 2010, p. 374.

<sup>4</sup> Dentro de estas teorías el Estado es el actor preponderante y, por ende, el poder se piensa exclusivamente en su carácter nacional y se analiza a partir de la posesión de recursos materiales y activos humanos. Siendo así: la capacidad militar y económica las fuentes del poder. En: Creus, Nicolás, *El concepto de poder en las relaciones internacionales y la necesidad de incorporar nuevos enfoques*, Estudios Internacionales, Volumen 45, No. 175, Santiago, 2013, p. 68.

<sup>5</sup> Castells, Manuel. *Comunicación y poder*, Siglo Veintiuno editores, México, 2012, p. 42.

del tejido social, según un sistema de puntos de apoyo, de conexiones, de distintas estaciones y de elementos tan diversos como la familia, la sexualidad y las instituciones.<sup>6</sup>

Si bien al partir de la noción relacional del poder se obtienen mayores elementos para una revisión crítica del concepto, no basta con pensarlo como un mero relacionamiento entre actores. No hay que perder de vista que, en su ejercicio, el poder implica «un entramado de acciones que inducen a otras acciones y que se concatenan entre sí»<sup>7</sup>. Condensando de alguna manera los distintos elementos que Michel Foucault delineó a lo largo de su extensa producción bibliográfica, Manuel Castells conceptualiza al poder como aquella:

[...] capacidad relacional que permite a un actor social influir de forma asimétrica en las decisiones de otros actores sociales de modo que se favorezcan la voluntad, los intereses y los valores del actor que tiene el poder. El poder se ejerce mediante la coacción (o la posibilidad de ejercerla) y/o mediante la construcción de significado partiendo de los discursos a través de los cuales los actores sociales guían sus acciones.<sup>8</sup>

En esta definición, el comunicólogo catalán utiliza una serie de categorías que servirán de sustento teórico para los fines de la presente investigación. Por ello, serán analizadas una a una, comenzando con profundizar en la cualidad asimétrica del poder a la que se refiere Castells. El término de *asimetría* implica, en su acepción más simple, una «falta de correspondencia»<sup>9</sup>; cuando se utiliza este término para adjetivar al poder, es para referir que la distribución de fuerzas o la capacidad impositiva de unas acciones sobre otras no es equitativa. Sin embargo, esto no puede inducir a pensar que el poder se encuentra de manera total y perpetua de un solo lado, pues el poder no responde a un «esquema monótono ni a una

---

<sup>6</sup> Foucault, Michel. *El poder disciplinario (Lección del 28 de marzo de 1973, del curso en el Collège de France, La Sociedad Punitiva)*, Revista Contrahistorias. La otra mirada de Clío, Año 13, Número 26, México, 2016, p. 51.

Disponible en: [https://issuu.com/revistacontrahistorias/docs/contrahistorias\\_26\\_final](https://issuu.com/revistacontrahistorias/docs/contrahistorias_26_final)

<sup>7</sup> Foucault, Michel, *El sujeto y el poder*, [en línea], Edición electrónica de la Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1988, p. 12. Disponible en: [http://148.202.18.157/sitios/catedrasnacionales/material/2010a/martin\\_mora/3.pdf](http://148.202.18.157/sitios/catedrasnacionales/material/2010a/martin_mora/3.pdf)

Disponible en: [http://148.202.18.157/sitios/catedrasnacionales/material/2010a/martin\\_mora/3.pdf](http://148.202.18.157/sitios/catedrasnacionales/material/2010a/martin_mora/3.pdf)

<sup>8</sup> Castells, Manuel. *Comunicación y poder*, Siglo Veintiuno editores, México, 2012, p. 33.

<sup>9</sup> S/a, *Etimologías de Chile*, (Asimetría), Tomado del sitio electrónico: [http://etimologias.dechile.net/?asimetri.a#:~:text=La%20palabra%20%22asimetr%C3%ADa%22%20est%C3%A1%20formada,sufijo%20%2Ddia%20\(cualidad\).](http://etimologias.dechile.net/?asimetri.a#:~:text=La%20palabra%20%22asimetr%C3%ADa%22%20est%C3%A1%20formada,sufijo%20%2Ddia%20(cualidad).)

estructura monolítica»<sup>10</sup>. En este sentido, se debe considerar que una «relación de poder no es nunca estable, ni dada de una vez y para siempre, sino que se encuentra siempre dentro de una especie de movilidad permanente»<sup>11</sup>; es en esta suerte de “movilidad” que se abre paso al surgimiento de resistencias, capaces de poner en entredicho la relación de poder<sup>12</sup>.

Estrictamente, las relaciones de poder son relaciones sociales<sup>13</sup>, lo que quiere decir que el poder se encuentra enraizado en el núcleo de la sociedad, «dentro de un cierto número de elementos y esencialmente dentro de los aparatos del Estado»<sup>14</sup>. Es bajo este tipo de premisas, que Foucault centra su análisis en los aparatos estatales al considerarlos una «forma concentrada, o también una estructura de apoyo de todo un vasto sistema de poder»<sup>15</sup>. Reparar en el *poder estatal* es vital para el curso de la presente investigación, pues en la actualidad, el Estado es «la forma de poder más evidente, capaz de usar, al mismo tiempo, fuerzas individualizadoras y totalizadoras contra los individuos»<sup>16</sup>.

### 1.1.2 Actores y recursos del poder

Ahora bien, continuando con el análisis de su definición del concepto de poder, Castells habla de *actores sociales* que son sometidos a la voluntad del *actor que tiene el poder*, pero ¿quiénes son dichos actores? A pesar de haber establecido que el poder al que esta investigación se aboca es el estatal, sería un error pensar que el Estado es uno de los actores que participa de las relaciones de poder. No obstante que la mayoría de las corrientes realistas y neorrealistas dentro de las Relaciones Internacionales se inclinarían hacia este hecho<sup>17</sup>, la sociología del poder sugiere pensar al Estado como un recurso del poder más que como un actor. Al respecto, Ferrán Izquierdo apunta:

---

<sup>10</sup> Foucault Michel, *El poder disciplinario...*, *Óp. Cit.*, p. 51.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>12</sup> Castells, Manuel, *Óp. Cit.*, p. 34

<sup>13</sup> Manuel Castells se refiere al poder como un proceso fundamental en la sociedad. *Cfr.* Castells, Manuel, *Óp. Cit.*, p. 33.

<sup>14</sup> Foucault, Michel, *El poder disciplinario...*, *Óp. Cit.*, p. 52

<sup>15</sup> *Ídem*.

<sup>16</sup> Garduño, Moisés, *Dinámicas de poder y prácticas de resistencia en las revoluciones árabes*, CIESAS, México, 2016, p. 29.

<sup>17</sup> «El concepto [de Estado] que se suele usar en Relaciones Internacionales no es tan sólo una conveniencia analítica, sino que está también repleto de supuestos legales y valorativos (por ejemplo, que los Estados son iguales, que controlan su territorio, que coinciden con las naciones o que representan a sus pueblos). Pocos conceptos, desde luego, pueden ser menos “realistas” que el del Estado soberano tal como lo pintan las Relaciones Internacionales convencionales». En: Halliday, Fred, *Las relaciones internacionales en un mundo en transformación*, Los Libros de la Catarata, Madrid, 2002, p. 110.

El Estado continúa siendo una pieza fundamental en las relaciones de poder en el sistema global. Sin embargo, el análisis del papel del Estado en las relaciones de poder globales nos obliga en primer lugar a clasificar su rol en el sistema, y aquí chocamos con la mayoría de las tendencias teóricas que continúan considerando al Estado como un actor, o “como si fuera” un actor. El Estado, desde la Sociología del Poder, tiene una doble condición: recurso y estructura, pero no la de actor.<sup>18</sup>

Aunque pensar al estado como un *recurso o estructura* de poder permite analizar con mayor profundidad y en un sentido más crítico las formas y los mecanismos del poder, esto nos regresa al mismo punto respecto a los actores sociales: si el Estado es un recurso, ¿quién -o quiénes- hacen uso de él? Para responder a esta interrogante, hay que partir de una mínima definición de *actores*. La propuesta teórica de la Sociología del Poder<sup>19</sup> es, nuevamente, la que brinda las herramientas para abordar este fenómeno. Desde esta perspectiva, los actores sociales son definidos como:

aquellos individuos, conscientes de sus intereses, que tienen la capacidad de tomar decisiones sobre el uso de los recursos de poder y de intervenir en las relaciones de poder. Podemos diferenciar entre dos categorías principales de actores: las élites y la población.<sup>20</sup>

La razón por la que los actores sociales se escinden en dos categorías es porque sus motivaciones, fines e intereses están determinados por su jerarquización dentro del sistema social, mismo que condiciona su capacidad y alcance sobre los recursos del poder. En el caso de las élites, sus intereses radican en mantener:

su posición en el sistema, y tienen que centrarse inevitablemente en la acumulación diferencial de poder. Por parte de la población, la preferencia tiene que ser la mejora de su bienestar, pues si se mueve por otros objetivos su posición no será de actor sino de recurso en manos de alguna élite<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Izquierdo Brichs, Ferrán; Etherington, John, *Poder global. Una mirada desde la Sociología del Poder*, Edicions Bellaterra, Barcelona, 2017, pp. 129, 130.

<sup>19</sup> «La Sociología del Poder pretende ser una herramienta útil para sistematizar el análisis de las estructuras de poder que rigen cualquier sociedad». Utilizar esta teoría desde la disciplina de las Relaciones Internacionales ofrece una visión más integral al entrelazar al «sistema global con los sistemas inferiores de una forma coherente». *Ibid.*, p. 15.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 50

El origen de los objetivos de cada actor también genera una diferenciación dentro de las relaciones de poder que se ejercen. Para dilucidar el tipo de relación de poder «es necesario identificar cuándo los actores en una relación de poder tienen objetivos e intereses concretos y cuándo los actores tienen como objetivo prioritario la acumulación diferencial de poder»<sup>22</sup>. En este sentido, cuando el objetivo es concreto, se trata de una relación lineal de poder, y cuando el objetivo es la acumulación diferencial de poder, se presenta una relación circular<sup>23</sup>.

La población es el actor que ejerce relaciones lineales de poder al momento en que lucha por obtener mejoras en su calidad de vida. Cuando emprende la búsqueda de una transformación en la estructura del sistema, abre paso a «procesos democráticos en donde las personas se convierten en ciudadanos activos, en sujetos, en lugar de objetos en manos de las élites y su competición por el poder»<sup>24</sup>. Por otro lado, cuando se habla de la forma en la que las élites actúan e interactúan, encontramos que estos actores permanecen inmersos en una lógica de competencia infinita por la cada vez mayor acumulación de recursos de poder que les permitan mantener su posición en el sistema, ejerciendo así relaciones circulares de poder. Sobre este tipo de relaciones, Izquierdo Brichs añade que se caracterizan por no tener fin y por ser «básicamente conservadora[s], ya que la función de los actores es acumular el máximo control sobre el máximo de recursos de poder como el Estado, el capital, la ideología, los medios de producción, la información, la coacción, etc.»<sup>25</sup>.

### **1.1.3 Coacción y Consenso como recursos del poder en la Era Digital**

En este punto, los recursos del poder mencionados por Ferrán Izquierdo, nos permiten regresar a dos de las categorías clave en la definición propuesta por Manuel Castells, sólo que, en este caso, dichas categorías más que como recursos, son pensadas como las fuentes del poder: la coacción y la construcción de significado, última que bien puede traducirse en consenso. Sobre esto, Foucault ya advertía que tanto la violencia como el consentimiento eran dos ingredientes esenciales para el ejercicio del poder, donde éste «no podría existir sin el uno o el otro, sino a menudo con la presencia de ambos»<sup>26</sup>.

---

<sup>22</sup> Izquierdo Brichs, Ferrán, *Poder y felicidad. Una propuesta de Sociología del Poder*, Catarata, Barcelona, 2008, p. 20.

<sup>23</sup> Izquierdo Brichs, *Poder Global...*, *Óp. Cit.*, p. 49.

<sup>24</sup> Izquierdo Brichs, *Poder y felicidad...*, *Óp. Cit.*, p. 20.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>26</sup> Foucault, Michel, *El sujeto...*, *Óp. Cit.*, p. 15.

Al respecto, diversos autores coinciden con Foucault respecto a los mecanismos de los cuales el poder se vale para alcanzar los resultados deseados; tal es el caso de Joseph Nye<sup>27</sup>, quien señala que la mejor manera de poder interferir en las acciones y decisiones de otros es ejerciendo un balance entre actos de coacción pero también de atracción y cooptación sobre las masas. En este sentido, el geopolitólogo estadounidense escinde al poder en dos categorías: el **poder duro**, el cual consiste en la utilización de recursos económicos y militares para coaccionar e intimidar a las masas<sup>28</sup> y el **poder blando**, el cual se define como «la habilidad de afectar la conducta de otros, por lo general a través de recursos intangibles, para poder obtener los resultados deseados a través de la atracción y cooptación»<sup>29</sup>. Para Nye, ambos poderes no solo son igual de importantes sino que además, el equilibrio en la ejecución de ambas expresiones resulta vital para la perpetuación del estatus quo.

Otra manera de comprender esta relación es mediante una analogía: si se pensara al poder como una máquina, la coacción y el consenso serían los brazos mediante los cuales se lleva a cabo el ejercicio del poder. Por un lado, el brazo de la coacción es el que recurre a la violencia en sus versiones más cruentas, físicas y explícitas sobre otros cuerpos, obligándolos a actuar conforme a la voluntad del poder. Por el otro lado, en un sentido opuesto a la acción, el brazo del consenso funciona a través del pensamiento, encontrando expresiones más suaves, pero no por ello menos violentas, al actuar por la vía de las ideas<sup>30</sup>; incitando, seduciendo y convenciendo a los otros, manipulando su voluntad hasta el punto en el que el poder llega a ser deseado<sup>31</sup>, permitiendo además que las acciones incitadas desde el poder

---

<sup>27</sup> Joseph Nye es uno de los principales académicos en geopolítica de Estados Unidos que, junto a Robert Keohane, fundó la teoría del neoliberalismo de las relaciones internacionales. Igualmente, fue subsecretario de Defensa para Asuntos de Seguridad Internacional en la década de los noventa y durante décadas sus postulados han influido significativamente a los principales estadistas estadounidenses, sobre todo en lo que respecta a la toma de decisiones en materia de diplomacia y política exterior.

<sup>28</sup> Cfr. Nye, Joseph. *Soft Power*, Foreign Policy, Núm. 80, 1990, p. 166

<sup>29</sup> Masullo, Juan. “Capítulo dos: La conceptualización del poder de Joseph Nye: el poder blando”. En: *Sobre el poder blando y el biopoder*, Institut Barcelona d’Estudis Internacionals, Barcelona, 2011, p. 8.

<sup>30</sup> Al respecto, Manuel Castells menciona que «de las tres fuentes de poder (violencia, dinero y confianza), la más importante para la soberanía es el poder sobre las ideas que dan lugar a la confianza. La violencia sólo puede usarse de forma negativa; el dinero sólo puede usarse de dos formas; dándolo o quitándolo. Pero el conocimiento y las ideas pueden transformar las cosas, mover montañas y hacer que el poder efímero parezca permanente. En: Castells, Manuel, *Óp. Cit.*, p. 41.

<sup>31</sup> Foucault dice que «el ejercicio del poder puede producir tanta aceptación al punto de ser deseado: puede acumular muerte y cubrirse a sí mismo detrás de cualquier amenaza imaginable». En: Foucault, Michel, *El sujeto...*, *Óp. Cit.*, p. 15.

sean reproducidas de manera automática e incuestionable por los actores sociales sometidos a él.

Con tácticas y expresiones diferentes, ambos mecanismos son esenciales, se apoyan y se complementan entre sí: para afianzar la dominación, la coacción necesita encontrar respaldo y apoyo en las ideas y valores de la sociedad, donde la simple posibilidad de un castigo sea suficiente para cohibir a la población de llevar a cabo acciones que atenten contra los intereses de las distintas élites que utilizan los aparatos del Estado. De esta manera, «cuanto mayor es el papel de la construcción de significado en nombre de intereses y valores específicos a la hora de afirmar el poder de una relación, menos necesidad hay de recurrir a la violencia (legítima o no)»<sup>32</sup>. Entre menos se utilice la violencia física, mejor será la perpetuación del poder, pues cuando ésta se visibiliza, tiende a generar rechazo y resistencia por parte de los sujetos, incentivando así a la transformación de las relaciones de poder imperantes.

Si pensamos a la coacción y el consenso como «elementos que interactúan en el proceso de producción y reproducción de las relaciones de poder»<sup>33</sup> que surgen bajo el arbitrio del poder estatal, encontramos que la coacción se halla institucionalizada dentro de los aparatos estatales que monopolizan el uso legítimo de la violencia, y que el consenso se escenifica en la acción comunicativa del Estado o bien, en los discursos públicos<sup>34</sup>, los cuales se apoyan en la producción de narrativas políticas.

Antes de ahondar en las narrativas producidas y difundidas desde los aparatos del Estado –tema central de esta tesis–, hay que identificar las condiciones espaciotemporales en las que se configura la estructura social dentro de la que opera el Estado nación. Hacer esto es importante porque «las propias nociones de Estado y sociedad dependen de los límites que definen su existencia en un contexto histórico dado. Y nuestro contexto histórico está marcado por los procesos contemporáneos de la globalización y el nacimiento de la sociedad red»<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> Castells, Manuel, *Óp. Cit.*, p. 25.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>34</sup> James C. Scott plantea que los discursos públicos son aquellos que «en términos ideológicos van casi siempre, gracias a su tendencia acomodaticia, a ofrecer pruebas convincentes de la hegemonía de los valores dominantes, de la hegemonía del discurso dominante». En: Scott, James C., *Los dominados y el arte de la resistencia*, Ediciones Era, México, 2004, p. 27

<sup>35</sup> Castells, Manuel, *Óp. Cit.*, p. 41.

Para comprender a qué se refiere Castells con *sociedad red*, hay que partir por entender el fenómeno de la *globalización*. Tras hacer una revisión de distintas definiciones del concepto provenientes de autores como Rebecca Biron<sup>36</sup>, María Regnasco<sup>37</sup> y Renée De la Torre<sup>38</sup>, puedo concluir que la globalización es un proceso que, al permitir interacciones inmediatas entre sujetos, actores, redes informáticas y flujos económicos gracias al desarrollo instrumental de la tecnología, condensa el tiempo y el espacio haciendo que la línea divisoria entre lo local y lo global se desvanezca, auspiciando así relaciones de interdependencia. Desde una perspectiva crítica, la globalización debe pensarse como un fenómeno inherente a la reproducción y expansión del sistema capitalista a nivel mundial<sup>39</sup>.

Una vez que la globalización rompe con los límites entre lo local y lo global, las relaciones de poder también encuentran una redefinición espacial cuando la estructura social en la que se desarrollan no se aloja en una ubicación concreta; por ello, Manuel Castells, apoyado en la concepción de Michael Mann entorno a las sociedades, propone que, al analizar las relaciones de poder, en lugar de centrarse en los límites territoriales del Estado nación, se deben identificar las redes locales, nacionales y globales en las que éstas operan<sup>40</sup>.

Es la concatenación entre dichas redes la que habrá de configurar a la *sociedad red*, misma que se define como «aquella cuya estructura social [que] está compuesta de redes activadas por tecnologías digitales de la comunicación y la información basadas en la microelectrónica»<sup>41</sup>, y cuya capacidad de interconexión transfronteriza la dota de un carácter estrictamente global<sup>42</sup>. Frente a este escenario, la figura del estado nación adquiere un nuevo

---

<sup>36</sup> Biron, Rebecca E. “Globalización” [en línea]. En *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, coordinado por Szurmuk, Mónica y Mckee Irgwin Robert, Siglo XXI Editores, México, 2009, p. 119, 120. <https://elpaginaslibres.files.wordpress.com/2009/12/diccionario-de-estudios-culturales-latinoamericanos.pdf>

<sup>37</sup> Regnasco, María. “Globalización y progreso humano” [en línea]. En *Diccionario latinoamericano de bioética*, coordinado por Juan Carlos Tealdi, UNESCO/Red Latinoamericana y del Caribe de Bioética/Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2008, p. 297. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000161848/PDF/161848spa.pdf.multi>

<sup>38</sup> De la Torre Castellanos, Renée. “Globalización y cambio religioso” [en línea]. En *Diccionario latinoamericano de bioética*, coordinado por Juan Carlos Tealdi, UNESCO/Red Latinoamericana y del Caribe de Bioética/Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2008, p. 300. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000161848/PDF/161848spa.pdf.multi>

<sup>39</sup> «No es posible entender este fenómeno sino como la última etapa de un proceso económico, social, político y cultural generado por la lógica expansiva del tecno capitalismo, que hoy asume una dimensión transnacional». Regnasco, María, *Óp. Cit.* p. 297.

<sup>40</sup> *Cfr.* Castells, *Óp. Cit.*, p. 43-44.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 50

<sup>42</sup> Castells sostiene que todas las actividades que rigen la vida humana devienen e influyen en procesos gestados dentro de redes globales como lo son «los mercados financieros; la producción, gestión y distribución

carácter, pues «cambia de papel, de estructura y funciones, evolucionando gradualmente hacia una nueva forma de estado: el estado red»<sup>43</sup>

Innegablemente, la tecnología juega un papel central para entender los procesos previamente mencionado ya que ha sido, a lo largo de la historia, un elemento indispensable para el desarrollo de las revoluciones industriales<sup>44</sup>. A partir de la década de los ochenta, el auge informático y el desarrollo exponencial de las nuevas tecnologías digitales han provocado desde «la intensificación de la globalización de los sistemas de producción y de las transferencias financieras hasta la diseminación, a escala mundial, de información e imágenes a través de los medios de comunicación social»<sup>45</sup>.

Es precisamente esta “digitalización” de la tecnología la que abre paso a la *Era Digital*, momento en que el vertiginoso auge de las comunicaciones digitales incide de manera directa en las acciones comunicativas de los actores que disputan el poder, pues les ofrece nuevos espacios y formas para producir y difundir los discursos que constituyen el principal elemento para enfrentar el desafío de la construcción del consenso.

### **1.1.4 Construcción de narrativas políticas**

Una vez identificadas las condiciones espaciotemporales en las que la actual estructura social –la sociedad red– se configura y, por ende, abre paso a nuevas pautas relacionales del poder, podemos retomar el tema de las narrativas que son producidas a través de los recursos del poder, especialmente, del Estado. Para esto, primero habrá que terminar por dilucidar la estrecha relación entre comunicación y poder; posteriormente, habrá que reparar nuevamente en los actores que se encargan de la construcción del discurso público, ahondar en sus motivaciones y, por supuesto, en los recursos que instrumentalizan a su favor.

El consenso, en tanto mecanismo fundamental del ejercicio del poder, es en esencia comunicacional. Julio Amador Bech coincide con esto cuando argumenta que la *construcción de credibilidad* –misma que remite a la noción de consenso como fuente de legitimidad–, «es

---

transnacional de bienes y servicios; el trabajo cualificado; la ciencia y la tecnología, incluida la educación universitaria; los medios de comunicación...», entre un largo etcétera. En: Castells, *Op. Cit.*, p. 51.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>44</sup> Cfr. Schwab, Klaus. *La cuarta revolución industrial* [en línea], Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, 2016, pp. 12-13. Disponible en: [http://40.70.207.114/documentosV2/La%20cuarta%20revolucion%20industrial-Klaus%20Schwab%20\(1\).pdf](http://40.70.207.114/documentosV2/La%20cuarta%20revolucion%20industrial-Klaus%20Schwab%20(1).pdf)

<sup>45</sup> Santos, Boaventura de Sousa. *La caída del Ángelus Novus: Ensayos para una nueva teoría social y una nueva práctica política*, Edit. ILSA/Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2003, p. 167.

un suceso discursivo porque, ante todo, se vale de las estructuras lingüísticas para comunicar o transmitir un mensaje determinado, cuya finalidad es la producción de la verdad socialmente aceptada»<sup>46</sup>. Es en esta producción de verdades donde el poder, el discurso y el saber se unen en una triada dialéctica donde «el discurso procura la legitimación del poder, el poder institucionaliza al saber y el binomio de saber y poder crea, en toda sociedad una “política general de verdad”»<sup>47</sup>.

La construcción de verdades y saberes por medio de discursos que favorecen a aquellos que ejercen relaciones de poder, comprueba el hecho de que la comunicación es un factor determinante y decisivo para el poder, especialmente para el poder político, pues como se señala desde la Comunicación Política:

[...] en todos los regímenes políticos, en todas las culturas y épocas, la comunicación se ha orientado a fortalecer el mandato de un determinado tipo de dominación y, de esta forma, garantizar la obediencia de los ciudadanos: en otras palabras, crear las condiciones necesarias para el funcionamiento de cualquier relación dominante-dominado.<sup>48</sup>

La relación de dependencia que tienen la comunicación y el poder, convierten a esta primera en un motivo de disputa entre aquellos que buscan influir de forma asimétrica en las decisiones y acciones de otros sujetos en sociedad. Sobre esto, Foucault ya advertía que:

[...] el discurso –el psicoanálisis nos lo ha mostrado– no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también lo que es el objeto del deseo; ya que –esto la historia no cesa de enseñárnoslo– el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que uno quiere adueñarse<sup>49</sup>.

---

<sup>46</sup> Amador Bech, Julio. *La construcción de la credibilidad como forma discursiva e imaginaria* [en línea], Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, vol. 40, núm. 162, México, 2015, p. 43. Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcps/article/view/49665>

<sup>47</sup> Ceballos Garibay, Héctor. *Foucault y el poder*, Ediciones Coyoacán, México, 1994, p. 54.

<sup>48</sup> Reyes Montes, María Cristina, et al. *Reflexiones sobre la comunicación política* [en línea], Espacios Públicos, vol. 14, núm. 30, enero-abril, México, 2011, p. 87. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/676/67618934007.pdf>

<sup>49</sup> Foucault, Michel. *El orden del discurso* [en línea], Tusquets Editores, Buenos Aires, 1992, p. 6. Disponible en: [https://monoskop.org/images/6/62/Foucault\\_Michel\\_El\\_orden\\_del\\_discurso\\_1992.pdf](https://monoskop.org/images/6/62/Foucault_Michel_El_orden_del_discurso_1992.pdf)

Los discursos que construyen ideas, percepciones y creencias no son solamente objetos del poder, sino también, los medios para llegar a él pues «la ideología, entendida como un sistema de creencias que se aceptan como verdades sin demostración, es un recurso de poder que tiene la función básica de impedir que las personas se muevan por sus propios intereses»<sup>50</sup>. En este punto hay que recordar que, en el apartado de *Actores y recursos del poder*<sup>51</sup> del presente trabajo, se asienta que la principal intención de las élites consiste en acumular el máximo control sobre los recursos del poder, lo que las convierte, en su conjunto, en uno de los actores con la mayor influencia en la producción y distribución de los discursos y narrativas públicos.

Hablar de las élites como un mismo actor del poder, implica agrupar en un solo conjunto a todos aquellos que, privilegiados por el sistema, se encuentran en una posición de dominio y autoridad sobre el resto de la población. Esta suerte de homogenización tiende a perder de vista que aún dentro de las características compartidas hay diferencias sustantivas. Por un lado, se puede establecer una jerarquía dentro de las mismas élites según el alcance local, nacional o transnacional de su dominio<sup>52</sup> y, por el otro, se pueden clasificar según los tipos de recursos que éstas controlan o sobre los cuales se especializan, encontrando así élites corporativas, capitalistas y políticas.

A pesar de que las élites políticas son aquellas cuyo ámbito de acción se centra en el recurso estatal, el estado no deja de ser una condensación de los intereses de otro tipo de élites. Sobre esto, Bolívar Echeverría sugiere pensar al Estado como el resultado de:

[...] la actividad coordinada de una masa históricamente particularizada de propietarios privados que, sobre el territorio común de sus propiedades, organiza todo el conjunto de sus comportamientos productivos y consuntivos -reprimiendo unos, fomentando otros, mediante instituciones y aparatos heredados o creados *ad hoc*- de acuerdo con un proyecto y una finalidad peculiares; actividad que defiende violentamente tal organización contra sectores no integrables de esa misma masa

---

<sup>50</sup> Izquierdo Brichs, *Poder y felicidad...*, *Óp. Cit.*, p. 48.

<sup>51</sup> Véase pág. 4.

<sup>52</sup> Robert Cox propone la siguiente jerarquización: «(1) los que controlan las grandes corporaciones que operan a escala mundial, (2) aquellos que controlan grandes empresas y grupos industriales nacionales y, por último, (3) pequeños capitalistas locales». En: Cox, Robert. *Production, power, and world order: Social forces in the making of history*, Columbia University Press, Nueva York, 1987, p. 358.

de propietarios privados y contra las actividades estatales concurrentes que se le oponen desde el exterior<sup>53</sup>.

Es por esto que, las narrativas construidas desde los aparatos estatales no son más que la síntesis de los intereses aglutinados en torno al Estado, que buscan defender el interés colectivo de aquellas élites –o propietarios privados, como los llama B. Echeverría– y que, en términos meramente discursivos, habrán de promocionar bajo el principio de *interés nacional*<sup>54</sup>. Para que dichas narrativas puedan tener la capacidad consensual de construir valores y verdades socialmente aceptadas que faciliten la preservación del estatus quo, necesitan generar una serie de mecanismos discursivos que moldeen imaginarios colectivos afines a las necesidades del régimen, siendo la producción y difusión de representaciones sociales, un elemento clave para la perpetuación del poder.

## **1.2 La representación del otro en la construcción de narrativas políticas**

### **1.2.1 El poder de representación**

Las representaciones sociales son el resultado de una serie de procesos cognitivos que han sido inherentes al desarrollo de las colectividades, pues éstas manifiestan diversas formas del pensamiento social<sup>55</sup> que buscan dar sentido al mundo y a la realidad. Sergio Moscovici, con su teoría sobre las representaciones sociales, las define como:

[un conjunto de] sistemas de valores, ideas y prácticas con una función doble: primero, establecer un orden que permita a los individuos orientarse en su mundo material y social y dominarlo; y segundo, posibilitar la comunicación entre los miembros de una comunidad proporcionándoles un código para el intercambio

---

<sup>53</sup> Echeverría, Bolívar. *El discurso crítico de Marx*, Fondo de Cultura Económica, México, 2017, p. 264.

<sup>54</sup> Al respecto, Bolívar Echeverría señala que «la empresa Estado sólo puede adelantar y consolidarse si es capaz de generar y potenciar la función básica de su funcionamiento, la unificación de los múltiples intereses convergentes provenientes de un conjunto histórico-geográfico particular de propietarios privados mercantiles en un interés general trascendente y aglutinante.». *Ibidem*, p. 265.

<sup>55</sup> “Denise Jodelet (...) ha dicho que el campo de representaciones designa al saber de sentido común, cuyos contenidos hacen manifiesta la operación de ciertos procesos generativos y funcionales con carácter social. Por lo tanto, se hace alusión a una forma de pensamiento social”. En Mora Martín, “La teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici” [en línea], *Athenea Digital Revista de pensamiento e investigación social*, Núm. 2, México, noviembre, 2001, p. 7. Disponible en: <https://atheneadigital.net/article/view/n2-mora/55-pdf-es>

social y un código para nombrar y clasificar sin ambigüedades los diversos aspectos de su mundo y de su historia individual y grupal<sup>56</sup>.

Cuando Moscovici señala que una de las principales funciones de las representaciones sociales como estructura comunicativa, es el afán de entender el mundo material y social para poder dominarlo, coincide con uno de los argumentos más emblemáticos de Pierre Bourdieu sobre la relación de poder que se ejerce cuando algo se nombra. Sobre esto, Bourdieu sostiene que:

al estructurar la percepción que los agentes sociales tienen del mundo social, la nominación contribuye a construir la estructura de ese mundo, tanto más profundamente cuanto más ampliamente sea reconocida, es decir, autorizada. En la medida de sus medios, no hay agente social que no desee tener ese poder de nombrar y de hacer el mundo nombrándolo: chismes, calumnias, maledicencias, insultos, elogios, acusaciones, críticas, polémicas, alabanzas son sólo el pan nuestro de cada día de los actos solemnes y colectivos de nominación, celebraciones o condenas, que incumben a las autoridades universalmente reconocidas<sup>57</sup>.

Para que las representaciones construidas tengan el poder de configurar ciertos sentidos sociales sobre el mundo y su funcionamiento<sup>58</sup>, deben ser enunciadas por uno o más actores que detenten una posición de autoridad frente al grupo social al que pertenecen; en términos de Pierre Bourdieu: «el peso de los diferentes agentes depende de su **capital simbólico**, es decir, del *reconocimiento* institucionalizado o no, que obtiene de un grupo»<sup>59</sup>. Otra forma de entender el capital simbólico de un actor es pensándolo a partir de la posición de autoridad

---

<sup>56</sup> Farr Robert, “Escuelas europeas de psicología social: la investigación de representaciones sociales en Francia” [en línea], *Revista Mexicana de Sociología*, Núm. 2, Vol. 45, Universidad Nacional Autónoma de México, México, abril-junio, 1983, p. 655. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/3540263?seq=1>

<sup>57</sup> Bourdieu, Pierre. *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Edit. Akal, Madrid, 1985, p. 65.

<sup>58</sup> Rossana Reguillo plantea que el **poder de representación** es aquel «capaz de construir y configurar visibilidad y sentido sobre la realidad haciendo (a)parecer esa representación no sólo como la única posible, sino además como algo “natural”, “buena o mala”, “deseable o indeseable”; el poder de representación tiene el poder de “estabilizar” ciertos sentidos sociales sobre el mundo y su funcionamiento». En: Reguillo Rossana, “Saber(es) y poder(es) de representación”, *Comunicación y sociedad*, Universidad de Guadalajara, núm. 9, enero-junio, 2008, p. 14.

<sup>59</sup> Bourdieu, Pierre, *óp. Cit.*, p. 46.

que le es concedida por alguna institución. Sobre dicha *autoridad enunciativa*, Rossana Reguillo apunta que:

Pierre Bourdieu había advertido el peligro de lo que denominó la “ilusión biográfica” (1999), para aludir al proceso mediante el cual un sujeto se apropia de las propiedades de una institución o de una posición de enunciación privilegiada, y desde ese lugar de privilegio reviste su discurso de un efecto de autoridad no sospechoso<sup>60</sup>.

En este sentido, lo que se dice también cobra valor por el lugar desde donde es dicho: las iglesias, mezquitas, universidades y medios de comunicación son apenas unos cuantos ejemplos de espacios con alto poder simbólico que confieren al discurso que desde ahí se narra una preeminencia especial y un cariz de verdad. Hamid Dabashi expresa que «cuando uno se aposta en uno de esos **lugares de representación**<sup>61</sup>, entonces las palabras que emanan adquieren un poder especial sobre aquel que se escucha desde afuera o desde debajo de esos lugares»<sup>62</sup>. La diferenciación que hay entre aquellos actores que poseen los medios y el control de los espacios para poder enunciar realidades o verdades y aquellos otros que sólo escuchan, ejemplifica la asimetría presente en el poder de representación, misma que Manuel Castells ya advertía como característica general del ejercicio de poder<sup>63</sup>.

El conjunto de interacciones comunicativas, por simbólicas que sean, producen relaciones de dominación que hacen de las representaciones sociales una pieza clave para el ejercicio del poder<sup>64</sup>. Este hecho adquiere más sentido cuando observamos que

---

<sup>60</sup> Reguillo, Rossana, *Óp. Cit.*, p. 20.

<sup>61</sup> El resaltado es mío.

<sup>62</sup> Dabashi Hamid, “Hacia una semiótica de la superación”, En: *Pensar Palestina desde el Sur Global*, coordinado por Moisés Garduño García, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, p. 26.

<sup>63</sup> Véase pág. 3.

<sup>64</sup> Tanto Hamid Dabashi como Pierre Bourdieu coinciden en la importancia del discurso para el poder más allá de la mera acción simbólica. Por un lado, Bourdieu apunta que «por legítimo que sea tratar las relaciones sociales -y las propias relaciones de dominación- como interacciones simbólicas, es decir, como relaciones de comunicación que implican el conocimiento y el reconocimiento, no hay que olvidar que esas relaciones de comunicación por excelencia que son los intercambios lingüísticos son también relaciones de poder simbólico donde se actualizan las relaciones de fuerza entre los locutores y sus respectivos grupos» (En: Bourdieu, Pierre, *Óp. Cit.*, p. 11). Por su parte, Dabashi enfatiza que «el punto nodal de este poder [de representación] no sólo es semiótico o simbólico, sino que comienza con representaciones sociales, culturales, políticas y epistémicas presentes en las esferas públicas y privadas que, de ahí, se extienden al ámbito de la lingüística, la prensa, la hermenéutica y hacia todo un cuerpo de disciplinas adyacentes a la disposición de un solo conocimiento llamado por Foucault *régimen du savoir*, es decir, aquel régimen de pensamiento y conocimiento que tiene diferentes

históricamente, el poder de representar ha fungido como un mecanismo disciplinario y de control cuando es utilizado para construir narrativas que, al nombrar, categorizar y marginar al *otro*, legitiman políticas de exclusión, violencia y muerte que favorecen a las necesidades del régimen<sup>65</sup>.

### 1.2.2 Construcción y representación de la otredad

Las nociones sobre la otredad emergen desde el momento en que un grupo sociocultural tiene la necesidad de pensarse a sí mismo para definirse y diferenciarse de lo externo pues, ontológicamente, «para poder definir al ser, es preciso comenzar con la negación de lo que no se es»<sup>66</sup>.

Hablar del otro como un sujeto ajeno o diferente no debería implicar problema alguno, pues de cierto modo, nadie está exento de ser la alteridad del otro; sin embargo, a lo largo de la historia moderna y contemporánea, la *otredad* se ha presentado y representado como sinónimo de desviación, barbarie y pecado. Rossana Reguillo sugiere que «los siglos de historia acumulada parecen haber sido insuficientes para superar el miedo al otro», y eso es una aparente muestra del «agotamiento de un proyecto; el de una modernidad que ha sido incapaz de incorporar la diferencia»<sup>67</sup>. Esta premisa pasa por alto que el proyecto de la modernidad no se puede entender sin la figura del estado nación<sup>68</sup>, aparato y recurso del poder que históricamente se ha encargado, por un lado, de asimilar la diversidad y por el otro, de suprimir y criminalizar todo aquello que no sea lo suficientemente blanco, hetero normado, occidental y patriarcal. Esto induce a pensar que cuando las diferencias no son incorporadas, el proyecto de la modernidad más que fallar, se fortalece y cobra sentido.

---

manifestaciones que no necesariamente congenian entre sí pero que se presentan como verdades absolutas sobre cualquier fenómeno social con fines de control» (En: Dabashi, Hamid, *Óp. Cit.*, p. 26).

<sup>65</sup> «Hay que reconocer que existe un régimen de representación visual que busca ver, observar, representar y mostrar el mundo de la forma que más le acomode para mantener su *statu quo* y que esto representa muchas veces políticas de opresión, exclusión o muerte». *Ibidem*, p. 32.

<sup>66</sup> Chavarría Lamedada-Díaz Armando, *Continuidad y tradición filosófica nuestroamericana* [en línea], junio 2017, Disponible en: <http://chavarrialamedada.blogspot.com/2017/06/>

<sup>67</sup> Reguillo Rossana, “El otro antropológico. Poder y representación en una contemporaneidad sobresaltada”, *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, núm. 29, Barcelona, 2002, p. 64.

<sup>68</sup> La modernidad como proyecto histórico se basa en la empresa del estado, cuyo mito fundacional es la nación, misma que le da sentido y pertinencia a la condición sociopolítica del Estado Nación y que, además, le permite justificar su papel como garante de los intereses comunes de las élites que entorno a él se aglutinaron. *Cfr.* Echeverría, Bolívar, *Óp. Cit.*, pp. 265-267.

Si bien el triunfo del estado moderno se debe, en gran medida, a la asimilación de la diversidad étnico cultural de un territorio bajo la idea de una sola nación, la existencia de un otro *diferente y diferenciado* localizado fuera de las fronteras nacionales también ha resultado indispensable para la consolidación del estado y de los intereses aglutinados en torno a él, pues cuando dicha otredad es representada a través del discurso oficial como un ente antagónico a la sociedad, se construye la idea de que es un enemigo a vencer ya que se le muestra como una amenaza al bien común y al orden social. Generalmente, este tipo de discursos suelen ubicar la fuente principal del conflicto en los aspectos culturales de la otredad, mismos que se califican como incompatibles con la cultura hegemónica<sup>69</sup>.

Las representaciones entorno a la otredad construidas desde los aparatos del estado y las instituciones alineadas a él, se producen y se reproducen dentro de un espacio público nacional<sup>70</sup> que frente a los procesos globalizadores se ve en la necesidad de expandirse más allá de las fronteras nacionales. Dicha expansión global provoca la construcción de nuevas otredades, así como nuevas categorías para pensarlas y nombrarlas. En palabras de Rossana Reguillo, el espacio público expandido (o global) introduce y hace circular nuevas representaciones sobre la alteridad, y el caso con el que ejemplifica esto es uno de los hitos del siglo XXI en occidente entorno a la representación de la otredad: el terrorismo. Al respecto, la antropóloga mexicana advierte que:

En el espacio público expandido, el otro (terrorista) adquiere un rostro, un linaje, una estética, una corporeidad que amenaza la estabilidad del nuevo mundo global; de la narrativa hollywoodense a las primeras páginas de los diarios mundiales, ese gran otro reorienta y expande el sentido de una normalidad frente a la otredad monstruosa que no puede ser contenida en los límites nacionales<sup>71</sup>.

La emergencia de nuevas otredades, antagónicas ya no sólo para una sociedad en particular, sino enemigas de todo un orden mundial, produce también un nuevo entramado

---

<sup>69</sup> Basta con recordar el polémico artículo de Samuel Huntington, que sirvió de base teórica para legitimar intervenciones estadounidenses en el Medio Oriente. En dicho texto, el politólogo afirma que los principales conflictos de la política global son aquellos surgidos entre naciones y grupos pertenecientes a civilizaciones diferentes a occidente. *Cfr.* Huntington, Samuel P., “¿Choque de Civilizaciones?”, *Teorema*, Vol. XX, núm. 1-2, Valencia, 2001, pp. 125-148.

<sup>70</sup> «Entendido como el lugar de conversación de una sociedad consigo misma», En; Reguillo Rossana, *El otro...*, *Óp. Cit.*, p. 71.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 72.

discursivo que coloca sobre la agenda asuntos de importancia estratégica para la dimensión global, incrementando así el nivel de influencia de las élites sobre las decisiones y percepciones de una masa poblacional mucho más grande a la contenida en un solo estado nación y haciendo que las relaciones de dominación ejercidas por dichos actores alcancen una escala global.

### 1.2.3 Espacios interpretativos

La idea de un enemigo común permite, a nivel local, consolidar la cohesión al interior del estado, pues genera en la población un sentimiento de identidad amparado en la pertenencia a una misma nación y un sentido de unidad frente a la amenaza externa, mientras que, en un sentido global, dota de legitimidad a las figuras estatales y a las élites políticas y militares que administran los estados<sup>72</sup>. Las élites, que en un primer momento son las encargadas de orquestar y difundir un conjunto de verdades sobre los otros, aprovechan la legitimidad que les es conferida para justificar la expansión de su dominio más allá de las fronteras del territorio en el que operan bajo premisas civilizatorias<sup>73</sup>, haciendo pasar sus intereses particulares como el interés general de toda una nación.

Lograr la aceptación de los intereses de unos cuantos por la población muestra la capacidad del discurso para ser «una de las formas de presentación de la ideología, útil para introducir objetivos retóricos que esconden los reales»<sup>74</sup>. Tener el control de la producción del discurso implica, por tanto, la capacidad de poseer uno de los más exitosos y duraderos recursos del poder<sup>75</sup>, pues esto supone el dominio total sobre la agenda:

---

<sup>72</sup> «El régimen de poder y el conocimiento que produce se convierte en el autorretrato de un aparato de poder que no tiene una legitimidad innata excepto cuando se manufactura un enemigo público». En: Dabashi, Hamid, *Óp. Cit.*, p. 33.

<sup>73</sup> Uno de los espacios donde mejor se pueden observar los afanes colonizadores de dichas élites se encuentra en la producción científica; tal es el caso de las Relaciones Internacionales, disciplina de origen eurocentrista que fue pensada como un instrumento sí para conocer el mundo, pero, sobre todo, para poder dominarlo. Prueba de esto se aprecia en los estudios pioneros realizados desde los países occidentales hacia Oriente, donde el conocimiento obtenido lejos de forjar diálogos interculturales tuvo como finalidad la justificación del dominio imperialista sobre la otredad.

<sup>74</sup> Izquierdo Brichs, *Poder global...*, *Óp. Cit.*, p. 214.

<sup>75</sup> «El análisis del uso de la ideología como recurso de poder nos lleva inevitablemente a Gramsci. Según el pensador italiano, la creación de un sistema de creencias universalizado, que hace aceptar un interés sectorial como provechoso para todo el mundo, es uno de los más exitosos y duraderos recursos de poder». En: Izquierdo Brichs, *Poder y felicidad...*, *Óp. Cit.*, p. 51.

Aquellas élites que consiguen definir los intereses de la mayoría según los suyos propios tienen también la capacidad para establecer la agenda y el destino de la movilización de los recursos. Como recordará Lukes, un ejemplo de poder es la capacidad de explotar un tipo de conflictos y de suprimir otros. Por ejemplo, una de las mayores manifestaciones de este poder es impedir que la población reaccione a los agravios modelando sus percepciones, la información que recibe, su sistema de conocimiento y, por tanto, sus preferencias<sup>76</sup>.

Un claro ejemplo de esto se puede apreciar en cómo los bombardeos provocados por potencias extranjeras en países del Medio Oriente reciben una cobertura asimétrica a la de los atentados ocurridos en países occidentales como Francia, Estados Unidos o España; por un lado, los daños y las muertes ocurridas en Yemen, Siria y Gaza, obtienen una menor difusión y por ende, suelen pasar desapercibidos por la sociedad internacional, mientras que los ataques en occidente se viralizan al instante como actos terroristas y el tratamiento mediático que se les da nutre las narrativas islamofóbicas alrededor del mundo construyendo así, una opinión pública internacional favorable para las élites transnacionales que se benefician política y económicamente de los conflictos en dicha región.

Para que las élites puedan moldear las percepciones y reacciones de la población sobre ciertos acontecimientos, no sólo necesitan de la producción de discursos, sino que resulta imperante la gestión y construcción de la mayor cantidad de **espacios interpretativos**, pues estos son los «escenarios, contextos o instituciones que operan como plataforma en la que descansan, se ingresan o clausuran los sentidos sociales de la vida»<sup>77</sup>. El dominio sobre dichos espacios otorga a los actores que los administran, la capacidad de mejorar su posición jerárquica dentro del sistema<sup>78</sup>, hecho que desata una competencia entre ellos por su control, pues como se aprecia tanto en la cita de Izquierdo Brichs como en el ejemplo anterior, «la disputa por el espacio interpretativo es la disputa por la voluntad política de la sociedad»<sup>79</sup> y poseerla implica detentar el monopolio de la representación legítima de la realidad.

---

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>77</sup> Reguillo, Rossana, *Saber(es) y poder (es)...*, *Óp. Cit.*, p. 14.

<sup>78</sup> La sociología del poder nos recuerda que «es el propio sistema jerárquico el que impone a las élites la competición por la acumulación diferencial de poder, o se verán expulsadas de la jerarquía». En: Izquierdo, Brichs, *Poder global...*, *Óp. Cit.*, p. 17.

<sup>79</sup> Reguillo, Rossana, *Saber(es) y poder (es)...*, *Óp. Cit.*, p. 14

Como se ha mencionado a lo largo de este trabajo, la globalización influye de manera directa en la forma en que se ejercen todo tipo de relaciones de poder y, ya que la disputa entre las élites por el control de recursos es intrínseca a la naturaleza de dichos actores:

la lógica de competición se hace más feroz cuanto mayor es el poder que controlan las élites, por lo que en la actualidad en que nos enfrentamos a dinámicas globales de acumulación de poder, la competición es más fuerte que en ningún otro momento de la historia<sup>80</sup>

El incremento en el control de poder por parte de las élites se debe al surgimiento de nuevos recursos, listos para ser disputados. En este caso, la emergencia de nuevos espacios interpretativos como consecuencia devenida de la globalización produce fuertes tensiones entre los actores que contienden por uno de los bienes más apreciados en la lógica del mercado, el del poder de la representación:

el binomio globalización-neoliberalismo aunado a las transformaciones derivadas de la tecnologización del espacio público, no sólo va a introducir nuevas sintaxis, estéticas y valoraciones, sino que va a reconfigurar, en las dimensiones locales y globales, los escenarios de disputa por el poder de la representación<sup>81</sup>.

Dichas transformaciones también se encuentran atravesadas por la revolución digital que caracteriza a esta nueva era global, donde las tecnologías digitales emergentes producen el surgimiento de nuevos espacios interpretativos que encuentran su origen en el internet; tal es el caso de las redes sociales, las cuales hoy en día figuran como un nuevo escenario de debate, de confrontación y de representaciones. En palabras de Ignacio Ramonet, éstas «están constituyendo dentro del campo político, el principal espacio contemporáneo de enfrentamiento dialéctico»<sup>82</sup> y son, así como alguna vez lo fueron la radio, la televisión y la prensa, el medio dominante en la actualidad.

Por otra parte, la digitalización de la tecnología también ha introducido nuevas estéticas y valoraciones, donde la instrumentalización de mecanismos visuales está favoreciendo a la

---

<sup>80</sup> Izquierdo, Brichs, *Poder global...*, *Óp. Cit.*, p. 17.

<sup>81</sup> Reguillo, Rossana, *Saber(es) y poder (es)...*, *Óp. Cit.*, p. 17

<sup>82</sup> Ramonet, Ignacio, “El poder que no sepa adaptarse a las redes sociales será el gran perdedor”, [en línea], La Habana, *El País*, 11 enero 2021, Dirección URL: <https://elpais.com/internacional/2021-01-11/ignacio-ramonet-el-poder-que-no-sepa-adaptarse-a-las-redes-sociales-sera-el-gran-perdedor.html>.

consolidación de «un nuevo régimen audiovisual que afecta a los procesos sociales, culturales, psicológicos y cognitivos en el que (...) cada vez parece más difícil ser y estar sin generar un registro visual de ello»<sup>83</sup>. En este sentido, lo visual se convierte en uno de los elementos centrales para la construcción de narrativas pues, en la era de lo digital, la presencia de nuevas tecnologías dota a la imagen de una preeminencia especial sobre la palabra<sup>84</sup>.

### 1.3 Construcción de narrativas visuales en la representación del conflicto

#### 1.3.1 El poder político de la imagen

*“Y sin duda nuestro tiempo... prefiere la imagen a la cosa,  
La copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser...  
Lo que es 'sagrado' para él no es sino la ilusión, pero lo que es profano es la verdad.  
Mejor aún: lo sagrado aumenta a sus ojos a medida que disminuye la verdad y crece la ilusión,  
Hasta el punto de que el colmo de la ilusión es también para él el colmo de lo sagrado.”*

-Feuerbach, prefacio a la segunda edición de *La esencia del cristianismo*.

Desde la década de los sesenta, Guy Debord ya advertía sobre el surgimiento de una nueva etapa social medida -y mediada- por el espectáculo que, al ser «una relación social entre personas mediatizada por imágenes»<sup>85</sup>, hace que lo visual figure como un elemento esencial para la socialización humana. Al respecto, el filósofo francés apunta:

Allí donde el mundo real se transforma en simples imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales, motivaciones eficientes de un comportamiento hipnótico. El espectáculo, como tendencia a *hacer ver*, por diferentes mediaciones especializadas, el mundo que no puede más ser directamente alcanzado, encuentra

---

<sup>83</sup>Panera Cuevas, Javier. “¿Pantallocracia o fascismo de la imagen? Nuevos regímenes audiovisuales en la era de la circulación promiscua de la información”. En *El poder de la imagen, la imagen del poder*, editado por Margarita Ruiz Maldonado; Antonio Casaseca; F. Javier Panera Cuevas, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2013, p. 223

<sup>84</sup> Giovanni Sartori plantea que, con la presencia de las pantallas, la esencia de la comunicación está transmutando de la palabra a la imagen: «Es la televisión la que modifica primero, y fundamentalmente, la naturaleza misma de la comunicación, pues la traslada del contexto de la palabra (impresa o radio transmitida) al contexto de la imagen. La diferencia es radical. La palabra es un “símbolo” que se resuelve en lo que significa, en lo que nos hace entender. Y entendemos la palabra sólo si podemos, es decir, si conocemos la lengua a la que pertenece; en caso contrario, es letra muerta, un signo o sonido cualquiera. Por el contrario, la imagen es pura y simple representación visual». En: Sartori, Giovanni. *Homo Videns: La sociedad teledirigida*, Edit. Taurus, Buenos Aires, 1998, p. 9.

<sup>85</sup> Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*, Ediciones Naufragio, Santiago de Chile, 1995, p. 13.

normalmente en la vista el sentido humano privilegiado que fue en otras épocas el tacto; el sentido más abstracto, el más susceptible al engaño, corresponde a la abstracción generalizada de la sociedad actual<sup>86</sup>

En medio de la cultura visual<sup>87</sup> que prevalece en la actualidad, hay una necesidad imperante por generar un registro visual de la existencia, pues para que un hecho sea verosímil necesita ser atestiguado mediante imágenes que, si no existen, son recreadas mediante tecnologías digitales<sup>88</sup>. Si bien la relevancia de las imágenes no es exclusiva de la época actual, la omnipresencia de las pantallas en la era digital hace que los contenidos visuales sean elementos imprescindibles para los procesos y acciones comunicativas de la sociedad, sobre todo, cuando lo que se busca es atraer la atención de los espectadores y obtener su consenso. Bajo esta lógica, las narrativas visuales se convierten en un elemento clave para el ejercicio del poder, pues las imágenes facilitan -más que cualquier otro tipo de lenguaje<sup>89</sup>- la construcción de sentidos, de significados y de significantes que, en su conjunto, permiten moldear las percepciones de todo aquel que las consume<sup>90</sup>, configurando así lo que Hamid Dabashi describe como una semiótica de la dominación<sup>91</sup>.

La instrumentalización de elementos visuales dentro de las representaciones sociales es uno de los mayores ejemplos del poder político de la imagen. Tanto para exaltar virtudes propias, como para dibujar alteridades monstruosas, los actores que construyen el discurso

---

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> «La cultura visual es la construcción visual de lo social, no únicamente la construcción social de la visión». En: Mitchell, W.J.T., «Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual», *Revista de Estudios Visuales*, No. 1, diciembre, 2013, p. 26.

<sup>88</sup> Pensemos, por ejemplo, en el accidente de la Línea 12 del metro de la Ciudad de México, ocurrido el 3 de mayo del 2021; aún antes de que los resultados de las investigaciones y peritajes técnicos salieran a la luz pública, en redes sociales ya circulaban recreaciones virtuales que representaban diversas explicaciones del momento en el que la trabe en la que viajaba el convoy accidentado se colapsó. Así, cada una de las hipótesis que presenta el periódico *El País*, está acompañada de imágenes tanto fotográficas como virtuales, que vuelven el contenido más asequible y, sobre todo, más atractivo para los espectadores. Véase: Camhaji, Elías; Barragán, Almudena; Zafra, Mariano, *et. Al.*, «Especial: ¿Qué salió mal? Las dudas e hipótesis detrás de la tragedia en el metro de la Ciudad de México» [en línea], *El País México*, Vía: Twitter. <https://twitter.com/elpaismexico/status/1390018009331347465?s=1001>

<sup>89</sup> DRA. FERNANDA

<sup>90</sup> «Las relaciones de poder se basan en gran medida en la capacidad de modelar las mentes construyendo significados a través de la creación de imágenes. Recuérdese que las ideas son imágenes (visuales o no) en nuestro cerebro. Para la sociedad en general, la creación de imágenes se realiza en el ámbito de la comunicación socializada». En: Castells, Manuel. *Comunicación y poder...*, *Op. Cit.*, p. 261.

<sup>91</sup> Categoría acuñada por el autor que se refiere al conjunto de representaciones construidas desde los centros de poder en el Norte Global, que hacen uso de un vocabulario visual y epistémico utilizado para marginar y excluir a todo aquello que no forme parte de los cánones occidentales. Es también un mecanismo disciplinario que se construye para favorecer a los regímenes en el poder. *Cfr.* Dabashi, Hamid, *Op. Cit.*, pp. 25-37.

público necesitan fortalecer las representaciones que crean con elementos visuales capaces de insertar dentro del imaginario colectivo una serie de imágenes mentales afines a la ideología hegemónica; es por esto que para las élites resulta tan importante detentar el control sobre los medios de comunicación<sup>92</sup> y sobre cualquier otro escenario que funcione como un espacio interpretativo.

Las imágenes producidas y reproducidas desde los aparatos estatales y los medios de comunicación hegemónicos son herramientas retóricas<sup>93</sup> a favor de los actores que se disputan el poder en la sociedad. Ante esto, surge la importancia de no pensar a la imagen como un símbolo cuya creación y sentido es neutral e indiferente ante los fenómenos sociales, «sino [de hacerlo] desde la relación de esa imagen con los intereses del régimen de poder que la produce, la difunde y hace todo lo posible para que se produzca»<sup>94</sup>. Reconocer esto último, permite configurar nuevas pautas para estudiar con una mirada crítica al poder desde sus propias narrativas. En términos de Hamid Dabashi;

a la semiótica de la dominación primero se le tiene que reconocer, criticar, analizar, reflexionar, desmantelar, y luego, se le debe usar para leer la patología del poder, y para ver cómo éste se representa a sí mismo a través de esa semiótica de la dominación<sup>95</sup>

Si las imágenes son utilizadas en el discurso público para construir una semiótica de la dominación, entonces su estudio representa una herramienta importante para comprender desde otro ángulo las dinámicas globales del poder. Es sobre esta línea que la presente tesis busca demostrar la relación entre imagen, comunicación y poder, a través del análisis de las representaciones visuales construidas en torno a uno de los conflictos históricos y actuales más importantes en las relaciones internacionales contemporáneas: el que sostienen los

---

<sup>92</sup> «El hecho de que la política se desarrolle fundamentalmente en los medios de comunicación no significa que otros factores no sean importantes a la hora de decidir el resultado de las batallas políticas. Tampoco significa que los medios de comunicación ostenten el poder. No son el Cuarto Poder. Son mucho más importantes: son el espacio donde se crea el poder. Los medios de comunicación constituyen el espacio en el que se deciden las relaciones de poder entre los actores políticos y sociales rivales». En: Castells, *Óp. Cit.*, p. 262.

<sup>93</sup> Se entiende a la retórica como un lenguaje que busca el consentimiento y persuasión de los auditores. *Cfr.* Díaz Arenas, Pedro; Posada Ramírez, Jorge, “Argumentación o retórica, una de las piezas para la construcción de la realidad social” [en línea], *Revista Anagramas*, vol. 10, núm. 21, julio-diciembre de 2012, Medellín, pp. 81-94. Disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/angr/v11n21/v11n21a06.pdf>

<sup>94</sup> Dabashi, Hamid, *Óp. Cit.*, p 29.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 30.

Estados Unidos de América y la República Islámica de Irán. Considero que este caso de estudio es pertinente porque a lo largo de los últimos cuarenta años, las élites políticas de dichos estados han construido una serie de narrativas donde el uso de imágenes para representar al otro, como un ente antagónico y monstruoso, ha servido para moldear las percepciones tanto de sus respectivas poblaciones nacionales, como de la opinión pública internacional; todo esto con el fin de capitalizar la mayor cantidad de consenso y legitimidad frente al conflicto latente.

No obstante, antes de adentrarnos en el estudio de caso es preciso comenzar con un recuento general sobre la instrumentalización de narrativas visuales en los conflictos internacionales del siglo XX, para después situarnos en los enfrentamientos discursivos entre oriente y occidente, mismos que se agudizaron tras el cisma que representaron los acontecimientos del 9/11.

### **1.3.2 La representación visual del conflicto en las relaciones internacionales**

Además de ser en sí mismas un espacio interpretativo donde se ingresan y construyen sentidos y significantes, las imágenes y en especial las imágenes de guerra son:

espacios privilegiados de relación entre lo icónico y el poder, tanto por un lado, porque lo expresan y lo manifiestan, definiendo apoyos o rechazos al mismo, como por otro lado, porque lo ejercen, en ocasiones de manera arrebatadora y, por ello, se persigue su control<sup>96</sup>

A pesar de que cada tipo de imagen es muy diferente tanto en su técnica, reproducción y reproductibilidad, todas han sido utilizadas por diferentes regímenes de poder para la consolidación de diferentes tipos de narrativas entorno al conflicto. En este apartado se abordará la evolución de la imagen a lo largo del siglo XX a partir de la instrumentalización de diferentes elementos visuales como la propaganda en posters y carteles durante la Segunda Guerra Mundial, la imagen audiovisual en el cine en la Guerra Fría, y la fotografía de guerra emanada del periodismo incorporado que desde el inicio del siglo XXI ha servido para crear marcos de entendimiento entorno a las guerras libradas en el Medio Oriente.

---

<sup>96</sup> García Varas, Ana., “Imágenes con poder: representación de guerra”, *Enrahonar. Quaderns de Filosofia*, núm. 50, Universidad de Zaragoza, 2013, p. 13.

El conflicto es inherente a las relaciones humanas y por ende, a las dinámicas entre actores a nivel global. Desde su surgimiento como una disciplina de las ciencias sociales, las Relaciones Internacionales se han encargado de estudiar, desde sus diferentes ramas, las causas y efectos del conflicto, así como las técnicas, tácticas y estrategias a seguir antes, durante y después de su ebullición<sup>97</sup>. Lo que en esta tesis se propone es abordar al conflicto a partir del análisis de las representaciones visuales con las que éste es narrado por las élites involucradas en él, siendo la imagen la principal herramienta de estudio para dismantelar dicha semiótica de la dominación.

Varios autores dedicados a estudiar la guerra han advertido que durante un conflicto es de suma importancia contar con la aprobación de la población en aras de asegurar el triunfo y de mantener intacta la legitimidad del régimen. Esto encuentra una posible explicación en los elementos que lo constituyen;

La guerra según Clausewitz se construye desde tres pilares: el liderazgo político, las fuerzas armadas y el pueblo, que podría interpretarse como la opinión pública. La opinión pública desde la entrada de las sociedades en guerra se ha convertido en un elemento clave, en una pieza sin la que no es concebible la victoria<sup>98</sup>

Aunado a la instrumentalización de la imagen como elemento que legitima y que sirve para ilustrar las narrativas que construyen la Historia, ésta tiene un eminente carácter propagandístico, pues gracias a que es un elemento discursivo que detenta una fuerte capacidad para persuadir y estructurar sentidos al movilizar emociones, generar afectos y producir rechazo, su uso dentro de la construcción de narrativas en torno al conflicto se vuelve indispensable para la manipulación de la opinión pública.

Como escenificación de esto, tenemos los distintos usos de la imagen dentro de la propaganda producida durante uno de los mayores conflictos internacionales del siglo XX: la Segunda Guerra Mundial. A lo largo de este periodo bélico, los estados involucrados

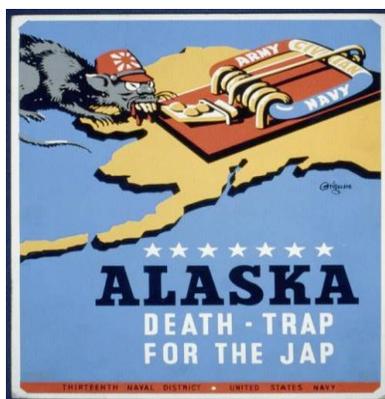
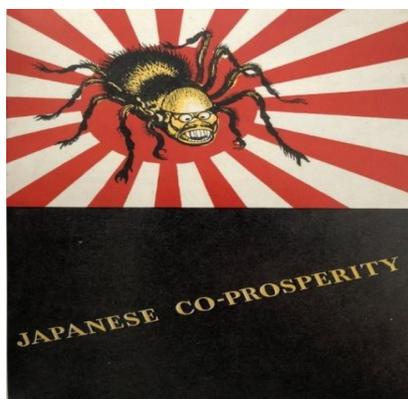
---

<sup>97</sup> Si bien en los años recientes ha surgido una nueva disciplina enfocada exclusivamente al estudio del conflicto (Estudios en resolución de conflictos o Conflictología), ésta es útil para atender y estudiar los conflictos interpersonales, intragrupal e intergrupales, pero no siempre proporciona las herramientas necesarias para abordar a los conflictos internacionales. Por ello, aquí se hace énfasis específicamente en los aportes teóricos obtenidos desde las Relaciones Internacionales. *Cfr.* Farrés Fernández, Guillem. “Poder y análisis de conflictos internacionales: el complejo conflictual”, *Revista CIDOB d’afers internacionals*, núm. 99, septiembre 2012, Barcelona, p. 179-199.

<sup>98</sup> Aznar Fernández-Montesinos, Federico, “La imagen y la construcción de narrativas en los conflictos”, *Boletín IEEE*, Instituto Español de Estudios Estratégicos, Núm. 1, enero 2012, España, p. 3.

hicieron uso de panfletos, posters, filmes y caricaturas compuestos por narrativas visuales que buscaban fomentar: *el reclutamiento*, al exaltar la figura del ejército, legitimar la participación en la guerra y las decisiones de las élites político militares, generar simpatía popular y reforzar mecanismos identitarios a través de la construcción de arquetipos nacionales que resaltaban los virtudes y valores del Estado Nación, así como *la unificación de la sociedad* ante la idea de un enemigo en común, mismo que sería representado por medio de características negativas y rasgos monstruosos que permitirían cultivar en los espectadores sentimientos de rechazo y odio.

Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en cómo tras el ataque a la base militar de Pearl Harbor en 1941, el ejército japonés fue representado en la propaganda británica y estadounidense a través de caricaturas que además de exagerar y ridiculizar sus atributos físicos, los deshumanizaba al dibujarlos como animales. El racismo presente en estas narrativas fue algo que sólo atravesó a los grupos socioculturales no blancos, pues a diferencia de la propaganda contra Japón, aquella producida contra los adversarios italianos y alemanes se centró en evidenciar diferencias ideológicas, más no en hacer una burla sobre sus características físicas<sup>99</sup>.



Fuente: Robertson, Karen. "When art meets army: the dangerous propaganda of World War II" [en línea], *Ohio History Connection*, 8 de junio 2017. Disponible en: <https://www.ohiohistory.org/learn/collections/history/history-blog/2017/august-2017/ralphwilliams>

<sup>99</sup> Al respecto, Karen Robertson utiliza la imagen de un póster estadounidense en donde se muestra una mano con el símbolo de la esvástica empuñando una daga contra la Biblia, para mostrar cómo, a diferencia de los japoneses, a los nazis se les representa como humanos y no como animales monstruosos, cuya única amenaza radicaba en la ideología que profesaban; «Al atacar a los valores nazis en lugar de los rasgos físicos de los alemanes, estos carteles permitieron a los estadounidenses a continuar separando al enemigo de los alemanes estadounidenses que vivían en sus vecindarios» (traducción propia). En: Robertson, Karen. "When art meets army: the dangerous propaganda of World War II" [en línea], *Ohio History Connection*, 8 de junio 2017. Disponible en: <https://www.ohiohistory.org/learn/collections/history/history-blog/2017/august-2017/ralphwilliams>.

La influencia de este tipo de narrativas sobre la población, persistió aún concluida la guerra y no sólo determinó la postura de la opinión pública sobre la participación en la guerra contra el Japón imperial, sino que también consolidó un fuerte sentimiento de rechazo y discriminación contra las personas de origen japonés que residían en países occidentales. En los datos obtenidos por un informe especial realizado por el Ministerio de Información del Reino Unido en 1944<sup>100</sup>, se observa que, tras preguntarle a la población sobre la posibilidad de retomar relaciones amistosas con Japón una vez que la guerra terminara, el 37% votó en contra, mientras que un 21% se mostró indeciso y del total, un 23% de la muestra justificó su negativa a retomar relaciones argumentando razones de odio al considerarlos una “raza sucia”<sup>101</sup>. Estos datos demuestran el poder que tienen las narrativas visuales como constructores de sentidos y significados al moldear las percepciones y valores de la sociedad.

El desarrollo de la tecnología no sólo moderniza a los ejércitos en cuestión de armamento y aparatos de inteligencia militar en el campo de batalla, sino que también ofrece nuevas pautas comunicativas a partir de las cuales la guerra puede ser narrada. En este sentido, la evolución de la imagen se ha escenificado con el surgimiento de nuevos espacios interpretativos que han facilitado la construcción de imaginarios colectivos. Como ejemplo se encuentra la Guerra Fría, conflicto principalmente ideológico donde la mayor parte de los enfrentamientos se dieron en el campo discursivo. Durante este periodo, las narrativas de choque entre las dos superpotencias que se disputaban la hegemonía mundial tuvieron lugar no sólo en los pronunciamientos de las élites gubernamentales, sino también en espacios como el cine y las artes.

En la Unión Soviética, con la llegada de Stalin al poder, el Partido Comunista tomó control de todos los medios comunicativos, «abanderando la apropiación del cine como el instrumento creativo y propagandístico de la nueva era tecnificada»<sup>102</sup>. Estos afanes

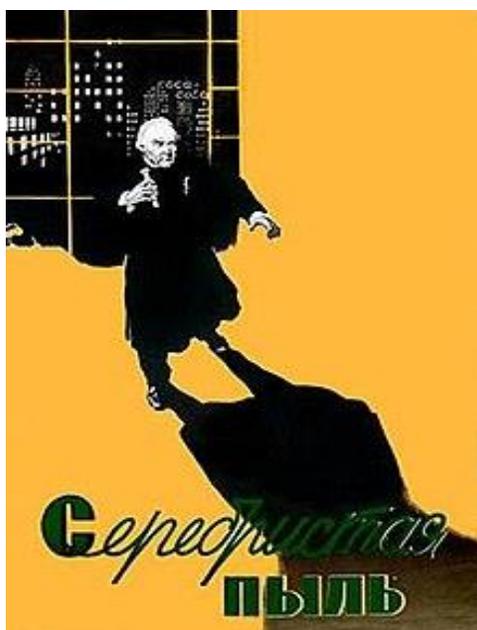
---

<sup>100</sup> Las encuestas fueron realizadas por el Instituto Británico de la Opinión Pública en 1944, por encargo del Comité de Guerra del Lejano Oriente del Ministerio de Información. Los cuestionarios fueron distribuidos entre una muestra representativa de la población civil mayor a 18 años.

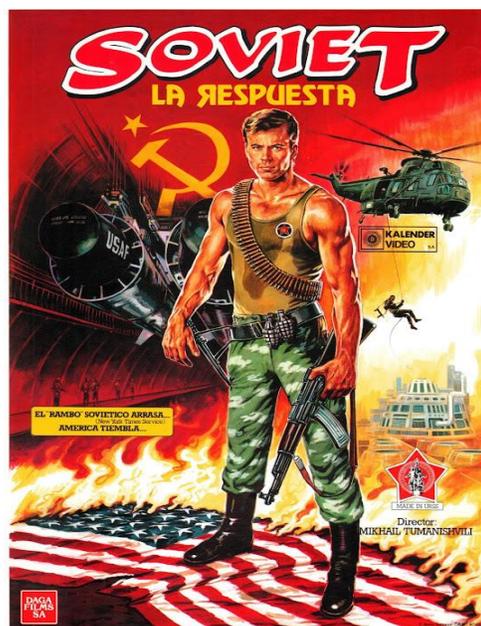
<sup>101</sup> Ministry of Information: Home Intelligence Special Report, *Public attitudes to the Far Eastern War and Japan* [en línea], MOI Digital: A History of the Ministry of Information, 11 de julio 1944. Disponible en: <http://www.moidigital.ac.uk/reports/home-intelligence-reports/home-intelligence-special-report-inf-1-293/idm140465704367760/>

<sup>102</sup> Martínez Zárate, Pablo. “Vanguardia Soviética: Estética revolucionaria y montaje cinematográfico” [en línea], *Periódico MUNAL*, 19 mayo 2013, p. 25. Disponible en: [http://www.munal.mx/ebooks/Periodicos/19\\_Mayo2013/files/assets/downloads/page0025.pdf](http://www.munal.mx/ebooks/Periodicos/19_Mayo2013/files/assets/downloads/page0025.pdf)

propagandísticos aunados al alto índice de analfabetismo presente en la URSS<sup>103</sup>, hicieron que la imagen fuera un elemento central para la construcción de narrativas a favor de la causa comunista. Si bien la mayoría de las producciones fílmicas se encargaron de afianzar las narrativas soviéticas al interior de la URSS al alabar a la revolución de octubre, enaltecer al ejército rojo y, sobre todo, al diseñar el arquetipo del *Homo sovieticus*<sup>104</sup>, también hubo obras que se encargaron de representar satíricamente al enemigo (Estados Unidos) y a la ideología capitalista que éste defendía. En la película *Silvery Dust* (1953) por ejemplo, se narra la historia de un científico estadounidense sin escrúpulos y que con el único afán de hacerse rico crea un arma de destrucción masiva desatando así una guerra corporativa y militar. Por otro lado, el filme *Solo Voyage* (1985) fue la respuesta soviética a la película estadounidense *Rambo*, pues en ella se representa a un héroe ruso que salvará a la humanidad tras los desastres provocados por agentes de la CIA.



Fuente: “Silver Dust” [en línea], *Wikipedia*, <https://acortar.link/bxnUhf>

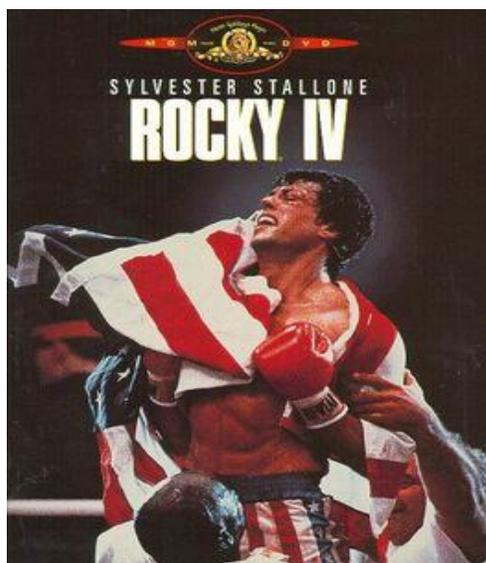


Fuente: “Soviet: la respuesta” [en línea], *Carteles de Cine*, <https://acortar.link/8SvOG>.

<sup>103</sup> Aunado a esto, habrá que recordar la gran variedad lingüística presente en los territorios que componían a la URSS. Cfr. Ferrero, Ángel. “La construcción del hombre nuevo: De la Revolución de Octubre al postcomunismo. Una perspectiva histórica”, *Revista Nómadas*, Vol. 33, Núm. 1, enero-junio 2012, Madrid. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/181/18123129016.pdf>

<sup>104</sup> El cual se refiere al imaginario del ciudadano soviético ideal. Cfr. Ferrero Ángel, *Óp. Cit.*, p. 3-4.

Mientras tanto, al otro lado del océano atlántico, en Estados Unidos la industria del entretenimiento colaboró estrechamente con el Departamento de Estado para producir películas de consumo masivo que reprodujeran sin alegatos el discurso hegemónico de las élites gubernamentales estadounidenses, entre las que destacan *Rocky IV*, *Top Gun* y la ya mencionada *Rambo*. Estas películas «ejercieron un nuevo sentido común y un poder de convicción impactante»<sup>105</sup> al servir como un sustento cultural e ideológico a la política exterior estadounidense, pues en ellas no sólo se construía la idea del comunista como un ser salvaje y malvado, sino que también se hacía una alegoría a la guerra y se reproducía la idea de una identidad triunfalista sostenida en la imagen de super hombres capaces de salvar al mundo por su propia cuenta. Además de la propaganda bélica, las narrativas de las películas de Hollywood en el periodo comprendido entre 1945 y 1990 permitieron difundir dentro y fuera del país los valores básicos de la ideología capitalista como la opulencia, el individualismo y el consumo, haciendo del modelo de vida americano (*American Way of Life*) una de las mayores aspiraciones sociales; hecho que significó para Estados Unidos la victoria definitiva contra la Unión Soviética.



Fuente: “Rocky IV” [en línea], *Cinepedia*, [https://movies.fandom.com/es/wiki/Rocky\\_IV](https://movies.fandom.com/es/wiki/Rocky_IV)



Fuente: “American Way of Life” [en línea], Blog Definiciones y Conceptos, <https://definicionesyconceptos.com/american-way-of-life-resumen-y-caracteristicas/>

<sup>105</sup>Nigra, Fabio. “La victoria fue también ideológica: la Guerra Fría de Reagan y Hollywood” [en línea], *Revista Esbocos Florianópolis*, vol. 23, núm. 36, febrero 2017, Disponible en: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2016v23n36p404/33761>

Con la derrota de la Unión Soviética y la consolidación de la hegemonía estadounidense, el espectáculo también triunfó como forma privilegiada de lo político. En esta nueva fase espectacular de la sociedad, la fotografía se ha convertido en un auxiliar idóneo para la construcción de narrativas en los conflictos bélicos ya que además de hacer más comprensible el discurso político, ésta suele presentar verdades aparentemente indiscutibles que movilizan la conciencia emocional de los espectadores según los intereses del régimen con el fin de asegurar consenso y aprobación popular<sup>106</sup>. Como bien apunta Susan Sontag, *fotografiar es apropiarse de lo fotografiado*<sup>107</sup>, y es en esa apropiación donde se aloja una relación de poder que encuentra su epítome en la imagen;

su secreto [el del poder] es que se utiliza poco, que es potencia, no acto. Y la recrea e interpreta continuamente, dando valor a unos aspectos o a otros, desde una atalaya cuyo principal atributo es erigirse y ser constructor de la verdad, de modo que el poder se ejerce a través de su producción. La verdad propia debe explicitarse y la forma más barata e indiscutible de hacerlo es a través de la fotografía<sup>108</sup>

La construcción de verdades por medio de la fotografía inicia con el encuadre del lente hacia el objeto, sujeto o suceso a capturar pues esa acción implica la fragmentación de un momento, la manipulación de un segmento muy particular de la realidad que será utilizado para narrar acontecimientos más generales; de esta forma, la cámara pasa a ser «por su capacidad de creación de la realidad un instrumento de la política»<sup>109</sup>. Es esta multiplicidad de perspectivas semióticas lo que convierte a la fotografía en un espacio interpretativo por excelencia al que las élites políticas y mediáticas han buscado gestionar a partir de la regulación del campo visual.

Cuando se trata de las narrativas de guerra, el periodismo incorporado que se define como «un acuerdo por el que los periodistas aceptan informar sólo desde la perspectiva establecida por los militares y las autoridades gubernamentales»<sup>110</sup>, funge como uno de los principales auxiliares del estado para regular la perspectiva en la que habrá de ser retratado el conflicto para así poder moldear la percepción e interpretación de los espectadores a

---

<sup>106</sup> Cfr. Aznar Fernández-Montesinos, *Óp. Cit.*, pp. 1-4.

<sup>107</sup> Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*, Alfaguara, México, 2006, p. 16.

<sup>108</sup> Aznar Fernández-Montesinos, *Óp. Cit.*, p. 5

<sup>109</sup> *Ídem*

<sup>110</sup> Butler, Judith, *Marcos de guerra: las vidas lloradas*, Paidós, Barcelona, 2010, p. 97.

conveniencia de los intereses del régimen. En el caso de la “Guerra contra el terrorismo”, el Departamento de Defensa de Estados Unidos se encargó de regular la perspectiva visual con la que ésta habría de ser narrada, manipulando así la percepción del público entorno al conflicto y poniendo en evidencia «el poder orquestador del Estado en cuanto a ratificar lo que se va a llamar realidad; es decir, el alcance de lo que va a ser percibido como existente»<sup>111</sup>.

Tras los atentados del 9/11, la narrativa visual del conflicto se dividió en tres etapas; en una primera instancia, los medios de comunicación incorporados al régimen se encargaron de bombardear a la población con las imágenes del colapso de las Torres Gemelas. La viralización desmedida de este suceso creó un «efecto espectacular del acto violento»<sup>112</sup>, que provocó compulsión y goce del acto convertido en imagen<sup>113</sup> e hizo de este acontecimiento un producto de consumo que buscaba ser reproducido una y otra vez. En segundo lugar, la construcción del enemigo se dio a partir de representaciones visuales que hicieron del *otro* árabe y musulmán un ícono de terror y barbarie;

la taxonomía de esa visualidad [con la que la idea del enemigo ha sido construida] es de hecho prestada del antisemitismo europeo. En otras palabras, la islamofobia contemporánea, esa forma de nombrar a los musulmanes como amenaza, es simplemente una regurgitación del clásico antisemitismo europeo: nariz, barba, rostros grotescos, eso es lo que es y es lo que está siendo reciclado para estos propósitos<sup>114</sup>

Finalmente, las representaciones visuales emanadas de este conflicto también fungieron como un elemento para auto narrarse. Como ejemplo icónico se encuentra la serie fotográfica de la cárcel de Abu Ghraib donde se muestran actos violentos y degradantes cometidos por el ejército estadounidense contra presos iraquíes. Estas fotografías, reveladas por el Washington Post en el año 2004, no solo comprueban una vez más el poder de la cámara para

---

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 99

<sup>112</sup> García Varas, Ana., “Imágenes con poder: representación de guerra”, *Enrahonar. Quaderns de Filosofia*, núm. 50, Universidad de Zaragoza, 2013, p. 15.

<sup>113</sup> *Ídem*.

<sup>114</sup> Dabashi, Hamid. *Óp. Cit.*, p. 34.

reproducir una perspectiva de guerra<sup>115</sup> sino que se convirtieron «en un concepto definidor de la identidad estadounidense»<sup>116</sup>.

Indudablemente, la “Guerra contra el terrorismo” marcó una nueva fase en la política exterior estadounidense pero también en la forma mediática de hacer política al mostrar a la guerra como un espectáculo de masas. Si bien la guerra no es algo nuevo, sí lo es su expansión en la imagen y en los efectos que provoca a nivel político y social. A lo largo de este apartado, se ha mostrado que las imágenes bélicas más allá de narrar el conflicto permiten definir la percepción de la sociedad en torno a la *otredad*; construir perspectivas determinadas para entender y significar a la guerra, al conflicto y a la violencia y también, fungen como un constructor de identidad y auto representación. Sobre esto último Hamid Dabashi nos recuerda:

Toda cámara con la que se representa la realidad tiene, al menos, dos lados (y no sólo uno como se piensa comúnmente): uno es el de la perspectiva desde la cual el mundo es representado, y el otro, el lado en el que uno mismo se representa a través de la imagen que produce. En este sentido, una fotografía es a la vez no sólo la imagen pura de un instante, sino también un retrato del creador de la imagen a través de su relación con lo que está representando.<sup>117</sup>



Fuente: “Category: Abu Ghraib prisoner abuse”, *Wikimedia Commons*.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Abu\\_Ghraib\\_prisoner\\_abuse](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Abu_Ghraib_prisoner_abuse)

<sup>115</sup> «El ángulo de la cámara, el enmarque, los que posaban, todo sugería que quienes hacían las fotografías estaban involucrados en la perspectiva de la guerra elaborando dicha perspectiva, así como pergeñando, comentando y validando un punto de vista». En: Judith Butler, *Óp. Cit.*, p. 98

<sup>116</sup> Aquí se hace referencia a los pronunciamientos de Donald Rumsfeld, secretario de Defensa durante el mandato de George W. Bush y arquitecto de la guerra contra Iraq, quien sostuvo que la publicación de dichas torturas les permitiría «definirse como americanos». *Ibidem*, p. 107.

<sup>117</sup> Dabashi, Hamid. *Óp. Cit.*, p. 29.

## **Capítulo 2. Demonización Mutua: Conflicto y discurso en la relación entre Estados Unidos y la República Islámica de Irán**

### **2.1 Periodo pre revolucionario**

#### **2.1.1 Irán en la contienda mundial: contexto social y político del periodo monárquico**

Asentado sobre una meseta triangular, Irán comparte fronteras terrestres con Irak, Turquía, Armenia, Azerbaiyán, Turkmenistán, Afganistán y Pakistán. Bordea el Golfo de Omán, el Golfo Pérsico y el Mar Caspio, compartiendo fronteras marítimas con las monarquías árabes del golfo, así como con Rusia y Kazajistán. Su importante localización geográfica, así como la basta riqueza en recursos naturales -sobre todo energéticos- han hecho del antiguo territorio persa un espacio en disputa por potencias imperialistas y por ende, una pieza clave en momentos coyunturales de la política internacional.

En las primeras décadas del siglo XX, países como Gran Bretaña, Rusia y posteriormente Estados Unidos disputaron su presencia política, económica y militar en Irán a partir del establecimiento de pactos y alianzas con las élites nacionales en menoscabo de la soberanía nacional. La injerencia de estos países sobre los asuntos internos de Irán respondió a sus intereses energéticos y geopolíticos, pues por un lado, el petróleo -monopolizado por la Anglo Iranian Oil Company desde 1901- era la principal fuente de abastecimiento para sus ejércitos y por el otro, este territorio fue la ruta más segura y eficaz para proveer de suministros al ejército soviético durante la Segunda Guerra Mundial<sup>118</sup>.

Tener a un gobierno aliado era necesario para asegurar el éxito de las políticas imperialistas en la región. Esto haría que para 1921, Reino Unido apoyara el golpe de estado orquestado por el militar iraní Reza Khan contra la dinastía Qajar. Dicho evento permitió consolidar un nuevo régimen del que Reza Khan se autoproclamaría Shá, dando origen a la monarquía Pahlavi. Este gobierno duró tan sólo un par de décadas, pues las fuerzas británicas y soviéticas que permitieron a Reza Khan llegar al poder serían las mismas que en 1941 lo obligarían a abdicar al trono a favor de su hijo Mohammed y a ser llevado al exilio debido al peligro que representaba para los Aliados sus crecientes simpatías con la Alemania Nazi.

---

<sup>118</sup> Ambos factores hicieron de Irán un “Puente de la Victoria” para los Aliados pues el también conocido como Corredor Persa fue la ruta estratégica más importante para abastecer de suministros a Rusia debido a la proximidad que tenía con las batallas más importantes libradas al sur de este país. *Cfr.* Gholi Majd, Mohammad, *Iran under allied occupation in World War II*, University Press of America, Estados Unidos, 2016, p. 1.

Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, la decadencia del imperio británico y el ascenso de la Pax americana transformaron las dinámicas de poder en la región. En este nuevo orden internacional, la presencia de Estados Unidos en el Medio Oriente cobró relevancia; en Irán, la influencia estadounidense adquirió protagonismo frente a la injerencia británica y sobre todo, ésta buscó desplazar a la URSS del territorio ante los temores por un posible golpe de estado pro-soviético. Durante esta etapa conocida como Guerra Fría, Irán figuró en las narrativas estadounidenses como una pieza clave para la contención del comunismo, pues para el discurso bipolar, la presencia de tropas soviéticas en territorio iraní ponía en peligro la seguridad del proyecto capitalista.

Mientras el país se encontraba «dividido entre una masa nacionalista, opuesta tanto a británicos como soviéticos y una clase dirigente temerosa de la revolución fuera de las provincias del Norte y de la influencia de la Unión Soviética que amenazaba sus intereses políticos y económicos»<sup>119</sup>, Mohammed Reza Pahlavi buscó el apoyo de Estados Unidos para continuar con el proyecto reformista de su padre. Dicho proyecto pretendía una reestructuración absoluta del país a partir de la implementación de políticas que giraban en torno a tres ejes: la ejecución de políticas **modernizadoras** que facilitarían la apertura al exterior así como la gradual occidentalización de Irán; la **secularización** absoluta del país con el fin de minar por completo la fuerza política y social del islam y del sector religioso y la **centralización** de la administración pública que dotaría al Shá de un control total sobre el territorio.

Esta serie de implementaciones permitieron configurar una dictadura moderna y totalitaria que encontró un fuerte respaldo en las élites de Estados Unidos, mismas que no sólo influyeron en el diseño de las políticas sino que también se vieron beneficiadas con concesiones, contratos privados, privilegios y sobre todo, con la ideología que se reproducía a través de ellas, pues la modernización también significó «la difusión e imposición del sistema capitalista, con lo cual empezaban a sustituirse y desaparecer todas las formas

---

<sup>119</sup> Castillo, Cáceres Fernando. “La Guerra Fría en Irán” [en línea], *Boletín de información*, Núm. 215, 1989, p. 89. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4769419>.

precapitalistas de producción»<sup>120</sup>, así como la búsqueda por el desplazamiento de expresiones culturales y formas tradicionales de vida y socialización<sup>121</sup>.

Durante el régimen de Mohammed Reza Pahlavi, en los medios del mundo circulaban imágenes de un país cosmopolita, cuya vanguardia destacaba en una región alejada de los cánones liberales y democráticos del mal llamado *primer mundo*. La adopción de políticas liberales por un país del mundo islámico ubicado en una de las principales zonas de influencia soviética, representaba un gran triunfo para los países del bloque capitalista. Es por esto que desde occidente, Irán era representado como un país abierto, moderno y en desarrollo donde el progreso se emulaba a partir de prácticas y expresiones materiales que semejaban al estilo de vida europeo y americano. Como ejemplo de esto encontramos las palabras con las que la socióloga y feminista estadounidense, Betty Friedan, describió a la capital iraní en la revista de moda *Ladies Home Journal*, después de haber sido invitada al país junto con un grupo de escritoras por la princesa Ashraf Pahlavi y la Asociación de Mujeres de Irán:

Mis primeros días en Teherán fueron estrictamente caviar y jetlag y una extraña sensación de estar en casa. Teherán, una ciudad del Medio Oriente, parece una ciudad en auge del Oeste estadounidense: edificios que se construyen de la noche a la mañana, bancos internacionales junto a un puesto de Wimpy persa y ningún mendigo<sup>122</sup>

Betty Friedan no fue la única en exaltar la urbanización del espacio público de Teherán, así como los lujos y abundancia en bienes materiales que se podían apreciar en ciertos sectores de la sociedad. Muchos medios encontraron en estos elementos la prueba de una grandeza casi comparable con los logros de la antigua Persia;

---

<sup>120</sup> Marín Guzmán, Roberto. “Del Ayatollah Ruhollah Khomeini al presidente Mohammad Khatami. Una visión histórica”. En: *Irán. Los retos de la República Islámica*, compilado por Zidane Zeraoui e Ignacio Klich, Buenos Aires: Siglo XXI, 2011, p. 33.

<sup>121</sup> Como ejemplo de esto encontramos la prohibición del chador como parte de los esfuerzos reformistas del régimen Pahlavi. De esta forma, la expresión de la fe por parte de las mujeres se veía supeditada a nociones eurocéntricas que establecían que una mujer debía ser «educada, descubierta [sin velo] y asegurada en un matrimonio monógamo, a fin de crear una estructura familiar más armónica que, a su vez, conduciría a una sociedad más moderna, próspera e igualitaria». En: Amin, Camron Michael. “Propaganda and Remembrance: Gender, Education, and “The Women’s Awakening” of 1936”, *Iranian studies*, vol. 32, núm. 3, verano 1999, p. 351. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/4311268>

<sup>122</sup> Balagi, Shiva. “A Brief History of 20th-Century Iran” [en línea], *Grey Art Gallery*, 2015. Disponible en: <https://greyartgallery.nyu.edu/2015/12/a-brief-history-of-20th-century-iran/>

Algunas de las esposas de estos nuevos millonarios de clase media, que celebran el Día de la Emancipación de la Mujer cada febrero y pueden divorciarse de sus maridos tan fácilmente como los hombres podían divorciarse de sus esposas bajo la ley islámica, están vestidas por Balenciaga y Dior (...) Las bulliciosas calles de Teherán están tan abarrotadas de automóviles, incluidos el Paykan (Hillman) y el Chevrolet Irán (Opel) fabricados en Irán.<sup>123</sup>

Por otra parte, a manera de reflejo de las posturas oficiales, la figura de Mohammed Reza era constantemente alabada y se le representaba como un líder ambicioso, cuya visión napoleónica beneficiaría no sólo a su nación, sino a sus aliados en el exterior;

En el Departamento de Estado [norteamericano] el Shá es considerado un gobernante ilustrado que está impulsando a su pueblo atrasado hacia la prosperidad y está defendiendo a su propio país, así como los intereses de los Estados Unidos<sup>124</sup>

Contrario a lo que se presumía en los medios nacionales e internacionales sobre las reformas implementadas por el Shá, éstas lejos de favorecer a la población beneficiaron exclusivamente a las élites empresariales extranjeras y a los círculos cercanos a la familia real. El despojo y la pauperización del pueblo iraní a costa de los privilegios a extranjeros exacerbaban el malestar de la sociedad en contra del régimen y alimentaron el discurso del sector religioso contra el régimen despótico de Mohammed Reza. A tono con esto, comenzaron a gestarse alrededor del país levantamientos populares con tendencias nacionalistas que pugnaban por justicia e igualdad social.

### **2.1.2 El nacionalismo de Mossadeq y la Operación AJAX**

Cuando se habla del nacionalismo iraní, abordar la figura de Mohammed Mossadeq es indispensable para poder entender la historia, los logros y la trascendencia del movimiento a lo largo del siglo XX. La trayectoria política de Mossadeq destaca principalmente por la defensa de dos grandes causas: «un estricto constitucionalismo al interior del país y una política igualmente estricta de “equilibrio negativo” hacia el extranjero para asegurar la

---

<sup>123</sup> “Iran: Oil, Grandeur and a Challenge to the West” [en línea], *Revista Times* (4 de noviembre, 1974), p. 3. Disponible en: <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,945047-3,00.html>

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 4.

independencia frente a la dominación externa»<sup>125</sup>. Si bien el constitucionalismo de Mossadeq fue muy importante durante la revolución de 1906, su lucha contra la injerencia extranjera fue igualmente determinante para los acontecimientos que antecedieron a la revolución del 79 y que incluso, le dieron forma a la narrativa revolucionaria. Fue esta última causa la que lo llevó a denunciar la sumisión de las élites políticas frente a las potencias extranjeras, las cuales se beneficiaron durante décadas con ganancias millonarias gracias a la explotación de los recursos naturales de la nación, especialmente del petróleo iraní.

El problema central con las grandes empresas petroleras, principalmente con la Anglo Iranian Oil Company -la cual poseía la refinería más grande del mundo en territorio iraní-, consistió en el desigual reparto de la riqueza devenida de la explotación del crudo, pues mientras que entre 1949 y 1950 la AIOC «proveyó al tesoro británico de 24 millones de libras esterlinas y 92 millones de libras en divisas; suministró el 85% de las necesidades de combustible de la marina británica y le dio a la empresa el 75% de sus ganancias anuales (...) la participación de Irán en las ganancias de la empresa era de tan solo el 17%»<sup>126</sup>. Para Mossadeq, la desigualdad en estas cifras era producto de los acuerdos y negociaciones turbias llevadas a cabo entre la élite política iraní y las potencias extranjeras y que ponían en peligro a la soberanía nacional de Irán.

A inicios de la década de los cincuenta, tras haber sido electo por votación popular como Primer Ministro, la campaña de Mossadeq «contra los británicos y contra el Shá, lo llevó a crear el Frente Nacional, el cual movilizó dentro de sí a un amplio espectro de partidos y asociaciones de clase media»<sup>127</sup>, fenómeno que lo dotó de una amplia y diversa base social. Con el respaldo popular y gracias a su gran habilidad para la movilización de masas, en mayo de 1951 Mossadeq llamó a la nacionalización del petróleo, reclamando el legítimo derecho del pueblo iraní por tener control absoluto de la producción, venta y exportación de sus recursos naturales. Tras obtener el voto del Majlis (parlamento iraní) a favor de su proyecto de ley, Mossadeq creó de manera paralela la empresa estatal *National Iranian Oil Company* y buscó una transferencia cordial y paulatina del control petrolero por parte de la AIOC, sin embargo, la negativa británica lo llevó a tomar el control de las instalaciones por la fuerza. Frente a esto, Reino Unido respondió con diversas sanciones como el bloqueo de la

---

<sup>125</sup> Abrahamian, Ervand. *A history of modern Iran*, Cambridge University Press, Nueva York, 2008, p. 114.

<sup>126</sup> Abrahamian, Ervand. "The 1953 Coup in Iran", *Science & Society*, Vol. 65, No. 2, Verano 2001, p. 185

<sup>127</sup> Abrahamian, Ervand, *A history... Óp. Cit.*, p. 115

exportación de petróleo a Irán, el rompimiento de relaciones diplomáticas, el congelamiento de fondos iraníes y el refuerzo de su presencia naval en el Golfo Pérsico<sup>128</sup>; elementos que desataron entre ambos estados una crisis política y económica.

A mediados de 1952, una segunda crisis se hizo presente al interior de la nación cuando los esfuerzos de Mossadeq por reformar la ley electoral pusieron en peligro la supervivencia de la monarquía. Pese a la resistencia del Shá, el arrojo nacionalista de Mossadeq y las manifestaciones populares que invadieron las calles de Teherán en contra de la monarquía lo obligaron a huir hacia Marruecos para posteriormente exiliarse en Estados Unidos. En este punto de la historia, Mohammed Mossadeq estaba liderando un movimiento que en su camino por la de defensa de la soberanía nacional, atentaba contra el orden imperialista que llevaba décadas instalado en el país.

Para Gran Bretaña, la única solución para la protección de sus intereses estaba en el derrocamiento de Mossadeq. Esto llevó al gobierno británico a buscar mediante distintas vías el colapso de dicho gobierno; tras los intentos fallidos por hacer que las élites políticas iraníes lo destituyeran y sin que los subsidios a la oposición, las presiones económicas ni las campañas propagandísticas diseñadas en contra de Mossadeq lograran desestabilizarlo, los británicos optaron por solicitar el apoyo de los servicios de inteligencia estadounidenses<sup>129</sup>.

A pesar de que en un primer momento Estados Unidos se mostró relativamente neutral y conciliador respecto a la nacionalización iraní y al conflicto entre los dos países<sup>130</sup>, una vez que Dwight Eisenhower llegó a la presidencia, la postura gubernamental dio un giro radical respecto a la cuestión iraní y se secundaron los planes británicos sobre intervenir en el gobierno de Mossadeq. Lo cierto es que con el retorno de los republicanos a la Casa Blanca, la política estadounidense adquirió un carácter mucho más injerencista que encontraba su principal justificación en la narrativa de la contención del comunismo pero que en realidad, buscaba incrementar su poder económico y político sobre la mayor cantidad de territorios y recursos posibles<sup>131</sup>. En este sentido, el golpe planeado entre Reino Unido y Estados Unidos

---

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>129</sup> Cfr. Abrahamian, Ervand, *The coup... Óp. Cit.*, p. 190.

<sup>130</sup> Durante la gestión de Harry Truman, Estados Unidos apoyó la nacionalización petrolera de Irán siempre y cuando éste cumpliera con las compensaciones adecuadas hacia la AIOC; de igual forma, se creía que una intervención por parte de Gran Bretaña podría conllevar a una indeseable intervención soviética en territorio iraní. Cfr. Zahrani, Mostafa, "The coup that changed the Middle East: Mossadeq v. the CIA in retrospect", *World Policy Journal*, Vol. 19, Núm., 2, Verano 2002, p. 94.

<sup>131</sup> Existen diversas teorías sobre las motivaciones que llevaron a Washington a cambiar su postura; por un lado, está aquella que sugiere que Mohammed Mossadeq interfería con la estrategia petrolera estadounidense que,

no fue más que «una empresa conjunta entre británicos y americanos para preservar el cartel petrolero internacional»<sup>132</sup>.

La importancia de detentar el control sobre el petróleo y sus procesos, así como la amenaza que representaba para Occidente la influencia del movimiento nacionalista iraní en otros países *tercermundistas*, llevó a que ambos gobiernos, coordinados con el Shá Mohammed Reza, hicieran uso de sus aparatos de inteligencia para diseñar el plan que les permitiría deshacerse de Mossadeq y así, recuperar el control sobre el territorio iraní. De esta forma, en los meses previos al golpe de estado, agentes infiltrados de la M16 y de la CIA comenzaron a ejecutar una serie de ataques entre los que destacan: el secuestro y posterior asesinato del General Mohammad Afshartous, jefe de policía del gobierno de Mossadeq; la repartición de armas a grupos de oposición; el bombardeo de la casa de un clérigo prominente; así como la difusión masiva de una campaña propagandística que representaba a Mossadeq como un peligro comunista que amenazaba al Islam y ponía en riesgo la economía y estabilidad de la nación<sup>133</sup>. Después de meses, esta campaña de desestabilización culminó en la madrugada del 19 de agosto cuando treinta y dos tanques Sherman rodearon la casa de Mossadeq y tras un enfrenamiento de tres horas, Mossadeq fue capturado mientras el general Zahedi, líder de la operación, fue proclamado mediante designio del Shá como primer ministro<sup>134</sup>.

Tras la destitución y posterior encarcelamiento de Mossadeq, el control petrolero volvió a caer en manos de un consorcio de compañías estadounidenses, británicas y francesas<sup>135</sup>, quienes se comprometieron a repartir el 50% de sus ganancias con Irán. Esto hizo que el sector petrolero se convirtiera en la principal fuente de ingresos para el país. Cabe destacar que gran parte de dichos recursos fueron ocupados por el Shá para militarizar al país al

---

diseñada como una especie de extensión de Plan Marshall, buscaba exportar a Europa el petróleo proveniente del Medio Oriente con el fin de preservar las reservas petroleras domésticas (Cfr. Ávila Calvillo José Edgardo, *El poder del petróleo en las relaciones internacionales: Estados Unidos y sus estrategias hacia el Medio Oriente*, [Tesis de licenciatura], El Colegio de San Luis, México, 2009). Por otro lado se argumenta que la decisión de intervenir en Irán representaba una estrategia de la administración de Eisenhower para probar interna y externamente sus alcances para combatir el expansionismo soviético (Cfr. Zahrani, Mostafa, *Óp. Cit.*, p. 96.)

<sup>132</sup> Abrahamnian, Ervand. *A history... Óp. Cit.*, p. 118.

<sup>133</sup> Cfr. Abrahamnian, Ervand. *The coup... Óp. Cit.*, pp. 203, 204.

<sup>134</sup> Abrahamnian, Ervand. *A history... Óp. Cit.*, p. 121.

<sup>135</sup> El control de la producción y distribución petrolera se repartió de la siguiente manera: «El 40% de las acciones fueron para la Anglo Iranian Oil Company, 14% para su socia Royal Shell; 40% a un grupo de empresas estadounidenses; y el 6% restante fueron para una compañía estatal francesa». En: Abrahamnian, Ervand. *The coup... Óp. Cit.*, p. 211.

fortalecer a las Fuerzas Armadas y crear a la SAVAK, también conocida como la policía secreta iraní<sup>136</sup>.

El golpe de estado de 1953 tuvo grandes consecuencias para todos los actores implicados, incluidos aquellos que lo provocaron y que en un primer momento se beneficiaron de él. Para Mohammed Reza, su evidente colusión con las potencias imperialistas terminó por minar la legitimidad de la monarquía y del ejército. Por otro lado, el golpe del 53 quedó incrustado en la memoria colectiva como uno de los sucesos históricos más dolorosos para la nación iraní; desde este momento, el recelo ya existente en la sociedad hacia Estados Unidos y Reino Unido cobró ahínco y se convirtió en un profundo sentimiento antiimperialista que, años más tarde, se escenificaría en una narrativa de choque hacia dichos actores. Finalmente, después del golpe, la represión contra la población se vio recrudecida y cualquier movilización popular comenzó a ser brutalmente contenida por los servicios de inteligencia y seguridad creados por el Shá y armados por Estados Unidos.

Pese al clima de tensión y represión generado por la SAVAK, los ánimos populares no lograron ser socavados y por el contrario, estos se exacerbaban gracias a la influencia de distintas corrientes ideológicas. En este punto, fueron dos los elementos que marcaron el rumbo de la protesta iraní; por un lado, «el elemento totalitario del Islam Político; por el otro, el significado constitutivo de las fuerzas democráticas seculares y de izquierda que participaron en dicho proceso [el revolucionario] y que constituyeron, por mucho, una pieza fundamental en la lucha armada que debilitó las fuerzas del régimen de los Pahlavi»<sup>137</sup>. Fue el conjunto de estos factores lo que abrió paso al surgimiento de una revolución política, social y cultural que cimbraría a Irán y repercutiría en el orden regional e internacional del siglo XX.

---

<sup>136</sup> Dicha institución fue creada con el fin de suprimir a la oposición y asegurar la permanencia del Shá en el poder. Cabe señalar que estas fuerzas estaban armadas por Estados Unidos y que su mantenimiento implicó un aumento considerable en los gastos militares del gobierno en el periodo comprendido entre 1956 y 1976. Cfr. Marín Guzmán, Roberto, *Óp. Cit.*, pp. 39-40.

<sup>137</sup> Garduño García, Moisés. “Estudio introductorio: Irán a cuarenta años de revolución”. En: *Irán a 40 años de revolución: Sociedad, Estado y Relaciones Exteriores*, coordinado por Moisés Garduño García, p. 19, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.

## 2.2 Periodo revolucionario (1979-1990)

### 2.2.1 La Revolución de 1979

Las políticas modernizadoras de Mohammed Reza le fallaron al pueblo en dos sentidos; en el ámbito económico, sólo favorecieron a las élites, a la burguesía y al capital extranjero «marcando un profundo antagonismo con una gran masa popular desfavorecida, marginada y proletarizada»<sup>138</sup>, y en el ámbito social, los medios que acompañaron la implementación de estas políticas fueron arbitrarios, represores y extremadamente violentos contra la población. Las tensiones sociales que devinieron de estos factores, «intensificaron el radicalismo político, no sólo entre la *intelligentsia* y la clase media moderna sino también entre los ulema y la clase media tradicional»<sup>139</sup>, provocando una serie de movimientos populares contra el régimen despótico de Mohammed Reza que, una vez articulados, abrieron paso a la revolución.

Aunque en la actualidad la revolución de 1979 suele ser catalogada como un movimiento fundamentalista, ésta antes de ser islámica fue social; como bien apunta E. Abrahamian, la revolución iraní fue «una compleja combinación de nacionalismo, populismo político y radicalismo religioso»<sup>140</sup>. Sin embargo, la pluralidad y diversidad política que caracterizaron a la revolución no impidieron que fuera la élite religiosa quien, bajo la figura y el discurso de Khomeini, unificara las voces disidentes y le diera a la revolución sentido, cohesión y propuesta a través de la defensa de valores nacionalistas y antiimperialistas y sobre todo, de un hábil uso de la retórica islamista<sup>141</sup>.

Tras un alto número de pérdidas humanas y protestas que comenzaron a intensificarse a partir de enero de 1978, el primero de febrero de 1979 el ayatola Khomeini regresó del exilio tan solo dos semanas después de la huida de Mohammed Reza del país. A partir de entonces, el clero asumió el poder de la nación y se fundó el primer estado islámico de la era moderna: la República Islámica de Irán. El derrocamiento del Shá y la instauración de un nuevo régimen representó un duro golpe para el gobierno y las élites estadounidenses pues Irán

---

<sup>138</sup> Marín Guzmán, Roberto, *Óp. Cit.*, p. 45

<sup>139</sup> Abrahamian, Ervand, *A history of modern...*, p. 143.

<sup>140</sup> *Ídem.*

<sup>141</sup> «El deber del clero es liberar a los pobres de las garras de los ricos; Estamos para el islam, no para el capitalismo ni el feudalismo; Ni este ni occidente sino islam; El Islam pertenece a los oprimidos, no a los opresores; Oprimidos (*mostazafen*) del mundo, unidos (...)» Estas son algunas de las consignas revolucionarias extraídas del discurso de Khomeini que circularon rápidamente por las calles como forma de protesta y reivindicación popular. *Ibidem*, p. 148.

representaba muchos años de inversión económica y de esfuerzos político militares destinados a asegurar su influencia en la región<sup>142</sup>. Además, una sublevación de la magnitud de la revolución iraní en medio de las tensiones propias de la Guerra Fría, ponía en riesgo al proyecto hegemónico de Estados Unidos en una de las principales áreas de influencia de la Unión Soviética.

La pérdida de uno de los dos pilares de Estados Unidos en el Golfo Pérsico -zona de alta importancia geopolítica-, así como la adopción por parte del régimen islámico de políticas contrarias a los intereses estadounidenses, provocó que el gobierno de los ayatolas se convirtiera, por antonomasia, en el enemigo público número uno del capitolio. Esto mismo ocurrió del lado contrario, pues para Irán;

Estados Unidos representa el principal enemigo y amenaza para su proyecto revolucionario, no sólo debido a la tradicional injerencia norteamericana en sus asuntos internos (...) sino también por su posterior apoyo al régimen dictatorial de la monarquía Pahlavi.»<sup>143</sup>

El antagonismo entre Irán y Estados Unidos es un caso muy particular en la historia de los conflictos entre naciones pues se le cataloga como un *conflicto cultural de la posmodernidad*<sup>144</sup>, pero no en el sentido reduccionista y eurocéntrico que Samuel Huntington plantea con “el choque de civilizaciones”, sino a razón de los procesos comunicacionales y de la instrumentalización de construcciones simbólicas que han marcado su desarrollo y perpetuación. En este sentido, William O. Beeman señala que la pugna entre ambos actores «no se centra en diferencias sustantivas ni en un conflicto real, sino en el discurso simbólico: ambas naciones construyen al “otro” para encajar con la imagen idealizada del enemigo»<sup>145</sup>.

Como la teoría nos lo indica, diseñar el arquetipo de un enemigo común es importante para los actores que ejercen relaciones de poder porque esto implica construir imaginarios

---

<sup>142</sup> Al respecto, la Dra. Sierra Kobeh apunta que «para los Estados Unidos, el triunfo de la revolución islámica y la caída de la dinastía Pahlavi, fuerte aliada de Washington y defensora de los intereses occidentales en el Golfo Pérsico, no sólo representó un fuerte desafío a sus intereses y a la de sus aliados occidentales y regionales en dicha región, sino también una humillación difícil de digerir». Sierra Kobeh, María de Lourdes. “Irán y los Estados Unidos. Una larga agenda de conflicto”. En: *Irán. Los retos de la República Islámica*, compilado por Zidane Zeraoui e Ignacio Klich, Buenos Aires: Siglo XXI, 2011, p. 71.

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 72

<sup>144</sup> Beeman, William O., *The “Great Satan” vs. The “Mad Mullahs”*: How the United States and Iran demonized each other Praeger Publishers, Connecticut: 2005, p. 4.

<sup>145</sup> Trad. Propia. *Ídem*.

colectivos que moldean la opinión pública y generan el consenso necesario para legitimar los proyectos que defienden como grupo. En este punto, analizar el discurso que Irán y Estados Unidos han construido sobre el otro -y así, sobre sí mismos- permite entender desde otra perspectiva la relación que ambos actores han sostenido a lo largo cuatro décadas.

En el proceso de la construcción narrativa del enemigo, se crearon dos mitos que han marcado la línea discursiva de ambos estados; por un lado, Estados Unidos comenzó a ser nombrado poco después de la revolución como el “Gran Satán”, imagen con la cual se le buscaba representar como «una ilegítima fuerza externa que continuamente se esfuerza por destruir el núcleo interno puro del mundo islámico»<sup>146</sup>. Al crear y difundir esta metáfora, Ruhollah Khomeini estaba condensando tres valores defendidos en la revolución y que son los que sostienen ideológicamente a la República Islámica: el nacionalismo, el antiimperialismo y la defensa del islam. Con esta construcción simbólica, el líder supremo supo hacer uso del discurso para canalizar las emociones de la sociedad contra un enemigo externo y así otorgarle legitimidad a un gobierno coránico que resiste, lucha y defiende al pueblo de este gran demonio, justificando así su existencia y necesidad de supervivencia.

Por otro lado, para Estados Unidos la construcción de narrativas peyorativas y monstruosas sobre el enemigo en medio de un conflicto no fue algo nuevo. Una vez que la élite religiosa instauró una república de corte islámico, el gobierno estadounidense utilizó la islamofobia como guía para construir representaciones sobre Irán. De esta forma el mito del “Mula loco” comenzó a aparecer en el discurso político donde se enfatizaba el carácter fanático, irracional y radical de los líderes de Irán. Este mito también empezó a ser reproducido a través de una «imagen enloquecida y de ojos salvajes que se convirtió en materia de caricaturas editoriales»<sup>147</sup>. Las categorizaciones retóricas utilizadas para demonizar al régimen iraní también afectaron considerablemente la idea de occidente sobre el islam y los musulmanes.

Cabe señalar que en ambos mitos, la visualidad cobró una importancia significativa pues fue por medio de la imagen que los estereotipos construidos sobre el otro se reforzaron en la psique social. Así, en los dos países las industrias culturales y los medios de comunicación

---

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 5

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 69.

alineados al aparato estatal fungieron como recursos esenciales para la producción y difusión de estas representaciones.

### 2.2.2 La Crisis de los rehenes

El conflicto entre Irán y Estados Unidos rebasó el campo de lo simbólico cuando en noviembre de 1979 un grupo de estudiantes revolucionarios, seguidores de Khomeini y de la revolución, tomaron como rehenes al personal diplomático de la embajada estadounidense en Teherán durante 444 días, como respuesta al asilo concedido por Estados Unidos al Shá y por los actos de espionaje perpetuados por la CIA desde dicho recinto.

Este evento provocó una escalada de tensiones que devino en una serie de consecuencias políticas, económicas y militares entre las que destacan: el embargo de bienes y congelamiento de fondos iraníes por parte de Estados Unidos, la ruptura de relaciones diplomáticas entre ambos países y el inicio de una política militarista por parte de Estados Unidos, conocida como la Doctrina Carter, cuyo objetivo sería el aseguramiento y protección militar de los recursos energéticos en la región ante “cualquier amenaza hostil”<sup>148</sup>.

Además de dichas repercusiones, la Crisis de los Rehenes tuvo importantes efectos en la comunicación política de ambos actores pues fue este suceso el que marcó el inicio de la instrumentalización de los mitos entorno a las respectivas otredades. En el caso de la República Islámica, Ruhollah Khomeini vestido en la figura de líder supremo, brindó un apoyo moral considerable a los jóvenes que tomaron la embajada y ocupó este suceso para llamar a la población a una lucha en contra del *Gran Satán*. Para los iraníes, así como para la población chiita presente en otros países de la región, esta hazaña fue considerada como un acto heroico y valiente contra el actor imperialista del momento, mientras que en Occidente estos mismos actores se convirtieron en la prueba fehaciente de que los defensores de la revolución islámica eran erráticos, irracionales, peligrosos y violentos.

En cuanto a Estados Unidos, la toma de la embajada y las declaraciones de Khomeini fueron elementos que alimentaron la narrativa contra el régimen islámico, reforzando el mito de los *Mula locos*. Este suceso no sólo le permitió legitimar las sanciones económicas contra Irán, sino que además le brindó argumentos para justificar la irracionalidad del gobierno y el peligro que representaba el islam como forma de gobierno. Incluso décadas más tarde, el conjunto de dichos fenómenos inspiró producciones cinematográficas que se convertirían en

---

<sup>148</sup> Sierra Kobeh, María de Lourdes., *Óp. Cit.*, pp. 79-80.

un hito iconográfico para la validación del discurso islamofóbico y anti iraní<sup>149</sup>. Por otra parte, este evento también le brindó a Estados Unidos elementos para auto narrarse al reforzar uno de sus mitos fundacionales sobre su misión en el mundo como salvaguarda de la humanidad, al trazar líneas jerárquicas entre el “nosotros y ellos”<sup>150</sup>.

La Crisis de los Rehenes nos permite observar un fenómeno interesante entorno a la construcción narrativa del conflicto pues en el transcurso de este hecho se aprecia la paradoja que William O. Beeman señala sobre el discurso y la demonización de la otredad: la forma en que las acciones de ambas partes, así como su forma de reaccionar ante el suceso, refuerzan su propia representación, alimentando así el discurso del enemigo y dándole a la población los elementos necesarios para creer en las narrativas reproducidas por sus respectivos estados<sup>151</sup>.

Después de los 444 días que duró la toma de rehenes, la embajada estadounidense en Teherán se convirtió un espacio de resistencia, reivindicación histórica y sobre todo, de confrontación discursiva. En la actualidad, este lugar funge como un museo que se nutre de la memoria histórica a la vez que la alimenta, haciendo uso de la imagen como principal elemento discursivo. Prueba de ello radica en los murales plasmados dentro y fuera del recinto, los cuales fortalecen por medio de alegorías bélicas y religiosas contra el *Gran Satán* la narrativa antiimperialista y antiestadounidense del régimen islámico. Estos murales se han convertido a lo largo de más de cuatro décadas en un recordatorio constante para la población iraní de los actos cometidos por Estados Unidos contra el mundo islámico y contra la humanidad.

### **2.2.3 La primer guerra del Golfo: conflicto Irán – Irak**

Las fricciones entre Irán e Irak fueron una constante a lo largo del régimen Pahlavi y se debieron, en gran parte, a disputas fronterizas. En medio de estas controversias destaca el conflicto por la soberanía sobre Abu Musa y las dos islas de Tumb, territorios estratégicos y ricos en petróleo y otros recursos naturales ubicados al sudoeste de Irán cerca del estrecho de Ormuz. Estos islotes fueron objeto de tensión en el periodo comprendido entre 1969 y 1975,

---

<sup>149</sup> Décadas más tarde, la crisis de los rehenes sería el evento que inspiraría una serie de productos culturales para el desprestigio del mundo islámico por parte de Estados Unidos.

<sup>150</sup> Para profundizar sobre este tema véase: Scott, Catherine. “Bound for glory: the hostage crisis as captivity narrative in Iran”, *International Studies Quarterly*, Vol. 44, Núm. 1, marzo 2000, pp. 177-188.

<sup>151</sup> Cfr. Beeman, William O., *Óp. Cit.*, p. 1.

año último en el que se firmó un acuerdo que beneficiaba al Shá Mohammed Reza<sup>152</sup>. Inconforme con lo resuelto, el presidente de Irak, Saddam Hussein, aprovechó el desgaste que provocó la revolución en el ejército iraní y se dispuso a invadir el sur de Irán en 1980, desatando así una guerra que duraría ocho años y que afectaría severamente a la población de ambos países.

La guerra entre Irak y la República Islámica tuvo altos costos sociales, económicos y militares<sup>153</sup>. Sin embargo, aunque no hubo una victoria absoluta, las ganancias se dieron en la arena de lo político para los actores implicados, incluido Estados Unidos, quien si bien no intervino de manera activa en el conflicto, sí lo hizo de forma indirecta al apoyar al régimen de Saddam Hussein<sup>154</sup> subministrándole «armas, servicios de inteligencia y tecnología de doble uso»<sup>155</sup>. A Washington, esta guerra le permitió configurar nuevas alianzas en materia de seguridad con las monarquías árabes del Golfo Pérsico<sup>156</sup>, quienes al igual que el régimen baathista de Sadam Hussein, temían ante la posible expansión del proyecto revolucionario de Khomeini por toda la región<sup>157</sup>.

---

<sup>152</sup> Este tratado, conocido como el Acuerdo de Argel, fue ratificado por los dos países en 1975 y tenía el objetivo de resolver cualquier disputa y conflicto relacionado con su frontera común. En él se convenía «la utilización conjunta de parte de Chat el Arab (Río Árabe), vía de agua de 94 kilómetros de longitud que en la confluencia del Tigris y el Éufrates, a cambio de la entrega a Irak por parte de Irán de dos pequeños territorios en Sefsaad y en Sen el Cos». En: Angeles Espinosa, “Bagdad está dispuesto a aceptar el Tratado de Argel”, *El País*, 25 de mayo 1987. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1987/05/26/internacional/548978407\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1987/05/26/internacional/548978407_850215.html)

<sup>153</sup> Se estima que Irán sufrió más de un millón de muertes y las bajas iraquíes oscilan alrededor de 250,000 a 500, 000 muertos y heridos. Véase: Abrahamian, Ervand. *Óp. Cit.*, pp. 171-175. Además de las pérdidas humanas, los costos materiales de la guerra afectaron severamente a la economía de ambos países en términos de infraestructura, inflación interna, pérdida de producción debido a la movilización de la fuerza laboral lejos del sector civil y la pérdida de ingresos petroleros, entre otros. Para profundizar en el tema, véase: Alnasrawi, Abbas. “Consequences of the Iraq-Iran War” [en línea], *Third World Quarterly*, Vol. 8, No. 3, Julio 1986, p. 873.

Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/3991927#:~:text=Therefore%2C%20the%20war%2Dcaused%20reduction,%2439.7%20billion%20to%20%2430.1%20billion.>

<sup>154</sup> El apoyo de EUA a Saddam Hussein respondía a la necesidad por contener y aislar a la revolución a lo largo de la región: «Estados Unidos, la URSS y muchos países de Europa estaban preocupados por el éxito de la Revolución de 1979, [pues] se corría el riesgo de que se extendiera a las poblaciones shiitas del golfo Pérsico y de que influyera en los movimientos contestatarios de Asia Central». En: Garduño García, Moisés. “La acción contenciosa del islam político durante la crisis hegemónica del Estado secular en Medio Oriente: los casos de Egipto e Irán”, *Estudios de Asia y África*, Vol. 54, Núm. 2, 2019, p. 258. Disponible en: <https://estudiosdeasiayafrika.colmex.mx/index.php/eea/article/view/2359/2478>

<sup>155</sup> Sierra Kobeh, *Óp. Cit.*, p. 82.

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 83

<sup>157</sup> En gran medida, este temor también se justificaba ante la considerable presencia de población chiita en sus respectivos territorios. Tan sólo en Irak se estimaba la presencia de alrededor de seis millones de chiitas iraquíes a los que Khomeini pretendía movilizar en caso de ser necesario. Véase: Agencias, “Ultimátum de Irak a Irán para que abandone tres islas del golfo Pérsico”, *El País*, 7 abril 1980. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1980/04/08/internacional/323992807\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1980/04/08/internacional/323992807_850215.html).

Tras el triunfo de la revolución, la instauración de un gobierno de corte islámico generó escepticismo en varios sectores de la población iraní. Sin embargo, la guerra contra Irak le dio al gobierno la posibilidad de conglomerar a las masas disidentes;

Al igual que la crisis de los rehenes, la guerra con Irak le dio al régimen un grito de guerra muy potente. Incluso aquellos con fuertes reservas sobre el régimen estaban dispuestos a unirse al gobierno en un momento de emergencia nacional. Al mismo tiempo, este conflicto se convirtió en una cuestión patriótica como en una guerra revolucionaria de inspiración religiosa<sup>158</sup>

El discurso nacionalista, sumado a la presencia de una amenaza externa que estaba vinculada con el *Gran Satán*, fortaleció de manera significativa la narrativa estatal. En este punto, la figura del *mártir* cobró fuerza y surgieron nuevos espacios y mecanismos para la reproducción del discurso<sup>159</sup>; en la industria cinematográfica se produjo «un gran número de largometrajes como *The Horizon* y *The imposed war*, mismas que glorificaban el martirio en primera línea»<sup>160</sup>, por otro lado, en este mismo periodo, el muralismo adquirió un papel importante para la difusión de los valores revolucionarios y de la narrativa estatal después de ser institucionalizado por el Ministerio de Cultura<sup>161</sup> y por la Fundación de los Mártires “institución cuya sección cultural fue la principal impulsora de la creación de murales dedicados a plasmar temas de guerra y martirio.”<sup>162</sup> Es a partir de ese momento que las pinturas murales -mismas que en un primer momento fungieron como la más pura expresión de arte contestatario contra la monarquía- comenzaron a transfigurarse como el principal recurso propagandístico del régimen, ideales para que el estado reprodujera entre la sociedad sentimientos como la admiración por los héroes y las víctimas de su interminable guerra con

---

<sup>158</sup> Abrahamian, Ervand, *Óp. Cit.*, p. 176.

<sup>159</sup> La propagación de la narrativa oficial no puede ser entendida sin las industrias culturales, las cuales en el caso de Irán han estado completamente subsumidas al aparato estatal, el cual a través del Ministerio de Cultura impone las pautas que los productos culturales habrán de seguir. En este sentido, las diversas expresiones artísticas como la poesía, el cine, la música y las artes visuales podrán ser producidas, difundidas y consumidas por las masas tan sólo después de haber sido aprobadas por el censor estatal, mismo que impone como requisito ineludible la manifestación de valores consonantes con la racionalidad oficial.

<sup>160</sup> *Ídem.*

<sup>161</sup> Dicha dependencia se creó con la finalidad de producir una revolución cultural que combatiera la ideología imperialista. Véase: Abrahamian, Ervand, *Óp. Cit.*, p. 177.

<sup>162</sup> Bombardier Alice, “Iranian Mural Painting”, p. 218. En: Torfeh, Massoumeh (edit.), *Cultural Revolution in Iran: Contemporary Popular Culture in the Islamic Republic*, L.B. Tauris, Nueva York, 2013, p. 220.

el vecino Irak y “para galvanizar a la población en nombre del "bien mayor", el "Imam", el "Islam", y el "vatan"(patria)”<sup>163</sup>.

En este punto, la instrumentalización del lenguaje visual comenzó a tener un papel preponderante en las representaciones entre Irán y Estados Unidos, así como en la difusión de sus respectivas narrativas.

## **2.3 Hacia un reacomodo mundial: Fin de la Guerra Fría (1990 – 2001)**

### **2.3.1 El nuevo orden mundial y la crisis del Golfo Pérsico**

El fin de la guerra fría trajo múltiples consecuencias en las dinámicas internacionales. La caída del muro de Berlín, la disolución de la URSS y el triunfo del proyecto hegemónico estadounidense obligó a Washington a tomar nuevas decisiones en su política exterior y sobre todo, en materia de seguridad energética, hecho que implicó redoblar esfuerzos en la región del Medio Oriente y específicamente en el Golfo Pérsico.

Mientras tanto, en Irán hubo un importante reacomodo político con la sucesión de Alí Khamenei como líder supremo tras la muerte de Khomeini en 1989, así como la llegada a la presidencia de Akbar Hashemí Rafsanjaní, quien fue electo vía referéndum obteniendo el 97% de los votos. La alianza y coordinación entre ambos líderes trajo consigo muchas transformaciones tanto en la política doméstica de Irán, como en lo referente a su política exterior. En el ámbito interno, tras una década de guerra y desgaste civil y militar, resultaba imperante que el discurso y las políticas públicas del régimen dieran cabida a las necesidades populares, pues desde su triunfo, la revolución no había saldado las cuentas pendientes con la población y por ello, ambos líderes tenían la misión de fortalecer la cara social del proyecto revolucionario<sup>164</sup>. El contexto de posguerra, así como las necesidades económicas y sociales del nuevo gobierno también influyeron en la diplomacia y política exterior de la República

---

<sup>163</sup> Trad. Propia: Bahamin Azadi, “Painted politics: the mural in modern Iran”, 2 de junio 2012. Disponible en: <https://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/tehranbureau/2012/06/art-painted-politics-the-mural-in-modern-iran.html>

<sup>164</sup> Tanto Khamenei como Rafsanjani adquirieron, en práctica y discurso, una postura progresista que se puede observar en las políticas públicas llevadas a cabo durante sus primeros años de gestión. Sin nunca utilizar términos liberales -los cuales tenían un impacto negativo en la psique social pues se relacionaban con la llamada “plaga occidental”-, las medidas implementadas apuntaban hacia ese sentido; se relajó el control estatal sobre los precios, buscaron aminorar la burocracia, redujeron impuestos comerciales, diversificaron la inversión estatal en sectores estratégicos y de suma importancia nacional como el del acero, manufactura automotriz, petroquímicos y se reinició el programa nuclear. Aunado a esto, se redujo el presupuesto de defensa del 17% del PIB a menos del 2%; de igual forma, se destinaron recursos importantes a programas de desarrollo social en materia de educación, salud y transporte. Véase: Abrahamian, Ervand, *Óp. Cit.*, pp. 183-184.

Islámica, las cuales adquirieron un carácter más moderado y menos militarista; «estos cambios permiten hablar de un proceso de *desjomeinización* de la política exterior, evidenciado en un discreto proceso de laicización y en una diferenciación normativa entre religión y política»<sup>165</sup>.

El cambio de administraciones en Irán y Estados Unidos, las necesidades internas en materia económica, política y social de cada uno, así como los sucesos internacionales devenidos del nuevo orden mundial que comenzaba a gestarse, influyeron en la relación entre ambos actores, misma que encontraría en el periodo comprendido entre 1990 y 2001 una nueva etapa del conflicto, llena de dinamismo y volatilidad, que se vería reflejada en sus narrativas y en la construcción de las representaciones mutuas.

### **La crisis de Kuwait**

La derrota que implicó la guerra contra Irán trajo como resultado pérdidas millonarias para Irak así como una cuantiosa deuda externa de poco más de 70,000 millones de dólares con las monarquías árabes del Golfo, las cuales fueron los principales acreedores del régimen de Hussein<sup>166</sup>. En medio de este contexto, y con la ausencia de un enemigo exterior que legitimara su discurso y gobierno, en agosto de 1990 Saddam Hussein tomó la decisión de invadir Kuwait para posteriormente anexarlo a su territorio. Esta decisión provocaría el inicio de una peligrosa enemistad con Estados Unidos, actor que tan sólo una década atrás fue su principal aliado en la guerra contra la República Islámica.

Para Washington, la intervención armada a Kuwait fue una afrenta directa pues no sólo ponía en peligro la supervivencia de uno de sus principales aliados en el Golfo Pérsico sino que también desafiaba sus intereses petroleros en la región, perturbando así el nuevo orden mundial que él lideraba<sup>167</sup>. Como respuesta a esto, las tropas estadounidenses encabezaron una coalición de más de treinta países contra el régimen de Saddam Hussein en la llamada

---

<sup>165</sup> Zaccara, Luciano. *La política exterior de Irán, de Jomeini a Ahmadineyad (1979-2009): Un análisis de la composición de las élites y unidades de decisión*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2010, p. 112.

<sup>166</sup> Cfr. López, Luis Matías, “Los motivos de Sadam”, *El País*, 2 de agosto 1990. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1990/08/03/internacional/649634411\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1990/08/03/internacional/649634411_850215.html)

<sup>167</sup> «La guerra del Golfo Pérsico en 1991 manifestó que en el campo del orden internacional, la bipolaridad mundial había desaparecido y surgía un nuevo mundo dominado por la unipolaridad, liderado por una superpotencia que en términos de geopolítica debía garantizar el orden internacional cuidando sus intereses y la de sus aliados, cuyos gobernantes se solidarizaron con EE.UU. por razones estratégicas». En: Cardona Agudelo, Hugo. “La geopolítica en el Medio Oriente y el nuevo orden mundial después de la guerra del Golfo Pérsico 1991”, *El Cuaderno – Escuela de Ciencias Estratégicas*, Vol. 3, Núm. 5, Medellín, enero-junio de 2009, p. 118.

*Operación Tormenta del Desierto*, misma que obtendría la victoria tan solo seis meses más tarde<sup>168</sup>.

Como resultado de estos eventos, la presencia militar de Estados Unidos en el Golfo Pérsico aumentó considerablemente con el establecimiento de nuevas bases militares y flotas navales a lo largo de la región, siendo -nuevamente- las monarquías árabes del golfo las que le otorgaron las facilidades para instalarse;

Este sería el caso de Kuwait, Qatar, Omán y los Emiratos Árabes Unidos, así como Bahrein, que aceptó el establecimiento en su territorio de la Quinta Flota norteamericana, mientras que Arabia Saudita les proporcionó la asistencia necesaria para patrullar el sur de Irak<sup>169</sup>

La militarización estadounidense en esta zona, así como los ataques realizados contra Irak por países occidentales, representaron una llamada de alerta para la seguridad de la República Islámica, la cual se vio obligada a adquirir una postura moderada, neutral y de cooperación con el nuevo orden mundial<sup>170</sup> en aras de evitar otro enfrentamiento armado dentro de su territorio y así poder asegurar su propia supervivencia;

la razón de estado y la preocupación por la supervivencia estratégica primaron por sobre el enfrentamiento ideológico con occidente. Si Irán se alineaba con Iraq en su enfrentamiento con la coalición liderada por Estados Unidos (...) podría quedar marginado y ser eventualmente destruido<sup>171</sup>

De acuerdo con Luciano Zaccara, en este periodo la política exterior iraní se condujo a partir de tres ejes rectores: adaptabilidad, auto promoción y negociación<sup>172</sup>. Con estas

---

<sup>168</sup> En términos de discurso, es importante destacar que esta guerra marcó un hito en la estrategia comunicacional de los conflictos bélicos. Para empezar, toda la información que se obtenía desde el campo de batalla (pasando por fotografías hasta reportajes) debía ser sometida al escrutinio militar antes de su transmisión; «la estrategia de mantener un ambiente informado y controlado dio buenos resultados en términos de audiencias, así como en la construcción ideológica del respaldo para la guerra y de credibilidad para los militares. Parte del éxito residía también en el uso de estereotipos culturales». En este último caso, la imagen de Saddam Hussein fue representada en distintos medios occidentales como un loco, sádico y asesino; esto fue determinante para configurar una opinión pública favorable a los intereses militares y políticos estadounidenses. Por otra parte, esta fue la primer guerra transmitida en tiempo real. Véase: Cabrera, Martha. “Medios de comunicación y medios visuales en los conflictos armados en la posguerra fría”, *Oasis*, núm. 12, p. 122.

<sup>169</sup> Sierra Kobeh, *Óp. Cit.*, p. 84.

<sup>170</sup> Resultaba muy importante mostrarle a la comunidad internacional que la causa de la Revolución Islámica no implicaba exclusivamente la confrontación bélica contra occidente. *Cfr. Zaccara Luciano, Óp. Cit.*, p. 114.

<sup>171</sup> Zaccara, *Óp. Cit.*, p. 115.

<sup>172</sup> *Ídem.*

estrategias, el presidente Rafsanjaní buscó contrarrestar las narrativas estadounidenses sobre la República Islámica al mostrarse como un actor respetuoso de las normas y del sistema internacional, posicionando la imagen de Irán como un promotor de la estabilidad regional al impulsar iniciativas para la resolución de conflictos y en resumen, maximizando las ganancias que el régimen podía obtener de la crisis en Kuwait a partir de negociaciones con todos los actores involucrados.

A pesar de que la moderación del discurso y el pragmatismo político eran fundamentales para conseguir dichos objetivos, la narrativa revolucionaria no podía ser dejada de lado por completo. Por ello, en contraposición con la postura de Rafsanjaní, el líder supremo Khamenei mantuvo una actitud nacionalista, rígida y conservadora al manifestarse constantemente en contra del imperialismo y la injerencia externa en la región del golfo;

El combate contra la presencia hegemónica de Estados Unidos en el Golfo Pérsico debe ser considerado como una guerra santa voluntaria y aquel que muera por esta causa será considerado como mártir (...) donde Irán tiene una presencia y una influencia no permitirá que se implante Estados Unidos (...) los pueblos musulmanes no dejarán que Estados Unidos cree un dispositivo de seguridad en esta región<sup>173</sup>

La complementación de ambas posturas configuró un balance muy beneficioso para la República Islámica, cuyo régimen no tardó en aprovechar los vacíos de poder en la región que quedaron tras el debilitamiento de Saddam Hussein, la crisis del panarabismo y la caída del comunismo<sup>174</sup>. Ante estos escenarios, se retomó la exportación del proyecto revolucionario e Irán se convirtió en símbolo e inspiración para los movimientos islamistas que comenzaban a gestarse a lo largo del Medio Oriente, hecho que no agradó a Estados Unidos<sup>175</sup>.

---

<sup>173</sup> Discurso del Ayatola Alí Khamenei, líder espiritual de la República Islámica de Irán, el 12 de septiembre de 1990. Citado en: Rodríguez Zahar, León. "Crisis del Golfo Pérsico: La invasión anunciada y el nuevo orden internacional", *Revista Mexicana de Política Exterior*, Núm. 28, México, otoño 1990, p. 40.

<sup>174</sup> Cfr. Zaccara, *Óp. Cit.*, p. 116.

<sup>175</sup> Hay hipótesis que plantean que la verdadera preocupación de Estados Unidos no radica en el régimen islámico, ni en el supuesto apoyo de Irán al terrorismo, sino más bien en la visión alternativa del poder mundial que Irán le está ofreciendo al Tercer Mundo. Véase: Tarock, Adam. "Iran Relations: Heading for confrontation?", *Third World Quarterly*, Vol. 7, Núm. 1, marzo 1996, p. 151

### 2.3.2 Bill Clinton y la política de doble contención

La llegada de Bill Clinton a la presidencia implicó cambios importantes en la conducción de la política estadounidense en el Golfo Pérsico. En su primera etapa, esta administración se enfocó en dos objetivos; la protección de sus intereses energéticos<sup>176</sup> y el establecimiento de una política que contuviera a Irak e Irán, países considerados como la principal fuente de desestabilización en una zona vital para la seguridad energética norteamericana. Esto último llevó a la creación de la “política de doble contención”, la cual «buscó impedir que ambos países ejercieran una desproporcionada influencia en los asuntos de la región»<sup>177</sup>.

Ni el discurso ni la actitud moderada y cooperativa de Irán durante la crisis de Kuwait lograron evitar que la postura estadounidense se volviera más punitiva y confrontativa. En el ámbito discursivo, la demonización contra la República Islámica adquirió niveles más violentos pues las categorizaciones sobre Irán construidas desde el capitolio comenzaron a versar entorno al terrorismo. Como prueba de esto, los atentados ocurridos en 1994 en Argentina contra un centro de congregación judía y el ataque a las Torres Khobar en Arabia Saudí le fueron atribuidos por Estados Unidos sin poseer prueba alguna. Ante la reproducción en medios internacionales de las narrativas creadas desde el Departamento de Estado norteamericano, la opinión pública internacional compró el discurso y esto generó un inminente rechazo hacia Irán por parte de la población en los países afectados<sup>178</sup>.

La premisa del terrorismo fue utilizada por Washington para legitimar una serie de sanciones y embargos diseñados para aislar a Irán en el sistema internacional y desestabilizar al gobierno al interior mediante la aplicación de presiones económicas<sup>179</sup>. En junio de 1995, por ejemplo, Clinton presionó a los países miembros del G7 «para adherirse al embargo contra Irán en respuesta a lo que llamó “el continuo apoyo de Irán al terrorismo, así como el respaldo a acciones que socavan el proceso de paz en Medio Oriente y su interés por adquirir armas de destrucción masiva”»<sup>180</sup>. Fiel a su postura moderada, Rafsanjaní respondió a estas

---

<sup>176</sup> Esto implicaba seguir protegiendo a sus aliados regionales y asegurar el libre flujo del petróleo a precios estables. Sobre este tema, véase: Sierra Kobeh, *Óp. Cit.*, p. 85.

<sup>177</sup> *Ídem*.

<sup>178</sup> Rechazo que aún se encuentra incrustado en un buen segmento de la población argentina, quien en más de una ocasión se ha manifestado en contra de cualquier acercamiento de su país con la República Islámica.

<sup>179</sup> El apoyo a la oposición iraní que se encontraba en el exilio fue otra de las tácticas empleadas por EE.UU. para desestabilizar al régimen islámico. *Cfr.* Tarock, Adam. *Óp. Cit.*, p. 151.

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 150.

acusaciones diciendo que Estados Unidos tenía la obligación de probar sus alegatos en las cortes internacionales y solo entonces Irán podría ser sancionado<sup>181</sup>.

Otra de las acciones que buscaron perjudicar al régimen islámico fue la promulgación del Acta de Sanciones contra Libia e Irán, la cual «establecía una limitación de 20 millones de dólares a las inversiones de ambos países en el área de hidrocarburos, tanto por parte de empresas y ciudadanos estadounidenses como extranjeros, con el objetivo de perjudicar los planes de desarrollo tecnológico nuclear que ostentaban ambos países»<sup>182</sup>.

A pesar de la actitud confrontativa de Khomeini en la década de los ochenta, los nuevos líderes de la República Islámica ya habían demostrado su intención por relajar los ánimos de conflicto y buscar un acercamiento siguiendo las nuevas reglas del sistema internacional, sin embargo, a diferencia de sus predecesores, Clinton sólo se mostró interesado en confrontarse con Irán y en exagerar discursivamente la amenaza iraní. Las razones para potenciar la imagen de Irán como un enemigo de la paz en la región consistían en la necesidad estadounidense por ganar control económico, político y militar sobre los países del golfo<sup>183</sup> y también, en satisfacer las necesidades del lobby sionista presente en Washington e Israel<sup>184</sup>.

Más allá de las consecuencias económicas, la postura y las políticas de Clinton tuvieron un importante efecto en la población iraní y también en los árabes y musulmanes que simpatizaban con el proyecto revolucionario, pues todo esto potencializó el sentimiento antiestadounidense y, sin la necesidad de que el régimen islámico interviniera del todo, se reforzó el mito del *Gran Satán* en el imaginario colectivo. El descontento popular contra Estados Unidos encontró nuevamente en los murales un espacio para manifestar las narrativas de este conflicto.

---

<sup>181</sup> *Ídem.*

<sup>182</sup> Zaccara, *Óp. Cit.*, p. 118.

<sup>183</sup> Por una parte, representar a Irán como una amenaza para las monarquías petroleras hacía que éstas vieran el alto gasto destinado a la compra de armamento a Estados Unidos como algo necesario. Por otra parte, la idea de un enemigo en común aumentaba la dependencia de los países del Consejo de Cooperación del Golfo con EE.UU., a la vez que los mantenía unidos. Zaccara, *Óp. Cit.*, p. 120-121.

<sup>184</sup> Con Bill Clinton como con ningún otro, se observó la influencia de las élites israelíes en la toma de decisiones respecto al Medio Oriente. «La felicidad de Israel [por las sanciones de Clinton contra Irán] no fue sorpresiva, cualquier calculo apuntaba a que él era más que un mero beneficiario: ya había convertido a los mulas en su principal regalo y para todo el Medio Oriente, aún antes de que el presidente Clinton asumiera el cargo». Citado en: Tarock, Adam, *Óp. Cit.*, p. 150.

### 2.3.3 Mohammed Khatami y el diálogo de culturas

La política de doble contención, las acusaciones sin respaldo vertidas contra Irán sobre su financiamiento al terrorismo y el desarrollo de armas de destrucción masiva, así como las sanciones unilaterales impuestas sobre la economía iraní no dieron buenos frutos para Estados Unidos e incluso, llegaron a polarizar las posturas al interior del congreso norteamericano pues hubo un sector considerable que veía en el aislamiento regional de Irán e Irak el riesgo de un potencial acercamiento entre ellos<sup>185</sup>. Por ello, pese a la actitud conflictiva de Clinton respecto a Irán, en la segunda parte de su gestión en 1997 se tomó la decisión de crear una atmosfera conciliadora con la República Islámica ante las recomendaciones de analistas y expertos en el tema<sup>186</sup>.

La llegada del reformista Mohammed Khatami a la presidencia de Irán favoreció el interés de Estados Unidos por establecer un diálogo entre ambas naciones. En materia de política exterior, Khatami buscó mejorar las relaciones internacionales de Irán<sup>187</sup> y desde muy pronto realizó visitas de estado a Tokio, Moscú, Madrid, Roma y París<sup>188</sup>. El acontecimiento que más impactó a la comunidad internacional y sobre todo, a Washington, fue una conferencia dirigida al pueblo estadounidense que ofreció a la cadena de noticias CNN en donde manifestó su disposición por un acercamiento con EE.UU. Dicha entrevista marcó un viraje total en el discurso que hasta ese momento -y a pesar de la moderación de su predecesor- había mantenido el régimen iraní, pues en ella el presidente iraní mostró flexibilidad y ofreció soluciones para todas las preocupaciones y reservas de Estados Unidos sobre Irán<sup>189</sup>.

---

<sup>185</sup> Sierra Kobeh, *Óp. Cit.*, p. 87.

<sup>186</sup> «La conclusión a la que llegaron muchos de estos analistas fue que los esfuerzos norteamericanos de subvertir al régimen iraní solo habían logrado reforzar la percepción de amenaza y el mantenimiento de una agenda de confrontación bilateral que impedía el surgimiento de tendencias más moderadas o reformistas en dicho país». *Ibidem*, p. 88.

<sup>187</sup> La apertura de Khamenei, así como sus intenciones por mejorar la imagen de Irán al exterior, también se vieron reflejadas en el cine. Durante este periodo, la industria cinematográfica iraní se benefició de la eliminación de restricciones y del relajamiento del censor estatal. A nivel internacional, el cine iraní tuvo mucha difusión e incluso, en 1997 las películas iraníes ganaron más de 100 premios en festivales de Francia y EE.UU. Esto implicó que la población occidental tuviera un acercamiento más positivo con la cultura y sociedad iraní. Véase: González Guerrero, Alejandra. “La cultura política en torno al cine oficial de la República Islámica de Irán: un breve análisis comparativo con México”, *Congresos locales y cultura política en México*, abril 2019.

<sup>188</sup> Abrahamian, Ervand. *Óp. Cit.*, p. 189.

<sup>189</sup> En esta entrevista, Khatami empleó la retórica religiosa para narrar la historia de Estados Unidos, destacando las consonancias con la República Islámica. Además, abordó las implicaciones que tuvo en la población americana la crisis de los rehenes, su disposición por aceptar un acuerdo de paz en la cuestión Palestina-Israel siempre y cuando se respetaran los derechos y voluntades del pueblo palestino, llamó a la inversión externa a participar en Irán e incluso, expresó su respeto por el pueblo estadounidense. Véase: Transcripción de la

Este acercamiento trajo resultados positivos para Irán, entre los que destacan: el restablecimiento de relaciones diplomáticas con Reino Unido; el relajamiento del embargo económico por parte de Estados Unidos, la entrada de inversiones europeas, rusas y japonesas en el sector automotriz y de hidrocarburos; préstamos internacionales y no menos importante, la disculpa por parte de la secretaria de estado norteamericana por el golpe de estado de 1953<sup>190</sup>.

A pesar por los esfuerzos de acercamiento y diálogo, al interior de ambos países hubo una confrontación entre las élites políticas que promovían la conciliación y otras que se mostraban renuentes a bajar el tono del conflicto. En Estados Unidos, fue nuevamente el lobby sionista<sup>191</sup> el que más se opuso al diálogo con la República Islámica, mientras que en Irán, círculos liderados por Khamenei veían con escepticismo y desconfianza el acercamiento con la nación estadounidense.

Aún con las reservas previamente mencionadas, un evento inesperado obligó a ambas naciones a ir más allá de un diálogo cordial; en agosto de 1998, Irán y Estados Unidos se vieron forzados a unirse contra los talibanes, quienes habían tomado el norte de Afganistán, poniendo en serio peligro la balanza de poder en la región y afectando con esto, los intereses y la seguridad de ambos países<sup>192</sup>. La coordinación entre Washington y Teherán se dio bajo el marco del grupo “Seis más dos”, el cual comprendía a los seis estados limítrofes de Afganistán: China, Irán, Pakistán, Tayikistán, Turkmenistán, y Uzbekistán, más Estados Unidos y Rusia. En conjunto, estos países lograron establecer sanciones contra los talibanes y Al-Qaeda<sup>193</sup>.

La última década del siglo XX marcó el inicio de un nuevo orden mundial. Los cambios en el sistema y el reacomodo de fuerzas a nivel regional e internacional influyeron en la relación entre Irán y Estados Unidos; por primera vez desde la revolución hubo

---

entrevista con el presidente iraní Mohammed Khatami, *CNN interactive*, 7 de enero 1998. Disponible en: <http://edition.cnn.com/WORLD/9801/07/iran/interview.html>

<sup>190</sup> Abrahamian, Ervand. *Óp. Cit.*, p. 189.

<sup>191</sup> Entre los actores de oposición que destacan, se encuentra «Martin Indyk, en ese entonces responsable de la política estadounidense hacia el Medio Oriente y primer embajador estadounidense de origen judío acreditado ante el gobierno israelí a fines de 1999». En: Sierra Kobeh, *Óp. Cit.*, p. 89

<sup>192</sup> Entre los ataques destacan los atentados contra las embajadas estadounidenses en Kenia y Tanzania, así como el asesinato de nueve diplomáticos iraníes en una ciudad afgana. *Cfr.* Rubin, Barnett., Sarah Batmanglich, “The U.S. and Iran in Afghanistan: Policy Gone Awry”, *Center for international studies*, Massachusetts Institute of Technology, octubre 2008, p. 2.

<sup>193</sup> *Ídem.*

acercamientos y aunque en más de una ocasión se apostó por la cooperación y el diálogo, los mitos entorno al otro no desaparecieron.

## **2.4 Terror e imagen en el centro del discurso: El Islam como enemigo de la paz mundial (2001- 2010)**

### **2.4.1 Inicio de la lucha contra el terrorismo: 9/11 y la creación del Eje del Mal**

La entrada del nuevo siglo llegó aparejada de muchos cambios al interior del capitolio. Las presiones orquestadas por lobbies sionistas y grupos neoconservadores contra las políticas de acercamiento con Irán, así como la llegada del republicano George W. Bush a la presidencia de Estados Unidos, dieron pie a una nueva etapa en la relación con la República Islámica, la cual, en los primeros años del siglo XXI no se caracterizó por la cooperación ni el diálogo.

Todo comenzó con los ataques ocurridos la mañana del 11 de septiembre del 2001 contra las capitales política y financiera de Estados Unidos, los cuales causaron una gran conmoción alrededor del mundo al representar la mayor agresión bélica de la época moderna en occidente. Los atentados con bombas suicidas contra las torres del complejo del World Trade Center en Nueva York y el pentágono en Washington, afectaron severamente la política exterior de Estados Unidos hacia el Medio Oriente ya que estos fueron atribuidos a la organización terrorista Al Qaeda, liderada por Osama Bin Laden.

En un histórico discurso, pronunciado tan sólo un par de horas después de estos acontecimientos, George W. Bush hizo un llamado al mundo a unirse a una *cruzada* contra el terrorismo «para responder a esos ataques y liberar al mundo del mal»<sup>194</sup>. La trascendencia de este mensaje radica en que a través de un lenguaje maniqueo, así como del uso de imágenes, símbolos y metáforas, el presidente estadounidense construyó el arquetipo de un nuevo enemigo mundial que debía ser aniquilado: el terrorista musulmán. La movilización política de las emociones de la sociedad en un momento tan convulso encaminó a la legitimación política y a la justificación moral de las invasiones militares de Estados Unidos<sup>195</sup> contra dos de sus principales adversarios políticos en la región: Afganistán y el

---

<sup>194</sup> Chihu Amparán, Aquiles. “El ‘análisis de los marcos’ en el discurso de Bush (septiembre 11 de 2001)”, *Revista Nueva época*, núm. 6, julio – diciembre, Guadalajara, 2006, p. 171.

<sup>195</sup> Sobre esto, recordemos que: «El apoyo a la guerra es mayor cuando se cimbra de manera visceral sobre las emociones que cuando tiene un razonamiento lógico o intelectual. Del mismo modo, la aceptación pública de la guerra contra el terrorismo depende más del sentimiento colectivo que del conocimiento colectivo; en

Iraq de Saddam Hussein. Estas guerras fueron presentadas como parte fundamental de la estrategia norteamericana de la “lucha global contra el terrorismo”<sup>196</sup>.

Si bien la potencial eliminación de los talibanes y la caída de Saddam Hussein en manos de Estados Unidos favorecían a la República Islámica en su búsqueda por el liderazgo regional, el aumento de la militarización estadounidense en la zona -de por sí ya considerable desde la segunda guerra del golfo- generó tensiones al interior de Irán sobre todo en materia de seguridad. Las preocupaciones del régimen islámico se intensificaron después de que en enero del 2002, Bush incluyera a Irán como uno de los tres ejes del mal, pues esto «completaba la doctrina del ataque preventivo al poner nombre a los futuros objetivos militares de la política exterior estadounidense»<sup>197</sup>.

El contar con un gobierno moderado y reformista, así como la coordinación iraní con las fuerzas estadounidenses para combatir a los talibanes tan solo un par de años atrás, no impidieron que la narrativa de Estados Unidos hacia Irán se volviera más agresiva y alcanzara un tono predominantemente bélico<sup>198</sup>. En este nuevo periodo, la guerra contra el terror consistió en crear representaciones monstruosas sobre los árabes y musulmanes, teniendo como objetivo establecer una falsa relación entre el islam y el terrorismo. Esta violencia simbólica favoreció a la narrativa estadounidense que representaba a la República Islámica como una amenaza directa para la seguridad mundial.

Cuando decimos que los eventos del 9/11 marcaron un punto de inflexión en la política estadounidense, no nos referimos únicamente a las acciones bélicas que ejecutaría o a las

---

concreto, los sentimientos colectivos cristalizan de una mejor manera la figura del enemigo, intensificando así el sentimiento de hostilidad nacional que puede ser conducida de manera efectiva por la propaganda producida en los medios de comunicación.» En: Steuter, Erin, Deborah Wills, “Making the muslim enemy: The social construction of the enemy in the war on terror”, En: S. Carlton-Ford, Morten G. Ender (comps.), *The Routledge Handbook of War and Society*, Routledge, Nueva York, 2011, p. 258.

<sup>196</sup> Luis Mesa Delmonte apunta que si bien la invasión a Afganistán se justificaba a razón de los nexos entre los talibanes y Al Qaeda, «la acción militar contra Iraq fue absolutamente injustificada pues se presentaron acusaciones falsas que intentaban hacer ver al gobierno de Saddam Hussein como amenaza a la seguridad internacional por supuestamente tener vínculos con Al Qaeda, desarrollar programas de armas químicas, bacteriológicas, nucleares y poseer misiles de alto alcance». En: Mesa Delmonte, Luis. “Las políticas de Bush y Obama hacia la República Islámica de Irán. La centralidad del factor nuclear”, *Foro Internacional*, vol. XLIX, núm. 4, octubre-diciembre, 2009, p. 832.

<sup>197</sup> Zaccara, *Op. Cit.*, p. 145.

<sup>198</sup> La exportación del proyecto revolucionario iraní a las comunidades chiitas de distintos países de la región como Líbano, Irak e incluso Palestina, fue uno de los principales motivos de Estados Unidos para culpar al régimen islámico como promotor y patrocinador del terrorismo en la región. La acusación entorno a los nexos entre Irán, Hezbolah, Hamas y la Yihad Islámica permiten entrever que detrás de la narrativa de Estados Unidos se encuentran motivaciones que van más allá de su interés nacional y que se ligan a la relación entre EE.UU. e Israel y los intereses de este último en la región. Véase: Beeman, William O., *Op. Cit.*, pp. 143-145.

doctrinas de seguridad creadas, sino también a la nueva forma que encontraría este actor para narrar los conflictos, forjar su identidad y representar a sus enemigos. En esta nueva etapa, los medios de comunicación se convirtieron en plataformas de control político cuya principal misión consistió en fomentar una cultura de terror<sup>199</sup> por medio de la producción de un *espectáculo del desastre*. En este show mediático, los medios occidentales se insertaron en una lógica capitalista que privilegiaba el consumo y la rentabilidad de notas sensacionalistas por encima del compromiso social de informar con veracidad y rigurosidad periodística. Ante esto, la prensa y la televisión comenzaron a enmarcar los eventos dentro de narrativas simplistas y con tintes orientalistas, alejando al suceso de sus explicaciones históricas, políticas y económicas y ofreciendo en cambio, respuestas reduccionistas basadas en estereotipos culturales<sup>200</sup> que pretendían explicar al terrorismo como un fenómeno cultural producto de una otredad fundamentalista, irracional y peligrosa.

El desarrollo en materia de comunicaciones que se da en esta nueva era global, produjo una intersección entre la visualidad, la tecnología y el espectáculo. Frente a esto, el estado buscó reforzar su propia narrativa a través del lenguaje visual, haciendo de la imagen el centro del discurso<sup>201</sup>. La *dictadura de la imagen* fortaleció los mitos ya existentes al dotarlos un fenotipo, una vestimenta y hasta un tono de voz particular, intensificando de esta manera estereotipos negativos entorno a lo árabe y musulmán<sup>202</sup>. La reproducción reiterada de estas representaciones en los medios de comunicación, la cultura popular y las industrias culturales ha provocado que la sociedad occidental asocie a todo aquel que encaje con una o más de dichas características con una amenaza que debe ser aniquilada.

Como ejemplo de lo anterior se encuentra la serie de televisión *24 horas*; estrenada tan sólo unos meses después del ataque del 9/11, ésta es uno de los productos televisivos que más han fomentado la islamofobia al narrar la historia de un héroe disfrazado de agente del

---

<sup>199</sup> Korstanje, Maximiliano. “Los medios masivos de comunicación y el terrorismo: entre la verdad y el miedo”, *Estudios sobre el mensaje periodístico*, vol. 23, núm. 1, p. 62.

<sup>200</sup> Cfr. Cabrera, Martha, *Óp. Cit.*, p. 124.

<sup>201</sup> «La guerra contra el terrorismo fue, en buena parte, una guerra de imágenes (...) donde la narrativa de vulnerabilidad y dolor fue siendo gradualmente sustituida por una de heroísmo y patriotismo, enmarcada a su vez por una “gran narrativa” de progreso y resistencia». *Ibidem*, pp. 132, 133.

<sup>202</sup> «Los árabes aparecen en el cine y televisión casi exclusivamente como extremistas, fanáticos o terroristas. Los programas de noticias muestran repetidamente escenas que enfatizan dichas características; las voces moderadas del Islam son invisibilizadas y sólo se muestra una repetición constante de expresiones fundamentalistas. Los titulares de los periódicos encuadran la noticia por medio de pasajes épicos: “Alabanza a Alá: Bailando con alegría, los fanáticos de la raza guerrera nacidos para detestar el oeste”». En: Steuter, Erin & Deborah Wills, *Óp. Cit.*, p. 258.

FBI que en cada episodio debe acabar con los villanos los cuales son siempre musulmanes terroristas que intentan causar estragos terribles en la sociedad estadounidense. Producida por la cadena televisiva Fox, este programa «se enfoca en hacer válido el concepto de la seguridad nacional de Estados Unidos, esgrimido ante cada conflicto o momento de tensión en la vida real por las distintas administraciones de Washington para intentar justificar sus políticas criminales»<sup>203</sup>.

En el plano político, los productos culturales que reproducen las demonizaciones sobre la otredad refuerzan la narrativa estatal y contribuyen a generar una opinión pública desinformada, sesgada y tendenciosa en contra de los países del Medio Oriente y su población. En lo relativo al conflicto entre Irán y Estados Unidos, esto legitima la relación que se plantea desde el Departamento de Estado norteamericano entre la República Islámica y grupos terroristas, interfiriendo así con la posibilidad de un acercamiento y por ende, con la distensión gradual del conflicto.

#### **2.4.2 La centralidad de la cuestión nuclear y el viraje hacia el conservadurismo iraní**

Tras haber incluido a la República Islámica como uno de los tres ejes del mal, el Departamento de Estado americano acusó a Irán de haber sido el principal patrocinador del terrorismo en el año 2002<sup>204</sup>. Por si no fuera poco, la relación entre Estados Unidos e Irán terminó por tensarse aún más cuando en el 2003, salió a la luz el programa nuclear que el gobierno iraní había estado desarrollando en secreto a lo largo de los últimas dos décadas.

A pesar de las reiteraciones por parte de Irán de que su programa nuclear era de uso civil y que nació con el objetivo de brindar desarrollo económico y científico-técnico al país<sup>205</sup>, así como la ausencia de pruebas que implicaran el uso de la energía nuclear para la creación de armamento tras las investigaciones realizadas por el Organismo Internacional para la Energía Atómica, la cuestión nuclear iraní se convirtió en el discurso estadounidense en la prueba fehaciente de la amenaza que implicaba el régimen iraní para la seguridad de la región y sobre todo, de sus principales aliados.

---

<sup>203</sup> Marrero, Juan. “24 horas: Hipnotizando a incautos e idiotizando a millones”, En: *Cuba Debate*, 7 de abril 2010, disponible en: <http://www.cubadebate.cu/opinion/2010/04/07/24-horas-hipnotizando-incautos-idiotizando-millones/#.XOuxRYgzblU>

<sup>204</sup> Estados Unidos, Departamento de Estado. Oficina para la Coordinación contra el Terrorismo, 2003. Citado en: Beeman, William. *Óp. Cit.*, p. 155.

<sup>205</sup> Mesa Delmonte, Luis. *Óp. Cit.*, p. 834.

La reticencia estadounidense frente al programa nuclear de Irán puede explicarse a partir de dos elementos; por un lado, se encuentra la negativa de Estados Unidos para aceptar que Irán se convierta en una potencia atómica<sup>206</sup> y por el otro, el hecho de que Irán posea el dominio del conocimiento, así como las capacidades tecnológicas sobre el ciclo del combustible para el enriquecimiento del uranio, dota a Irán de una cierta capacidad disuasiva<sup>207</sup> que aumenta su margen de negociación con Estados Unidos y mejora su posición en la balanza de poder en la región. Con el fin de evitar, o al menos tratar de contener el empoderamiento iraní, la administración de George W. Bush optó por un «endurecimiento de las sanciones tanto a nivel unilateral como internacional, así como en el seno de la ONU, sin descartar desde luego un ataque militar (...) todo ello a fin de evitar el surgimiento de un nuevo actor capaz de modificar el balance de poder regional que hasta ahora ha estado a favor de Israel»<sup>208</sup>.

Las consecuencias económicas devenidas de la intensificación de sanciones y el bloqueo económico contra Irán, así como la política agresiva de Bush y sus aliados en contra de la República Islámica generaron un profundo descontento popular que fue canalizado en contra del *Gran Satán*. La inconformidad social y el deseo de una transformación profunda en Irán se vieron reflejados en las urnas de los comicios presidenciales del 2005, donde grupos ultraconservadores llegaron al poder con el triunfo de Mahmud Ahmadinejad, «quien por medio de un discurso populista se mostraba más cercano a las necesidades de la población iraní»<sup>209</sup>.

Esta nueva administración se distanció discursivamente de sus predecesores y optó por un retorno discursivo a las raíces de la revolución. De esta forma, los principales pilares de la política exterior de Ahmadinejad fueron la defensa al derecho iraní por desarrollar y dominar la tecnología nuclear con fines pacíficos, así como la defensa de la causa palestina y una arraigada postura antiisraelí, mecanismos últimos que le permitieron «ampliar su prestigio internacional, principalmente entre los países musulmanes y del Tercer Mundo»<sup>210</sup>.

La narrativa anti sionista de Ahmadinejad, altamente reprobada por Washington y las autoridades israelíes, se vio inaugurada con uno de sus primeros pronunciamientos públicos

---

<sup>206</sup> Sierra Kobeh, *Óp. Cit.*, p. 95.

<sup>207</sup> *Cfr.*, Mesa Delmonte, Luis, *Óp. Cit.*, p. 834.

<sup>208</sup> Sierra Kobeh, *Óp. Cit.*, p. 95.

<sup>209</sup> Zaccara, *Óp. Cit.*, p. 177

<sup>210</sup> *Ibidem*, p. 192.

como presidente; en su discurso titulado “Un mundo sin sionismo” abordó la importancia para el mundo islámico de borrar de la tierra a los regímenes de ocupación. Es importante hacer notar que este discurso fue tergiversado por los medios de comunicación occidentales que, perdidos en la traducción del idioma, cambiaron las palabras de Ahmadinejad, haciendo creer que él había llamado a la “eliminación de Israel en el mapa”<sup>211</sup>. Esto provocó fuertes reacciones en la comunidad internacional contra la República Islámica, e Israel aprovechó la indignación pública para exigir la expulsión de Irán de la ONU<sup>212</sup>.

Si bien las fricciones entre Israel e Irán habían sido una constante, durante el régimen de Ahmadinejad las tensiones crecieron a tal punto que surgió el temor ante un probable enfrentamiento bélico entre ambos países, el cual desestabilizaría a la región y acarrearía consecuencias fatales pues «agudizaría la inseguridad a escala regional y elevaría los precios de los energéticos, por solo mencionar algunas repercusiones previsibles»<sup>213</sup>.

#### **2.4.3 Las paradojas de la confrontación: demonización y acercamiento**

La reiterada demonización del otro, así como la constante confrontación discursiva entre Irán y Estados Unidos han ido aparejadas de acuerdos, colaboraciones estratégicas y la búsqueda por acercamientos. Esto ha hecho que la relación entre ambos países esté permeada de grandes complejidades que solo pueden ser entendidas a la luz del pragmatismo político.

Si bien a primera vista, el comportamiento entre ambos estados podría parecer incongruente, éste deja de serlo cuando se recuerda que la figura estatal no es más que el principal recurso de un conjunto de propietarios privados -también conocidos como élites- que, envueltos en una lógica de competencia infinita defienden y protegen sus intereses a través de los aparatos del estado<sup>214</sup>. En este sentido, al interior de Irán y Estados Unidos existen grupos con intereses diversos que compiten entre sí y, mientras unos abogan por la construcción de acuerdos y negociaciones, otros encuentran más redituable en términos de capital político, económico y militar la confrontación y el conflicto. Es por ello que en esta compleja relación bilateral «la retórica estridente y acusadora de ambas partes se acompaña

---

<sup>211</sup> Aquí podemos observar nuevamente el papel de los medios de comunicación occidentales en la reproducción de la narrativa hegemónica y en su tendencia para desinformar a la población. Para consultar el tratamiento mediático de este discurso véase: Agencias, “El presidente iraní afirma que Israel debe ser “borrado del mapa”, *El País*, 26 octubre 2005. Disponible en: [https://elpais.com/diario/2005/10/27/internacional/1130364001\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/10/27/internacional/1130364001_850215.html)

<sup>212</sup> Zaccara, *Óp. Cit.*, p. 192.

<sup>213</sup> Mesa Delmonte, *Óp. Cit.*, p. 836.

<sup>214</sup> Véase el apartado 1.1.2 *Actores y recursos del poder* del presente trabajo.

de constantes ejercicios disuasivos y forcejeos estratégicos, pero que incluye también la construcción de gestos inspirados por un reconocimiento implícito de que una solución pragmática debe imponerse»<sup>215</sup>.

Con esto en mente es fácil entender las razones por las cuales a pesar de toda la tensión generada a lo largo de la guerra contra el terrorismo durante la administración de George W. Bush, fue durante su gestión que se dio el primer reencuentro entre delegaciones de alto nivel de Irán y Estados Unidos desde el surgimiento de la revolución con el objetivo de dialogar el futuro de Irak y Afganistán. De igual forma sirve para comprender cómo fue que el tono demonizante del discurso del líder supremo, Alí Khamenei, se moderó significativamente cuando en el 2008, éste se pronunció a favor del restablecimiento de relaciones con EE.UU.

La llegada de Barack Hussein Obama, primer presidente afroamericano, a la Casa Blanca fue un suceso sin precedentes en la historia de Estados Unidos, entre otras cosas porque esto implicaba un gran paso hacia la representación de las minorías. La figura progresista que Obama construyó desde su campaña presidencial, así como su marcado intento por desprenderse de la forma tradicional de la política estadounidense al optar por un discurso menos belicista y más en favor de la multilateralidad y el diálogo<sup>216</sup>, generó grandes expectativas alrededor del mundo. De igual forma, las críticas que hizo contra Bush sobre la invasión a Irak y Afganistán y su interés por hacer avanzar el proceso de paz en el conflicto entre Palestina e Israel, generaron esperanza para la desescalada de los conflictos en el Medio Oriente y la supresión de la islamofobia en la narrativa de estado de este país.

En cuanto a la relación bilateral con Irán, tan solo dos meses después de haber tomado posesión como presidente, Obama aprovechó la conmemoración del Nowruz<sup>217</sup> para emitir un video en YouTube con subtítulos en farsi, dirigido al pueblo y a los líderes iraníes, donde hizo un llamado a una nueva era de paz al ofrecer la inauguración de un nuevo capítulo para la relación entre ambos países basado en el respeto e interés mutuo<sup>218</sup>. En dicho video, el presidente estadounidense exhortó al régimen iraní a entablar un diálogo en beneficio de ambas naciones.

---

<sup>215</sup> Mesa Delmonte, Luis, *Óp. Cit.*, p. 840.

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 844.

<sup>217</sup> El significado literal de la palabra es “Nuevo día”.

<sup>218</sup> The Obama White House, “President’s Message to the Iranian People”, YouTube, 20 de marzo 2009. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6MDkIneATBI>

Aunado a las implicaciones políticas que conllevó este mensaje, el video detenta una fuerte carga simbólica ya que Obama utilizó una fecha altamente significativa para el pueblo iraní que representa el inicio de la primavera y el primer día del año para el calendario persa. Además, a diferencia de sus predecesores -quienes emplearon de manera reiterada una violencia simbólica contra la cultura y religión del pueblo iraní- Obama muestra un profundo respeto por la civilización persa y las costumbres iraníes e incluso, citó al poeta persa Saadi y expresó sus felicitaciones en lengua farsi. En términos narrativos, con este video Barack Obama marcó una transformación en la comunicación política de Estados Unidos al redefinir el encuadre y los marcos del discurso, siendo además el primer presidente en capitalizar las nuevas tecnologías de la información a su favor, entre las que destacan: «la aparición secuencial de las páginas web de Obama en internet, la creación de su propia red social y la utilización intensiva que hizo de YouTube»<sup>219</sup>.

A pesar del distanciamiento discursivo de Obama respecto a Bush, el líder supremo recibió esta nueva postura con escepticismo y persuadió al recién presidente electo de llevar sus buenas intenciones al campo de la acción. La suspicacia de Khamenei se vio justificada cuando, pese a los esfuerzos comunicativos de Obama, un informe emitido por el Departamento de Estado volvió a catalogar a Irán como patrocinador activo de actos terroristas en Medio Oriente, Europa y Asia Central<sup>220</sup>. Fue así como tras cada intento por mejorar el diálogo y mostrar buenas voluntades para el resarcimiento de las relaciones, se producía un suceso que tensaba el vínculo entre los dos países y parecía retroceder la búsqueda por el entendimiento mutuo.

Entre las razones que explican el choque entre encuentros y desencuentros están las disputas que sucedían al interior de ambos estados; por un lado, en Irán las controvertidas elecciones del 2009 y el surgimiento de movimientos sociales de tinte contestario pusieron al régimen islámico en una situación bastante comprometedora, pues sabían que hacer uso de su aparato represor para contener los disturbios, podría tensar significativamente la relación con Estados Unidos y comprometer aún más su imagen frente a la comunidad internacional. Por otro lado, la decisión de Obama de actuar cautelosamente frente a la intensidad política que se estaba suscitando en Irán, lo llevó a enfrentarse al interior de su

---

<sup>219</sup> Costa, Pere-Oriol, “La utilización de internet por parte de Barack Obama transforma la comunicación política”, *Quaderns del Cac*, vol. 33, diciembre 2009, p. 35.

<sup>220</sup> Mesa Delmonte, *Óp. Cit.*, 850.

país con grupos principalmente del ala republicana, que le exigían adquirir una postura más crítica y a favor de las protestas<sup>221</sup>.

En la primera parte de la administración de Barack Obama se observaron cambios importantes en la dinámica bilateral y aunque el tono acusativo y de conflicto se moderó significativamente en la arena política, ambos actores continuaron recurriendo a los lugares comunes de demonización y desacreditación del otro cada que la relación se veía comprometida. Por otro lado, es importante observar que las representaciones monstruosas construidas y reproducidas desde los aparatos estatales, industrias culturales y medios de comunicación alineados al régimen a lo largo de más de tres décadas, se han insertado de manera profunda en la psique social y ni en tiempos de pragmatismo político a favor del acercamiento entre ambos estados, estas narrativas han logrado ser del todo desarticuladas.

---

<sup>221</sup> *Ibidem*, p. 856.

### **Capítulo 3. Narrativas visuales en la era digital: La representación de la otredad a través de la imagen**

El desarrollo de este capítulo se circunscribe en las primeras décadas del siglo XXI, momento en que el auge tecnológico en materia de comunicaciones devenido de la globalización configura una etapa conocida como *era digital*. Este periodo global ha generado condiciones propicias para el surgimiento de nuevos espacios interpretativos que, al maximizar los efectos y alcances de los sentidos y significados que en ellos se insertan, intensifican la disputa por su control entre aquellos grupos que compiten por el ejercicio del poder.

Bajo este escenario, el objetivo principal del presente capítulo es el de analizar las narrativas visuales en el espacio público y en los productos cinematográficos que son producidos y difundidos por Estados Unidos e Irán respectivamente para representarse a sí mismos y a su alteridad en el marco del conflicto entre ambos. Ante la multiplicidad de recursos visuales y productos culturales dentro del contexto a estudiar, el presente trabajo se limitará al análisis de tres imágenes por cada uno de los espacios interpretativos previamente mencionados, mismos que configurarán un distinto apartado del capítulo. Cabe señalar que el orden y selección de dicho material no pretende la fragmentación del objeto de estudio sino que responde a una cuestión de criterio metodológico en el que se busca establecer una relación dialéctica entre ellos.

En este trabajo, las narrativas visuales serán entendidas como aquellos discursos que hacen de la imagen el medio principal para la transmisión del mensaje. En el caso de estudio que aquí nos atañe, las narrativas que Irán y Estados Unidos han construido sobre el otro se insertan en la línea de la demonización mutua, táctica que ha dado origen al surgimiento de dos mitos discursivos: el del *Gran Satán* y los *Mulas Locos*. En el desarrollo de este capítulo se observará que dichos mitos son reproducidos de manera constante mediante distintas expresiones visuales y cómo, gracias a las tecnologías propias de la era digital, el bombardeo semiótico devenido de estos discursos se expande más allá de las fronteras, moldeando y estimulando los imaginarios colectivos de las sociedad alrededor del mundo.

### **3.1 Narrativas visuales en los muros de la ciudad: el espacio público iraní como recurso de poder**

#### **3.1.1 La ciudad como espacio interpretativo**

El conflicto entre Estados Unidos y la República Islámica ha encontrado en el discurso el medio idóneo para crear mitos y moldear imaginarios donde la otredad se representa bajo la figura de un enemigo común para la sociedad. Estas narrativas de confrontación, sostenidas por ambos actores y reforzadas mediante diversas representaciones visuales han dado sentido y legitimidad a las políticas de estado, a la par que han logrado desviar la atención de la población de los problemas internos de cada país al señalar al ente externo y alterno como la principal amenaza para el proyecto de nación.

En el caso de Irán, el régimen islámico ha hecho uso de la maquinaria estatal para construir un discurso basado en la demonización de sus enemigos, siendo Estados Unidos la principal figura antagónica a combatir. A pesar de que las representaciones sobre EE.UU. ya estaban presentes en los últimos años del periodo monárquico, éstas se acentuaron con el triunfo de la revolución y en específico cuando la crisis de los rehenes dejó al descubierto los mecanismos de espionaje estadounidense y su interferencia en los asuntos internos de la nación iraní. A partir de entonces, las representaciones construidas por el estado han buscado consolidar una narrativa que muestre a Estados Unidos como la antítesis política y moral de la República Islámica al dibujarlo como una potencia imperialista corrupta, satánica y despiadada.

En esta dinámica de confrontación, el espacio público iraní ha fungido como uno de los escenarios más importantes para la consolidación de las narrativas políticas. Las paredes de las ciudades se han convertido en el principal lienzo para la propaganda gubernamental, dejando en evidencia dos aspectos clave en el proceso de la generación de consenso por parte del régimen; por un lado, las narrativas difundidas a través de la ciudad evidencian que el espacio público es un recurso vital para el ejercicio del poder y por el otro, se pone bajo relieve el potencial discursivo de la imagen en las representaciones sociales.

El espacio público es un punto de encuentro, diálogo y confrontación entre los miembros de la sociedad que lo habitan. Su carácter comunicacional hace de él un escenario vital para la construcción de verdades, sentidos y significados que ejercen una influencia significativa entre los sujetos que confluyen diariamente dentro y entorno a él. Son estas características

las que lo convierten en un **espacio interpretativo**, el cual -como ya hemos mencionado- se define como aquel «escenario, contexto o institución que opera como plataforma en la que descansan, se ingresan o clausuran los sentidos sociales de la vida»<sup>222</sup>. Esta condición permite a quien detenta su gestión la posibilidad de producir verdades, generar consenso y consolidar narrativas de alto alcance; capacidades que hacen de este escenario un recurso extremadamente valioso para los actores sociales partícipes del ejercicio del poder. En este sentido, tanto las élites como la población se encuentran en una lucha constante por la apropiación y resignificación del espacio público según las necesidades e intereses que persigan en contextos determinados.

Las narrativas, construidas por los actores partícipes del ejercicio del poder, se insertan continuamente en el espacio público a través de distintas expresiones comunicativas. Una que resalta para el objeto del presente estudio es la intervención que se realiza por medio del lenguaje visual; el grafiti, los carteles, los murales y hasta las vallas publicitarias son ejemplos de la apropiación del espacio público por parte de los diferentes actores sociales que, conscientes de la potencialidad de la imagen, buscan generar un efecto determinado en los espectadores.

En Irán, durante los últimos años del periodo monárquico, la población que protestaba contra el régimen se apropió del espacio público tomando las calles e interviniendo los muros de la ciudad para expresar sus inconformidades y exigencias;

De noche, la población entera y artistas especializados recurrían las calles y cubrían las paredes con eslóganes o retratos de sus líderes. De esta forma, las paredes de la capital reflejaron las intensas luchas entre las principales facciones revolucionarias: islamistas, comunistas y nacionalistas<sup>223</sup>

De esta forma, el espacio público iraní fungió como un escenario de confrontación dialéctica donde los diferentes grupos disidentes al poder hicieron uso del lenguaje visual para defender y fortalecer su narrativa de lucha por medio de representaciones visuales que hacían una exaltación de lo propio y una satirización -y satanización- de lo alterno. Por un lado, la ciudad se vio atiborrada con la imagen de los líderes sociales del proyecto

---

<sup>222</sup> Reguillo, Rossana, *Saber(es) y poder (es)...*, *Óp. Cit.*, p. 14.

<sup>223</sup> Bombardier, Alice, *Óp. Cit.*, p. 218.

revolucionario como lo fue el Ayatola Khomeini y por el otro, las paredes de importantes avenidas de Teherán se vieron cubiertas de posters y carteles que ridiculizaban al Shá y su relación con las potencias imperialistas al mostrarlo como una marioneta deshumanizada que estaba bajo la influencia demoníaca de países extranjeros.

### **3.1.2 La República Islámica como una máquina de imágenes: guerra, gloria y martirio en los muros de la ciudad**

Una vez que la revolución iraní triunfó y se instauró un régimen de corte islámico, las representaciones visuales continuaron presentes en el espacio público pero esta vez a favor de los intereses de la élite política. A partir de ese momento, el régimen buscó ejercer un monopolio sobre la producción de narrativas dentro del espacio público, dando origen al muralismo iraní; corriente artística que si bien se caracteriza por detentar un origen popular, contestatario y anti elitista, también ha sido uno de los principales instrumentos propagandísticos de gobiernos emanados de procesos revolucionarios alrededor del mundo<sup>224</sup>.

La guerra contra Irak en 1980 consolidó al muralismo como el principal instrumento propagandístico de la República Islámica y, en palabras de la antropóloga Roxanne Varzi, la guerra terminó por definir a la República como una máquina de imágenes<sup>225</sup>. Este suceso fue visto y vivido por la población iraní como una guerra santa en la defensa por la patria y por el islam pues desde los inicios del conflicto confluyeron en igual medida el orgullo nacionalista y el fervor religioso; aspecto que se vio reflejado en las expresiones artísticas y culturales de la época, particularmente en los murales. Estas narrativas visuales le permitieron al régimen construir un discurso unificador capaz de movilizar a las masas<sup>226</sup> a

---

<sup>224</sup> El muralismo soviético y el mexicano son dos de los ejemplos más icónicos sobre este movimiento, pues han influenciado a muchos artistas alrededor del mundo. La socióloga francesa Alice Bombardier señala que los pintores que iniciaron con el muralismo iraní a inicios de la década de los ochenta encontraron en Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco su principal referente artístico y contestatario. *Ídem*, p. 219.

<sup>225</sup> Cfr. Varzi, Roxanne, *Warring Souls: Youth, Media, and Martyrdrom in Post-Revolution Iran*. Durham, 2006, p. 26. Citado en: Chehabi, H.E., Fotini Christia. "The art of state persuasion: Iran's post-revolutionary murals", *Persica*, vol. 22, 2008, p. 4.

<sup>226</sup> «En el contexto posrevolucionario, los murales tenían una relevancia constante para lo que Gruber llama "movilización"; la necesidad de que el estado catalice la acción individual durante la Guerra Irán-Irak (1980-1988) y en el proyecto más amplio de construcción del estado. Los murales se convirtieron en un apéndice estatal para la gestión de multitudes. Se convirtieron en los mecanismos de una guerra cultural en curso, donde la cultura se convirtió literalmente en el programa de señalización urbana del régimen.» En: Blanch, Samuel. "Murals as a play on space in the Islamic Republic of Iran", *Index Journal Issue*, núm. 2, Australia, 2020, p. 221.

partir de la glorificación de la guerra, el enaltecimiento del martirio y la defensa de los valores de la República Islámica.

La Oficina de Propaganda Islámica del Seminario de Qom y la sección cultural de la Fundación de los Mártires fueron las instituciones encargadas de regular las pautas y marcar las directrices que los artistas tendrían que seguir en la producción de los murales, con el fin de satisfacer los intereses del régimen;

Bajo toda circunstancia, se debe tener muy en cuenta la eficacia de los murales revolucionarios. Deben evitarse a toda costa las pinturas vagas, indirectas y superfluas. Lo importante es considerar aquello que un transeúnte puede llevarse en su memoria y en su mente. El artista debe estudiar los textos religiosos con el mismo rigor que como examina las técnicas artísticas. Los murales con un tema o una escena son preferibles a los retratos sin un mensaje específico (...) El objetivo final debe ser la brevedad del mensaje, pinceladas deliberadas y enfáticas, formas claras y colores brillantes. Cada mural debe estar enmarcado por colores sólidos, seleccionados de uno de los colores dominantes de la imagen<sup>227</sup>.

En estos lineamientos se hace énfasis en la importancia para los artistas de contar con conocimientos religiosos a la hora de producir un mural; aspecto que comunica la intención del régimen por hacer de la religión y su simbología<sup>228</sup> un lenguaje oficial que, además de enaltecer el carácter islámico del gobierno y garantizar la identificación de la población con el mensaje en cuestión, sirve como una guía moral que distingue lo “bueno” de lo “malo”, que fortalece y divulga los valores populares y que a su vez, ayuda a construir una frontera entre el “ellos” y el “nosotros”.

---

<sup>227</sup> Chelkowsky Peter, Hamid Dabashi. *Staging a Revolution: The art of persuasion in the Islamic Republic of Iran*. Nueva York, 1999, p. 291.

<sup>228</sup> Uno de los elementos más característicos del muralismo iraní es la presencia de simbología religiosa: «La iconografía y los símbolos empleados giran en torno a los recintos sagrados como la Meca, el Domo de la Roca y el santuario del Imam Hussein en Karbala. Aunque los colores primarios dominan las paletas de los muralistas, el verde islámico es por mucho, el color más elegido. La caligrafía, las formas geométricas y los diseños curvilíneos evocadores del arte islámico, también forman parte del repertorio artístico de los muralistas. Estos, a su vez, se fusionan con símbolos muy específicos como la mano, cuyos cinco dedos representan a la familia del profeta. Las manos ensangrentadas evocan al martirio del Imam Husein en la batalla de Karbala, mientras que las flores rojas simbolizan el amor y el sacrificio; estos elementos representan la sangre de los mártires y prometen la recompensa de la dicha celestial. Los eslóganes, ya sean versos coránicos o dichos del Ayatola Khomeini, también son un elemento destacado de los murales y se encuentran inscritos mayormente en farsi, pero también en árabe y ocasionalmente en inglés.» En: Chehabi, H.E., *Óp. Cit.*, pp. 6-7.



Fuente: Anónimo

En este mural predominan las referencias histórico-religiosas del chiismo y de la nación iraní. Cabe señalar que ambas esferas, tanto la religiosa como la política, son vistas como una sola en este tipo de representaciones visuales. De lado izquierdo, en tonos apagados se observan algunas de las amenazas más significativas para los fieles; los elefantes ubicados en la parte superior apelan a un acontecimiento islámico de suma importancia ocurrido en el 570 d.C., también conocido como el Año del Elefante<sup>229</sup>, año del nacimiento de Mahoma y también momento en que la sociedad se vio amenazada por una caravana de elefantes que se dirigía a la ciudad de La Meca y que sorpresivamente, se detuvo antes de entrar. Fuentes islámicas apuntan que un gobernante cristiano proveniente de Yemen pretendía la destrucción del recinto sagrado mediante un gran ejército de elefantes. Por delante y atrás de los elefantes se muestra a dos hombres con kufiya y una cimitarra; esto remonta a la matanza perpetuada por Arabia Saudí contra musulmanes iraníes en su peregrinación del Hach en La Meca, a finales de la década de los ochenta. Este suceso conmocionó a la comunidad islámica en toda la región y los diversos países tomaron partido entre Irán y Arabia Saudí. Al frente de esta imagen observamos la Estrella de David, símbolo nacional de Israel, que se muestra como protesta ante la convalidación de muchos estados árabes ante el sionismo y sus ataques hacia Palestina. Además de dichos episodios, encontramos referencias más actuales como la Estatua de la Libertad, símbolo empleado para apelar a la figura de Estados Unidos y a su colusión con el gobierno del Shá. A un lado de la Estatua, cuyo rostro es una calavera, se encuentran hombres uniformados de azul con mazos y cascos, ilustrando la represión sufrida

---

<sup>229</sup> También encontramos que *Al-Fil* (árabe de “El Elefante”) es la sura 105 del Corán; consta de cinco versos y narra dicho pasaje. *Cfr.* Khattab, Mustafa (Trad.), “Al-Fil”, *The Quran*. Disponible en: <https://quran.com/al-fil>

por la población iraní en manos de la SAVAK y la policía del régimen monárquico durante el estallido de la Revolución.

En oposición a las figuras oscuras y amenazantes, del otro lado del muro se representa la defensa por la patria y el Islam. Encontramos imágenes en tonos más vivos, evocadores de esperanza y luz, donde predomina particularmente el uso del verde islámico. Aquí se observa a un hombre con el puño levantado simbolizando la lucha y sosteniendo lo que parece ser el retrato del Líder Supremo Khomeini. Debajo de él, se aprecia un cuerpo inerte con las manos ensangrentadas que podría evocar al martirio del Imam Husein en la Batalla de Kerbalah<sup>230</sup>. A un costado, se ilustran mujeres que con su manto protegen un campo de flores rojas, «las cuales simbolizan el amor y el sacrificio. Estas representan la sangre de los mártires y prometen la recompensa de la dicha celestial»<sup>231</sup>. En el extremo derecho del mural observamos tres elementos más: la presencia de palomas blancas, sosteniendo un olivo como símbolo de paz y que vuelan hacia la Kaaba, edificio de forma cúbica ubicado en La Meca que representa un lugar de culto y es el recinto sagrado y de peregrinación más importante para el Islam. Por debajo, una joven sostiene dos fotos; de un lado un mártir caído en batalla



Fuente: Anónimo

<sup>230</sup> La Batalla de Kerbalah es un mito fundacional del islam chiita y es también la principal referencia del auto sacrificio y del martirio. Este episodio se remonta a los inicios del Califato Omeya, cuando el Imam Hussein es asesinado junto con sus seguidores por el ejército de Yazid I, en respuesta a su negativa por rendir pleitesía al Califato y preferir en su lugar, luchar por los derechos de la casa del Profeta; «eligiendo así una muerte segura a la vergüenza de la sumisión. En el islam chiita, su ejemplo estableció el estándar para el sacrificio de un individuo por el bien de todo un colectivo, inscribiendo actos de martirio dentro del marco cósmico, sagrado y atemporal de la salvación». En: Gruber, C.J., “The message is on the wall: Mural arts in post-revolutionary Iran”, *Persica*, vol. 22, 2008, p.26.

<sup>231</sup> Chehabi, H.E., *Óp. Cit.*, pp. 6-7

y del otro, una mujer; ambos personajes femeninos simbolizan a las madres y esposas de los mártires iraníes

Además de mostrar la consciencia de las élites sobre la potencialidad discursiva de la imagen y la influencia que ésta tiene sobre los espectadores, los lineamientos dictados por las instituciones estatales y seguidos por los artistas muralistas evidencian los esfuerzos encaminados hacia una estetización de la política ejecutada mediante la producción de arte en masa con fines estrictamente políticos, así como el poder que ejerce el estado sobre la construcción de representaciones sociales;

La República Islámica de Irán es un régimen profundamente pictórico, como lo atestigua más claramente su continua producción de murales políticos en las calles de Teherán y sus alrededores. Estos murales se consideran registros del control representacional del soberano. Como han dicho Chelkowsky y Dabashi, las artes murales están en función de una revolución pictórica, una revolución en pleno control semiótico de la representación de sí misma<sup>232</sup>

### **3.1.3 Entre símbolos propios y ajenos: la representación visual del *otro* en el espacio público iraní**

Como ya hemos venido observando, la visualidad ha sido fundamental a lo largo de la construcción histórica, social y política de la República Islámica<sup>233</sup>; al igual que la reiterada voluntad por auto narrarse se manifiesta en los murales de corte religioso, existe la necesidad por definir y representar al otro a través de imágenes que fortalezcan en el imaginario colectivo ideas y mitos sobre el enemigo, sobre todo, cuando la guerra es un tema central y recurrente en la narrativa estatal. Fue así como el sentimiento antiestadounidense, ya presente en la sociedad iraní desde los últimos años del periodo monárquico, se materializó en el espacio público por medio de murales en los que se representa a Estados Unidos como una amenaza para la República, el Islam y la humanidad en general.

Es bastante común que las calles de Teherán se encuentren repletas con narrativas visuales en contra del imperialismo americano y de los conceptos occidentales de democracia

---

<sup>232</sup> Blanch, Samuel. “Murals as a play on space in the Islamic Republic of Iran”, *Index Journal Issue*, núm. 2, Australia, 2020, p. 214,

<sup>233</sup> «Chelkowsky y Dabashi argumentan que hubo algo particularmente pictórico en la revolución islámica. La República nació haciendo imágenes de sí misma (...) imágenes que no eran meramente utilitarias, sino que fueron producidas por una nación movilizada hasta su más alta sensibilidad sagrada, autorrevelándose, exponiéndose al mundo para que todos la vieran». En: Blanch Samuel, *Óp. Cit.*, p. 219.

y libertad. Sin embargo, el edificio que albergaba a la embajada estadounidense durante el periodo monárquico es hoy el principal recinto que aloja una serie considerable de murales que ilustran y fortalecen el mito del *Gran Satán*. A lo largo de los años, en los muros exteriores de este lugar se han producido representaciones visuales que satirizan a Estados Unidos, criticando las decisiones emanadas desde el capitolio y poniendo en evidencia la participación del ejército estadounidense en guerras que han dejado como saldo miles de muertes alrededor del mundo.

En noviembre de 2019 se inauguró en este sitio una serie de murales antiestadounidenses con motivo del aniversario de la Toma de Rehenes. Los nuevos murales llegaron para sustituir en técnica y contenido a aquellos cuyas narrativas ya no eran tan vigentes para el contexto actual. Además del uso de formas más modernas y del empleo de colores atrapantes, estos murales abordaron temas y problemáticas del siglo XXI como la cultura consumista en Occidente, el acuerdo nuclear del 2015, el recrudecimiento de sanciones en la administración de Donald Trump y hasta problemáticas internacionales como la guerra en Siria, el surgimiento de ISIS y el papel de Israel en Medio Oriente. A la modernización visual de las obras se unió un cambio en el tono discursivo; originalmente los murales antiestadounidenses se caracterizaban por un tenor lúgubre en sus expresiones y el sentido obscuro de sus narrativas, ahora en cambio las nuevas representaciones «invocan de manera más cruda las tiras cómicas como una forma de burlarse del gobierno estadounidense, trivializando el poder de los Estados Unidos en lugar de hacerlo temible como en las imágenes anteriores»<sup>234</sup>.



Fuente: *Fararu*. Disponibles en: <https://fararu.com/fa/news>

<sup>234</sup> Fotini, Christia. “Tehran Paints Over its Anti-American Murals” [en línea], *Foreign Policy*, 11 de noviembre, 2019. Disponible en: <https://foreignpolicy.com/2019/11/11/tehran-iran-anti-american-murals-united-states-weaker-laughable/>

A pesar de las modificaciones realizadas a estos murales, uno de los elementos que ha permanecido y que salta a la vista por su potencialidad discursiva está en el uso y alteración gráfica de los íconos más característicos de Estados Unidos; desde símbolos patrios como la bandera, el escudo oficial y el águila americana, hasta aquellos que son representativos de la cultura del país como la Estatua de la Libertad<sup>235</sup>, el dólar, la figura del ejército e incluso, imágenes populares de consumo de origen estadounidense como Mickey Mouse y McDonald's. Entre las obras inauguradas en noviembre del 2019, destaca el mural que toma prestado el Gran Sello de los Estados Unidos, símbolo oficial que enarbola la identidad nacional de este país. A diferencia de la gran mayoría de murales antiestadounidenses que ilustran a Estados Unidos como el *Gran Satán* en medio de su confrontación contra Irán, esta representación visual tiene el objetivo de reflejar los problemas internos de Estados Unidos, principalmente en materia de drogadicción y portación de armas.



<sup>236</sup> El Gran Sello de Estados Unidos es uno de los símbolos oficiales que enarbolan la identidad nacional y se encuentra bajo la custodia exclusiva del secretario de Estado. Por ley, este sello debe aparecer en todos los documentos oficiales y además de aparecer sobre las puertas de las representaciones diplomáticas y consulares de Estados Unidos en el mundo, es utilizado como el escudo de armas nacional y para decorar uniformes militares<sup>237</sup>. Este ícono, fuente de orgullo e

identidad nacional, está plasmado de símbolos con mucho significado para la historia de la nación estadounidense; en el centro de él podemos observar el águila cabeza blanca, ave emblemática de los Estados Unidos, cuyas garras sostienen por un lado una rama de olivo y

<sup>235</sup> En occidente la Estatua de la Libertad ha sido vista y utilizada como símbolo de democracia, justicia y libertad. Sin embargo, en su representación pictórica dentro de los murales y posters iraníes suele mostrarse mutilada, desprovista de la luz de su antorcha y rodeada de símbolos de muerte y destrucción.

<sup>236</sup> Imagen obtenida de: National Archives, *Original Design of the Great Seal of the United States (1782)* [en línea]. Disponible en: <https://www.archives.gov/milestone-documents/original-design-of-the-great-seal-of-the-united-states#:~:text=The%20Great%20Seal%20of%20the%20United%20States%20is%20the%20symbol,high%20officials%20of%20the%20government.>

<sup>237</sup> *Ibidem.*

por el otro trece flechas, una por cada estado fundador de la unión. El águila, intacta y con porte orgulloso, tiene en su pecho un escudo de franjas rojas y blancas que simboliza la bandera y de su pico sostiene un listón con una inscripción en latín que dice *E pluribus unum*, el cual significa “De muchos, uno”<sup>238</sup>. Por encima de la cabeza del águila, se muestra una constelación de trece estrellas «que simboliza una nueva nación que ocupa su lugar entre otros estados soberanos»<sup>239</sup>.

En contra parte, el mural develado que imita este escudo altera los símbolos más representativos del original; para empezar, el águila en el centro ya no se muestra intacta ni majestuosa sino que está desplumándose. De su pecho pende un escudo que apela a la bandera estadounidense, sin embargo, en esta representación se muestran franjas chorreantes que evocan al derramamiento de sangre. En sus garras, el olivo -símbolo de paz- es sustituido por un ramo de balas que caen por afuera del escudo hasta encontrarse con una pistola. En la otra garra, en lugar de las flechas que representan la defensa de la Unión Americana, se presentan jeringas de heroína que apelan a la autodestrucción, rodeadas de todo tipo de drogas: píldoras, marihuana, metanfetaminas y cocaína. Estos elementos hacen pensar en la violencia armada que se vive dentro de Estados Unidos, en el mercado negro de armamento proveniente de este país y también en la crisis de opiáceos que ha afectado severamente a la juventud estadounidense en las últimas décadas.



Fuente: *Fararu*. Disponibles en: <https://fararu.com/fa/news>

<sup>238</sup> Embajada de Estados Unidos en Argentina, *Sello de los Estados Unidos* [en línea]. Disponible en: [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://ar.usembassy.gov/wp-content/uploads/sites/26/2016/02/Sello\\_de\\_los\\_Estados\\_Unidos.pdf](chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://ar.usembassy.gov/wp-content/uploads/sites/26/2016/02/Sello_de_los_Estados_Unidos.pdf)

<sup>239</sup> The National Museum of American Diplomacy, *The Great Seal* [en línea]. Disponible en: <https://diplomacy.state.gov/exhibits/explore-online-exhibits/the-great-seal/>

Otra modificación que salta a la vista se encuentra en el reemplazo de las trece constelaciones por una Estrella de David roja; si bien esto señala la íntima cercanía con Israel, también podría apuntar hacia el papel que tuvo Estados Unidos en la creación de ese nuevo *estado soberano* en el firmamento de las naciones. Finalmente, se inserta un nuevo elemento: como si fuera una propiedad, cercando el escudo se muestra un alambre de púas, instrumento creado en Estados Unidos durante el siglo XIX utilizado para marcar posesión y dominio sobre ciertos territorios con la intención de dañar a todo aquel que intente traspasarlo; el alambre de púas también ha fungido como un mecanismo de control y represión en trincheras, prisiones y campos de concentración. Actualmente es interpretado como un símbolo amenazante evocador de violencia, represión, control político y dolor físico<sup>240</sup>.

A partir de este ejemplo podemos observar que en las narrativas iraníes antiestadounidenses la apropiación de los símbolos del otro es un reflejo del poder de representación que el soberano ejerce en las narrativas construidas en el espacio público; poder que le permite hacerse de los símbolos que la otredad utiliza para definirse y que al intervenirlos construye significados opuestos al que originalmente representan. Estos mecanismos discursivos configuran un lenguaje semiótico sumamente importante para la cultura visual iraní, el cual es capaz de construir potentes alegorías visuales encaminadas a reforzar el discurso estatal.

### **3.1.4 Pasado y presente en la imagen: Narrativas visuales como refuerzo del discurso oficial**

Si bien a lo largo del espacio público iraní existen murales que debido a la contundencia de su mensaje, lo atractivo de su estética y el impacto que continúan generando en los espectadores, han permanecido intactos durante décadas convirtiéndose incluso en íconos de la ciudad<sup>241</sup>, hay otros tantos que han sido modificados según las demandas del presente. En este sentido, otra característica importante de las narrativas visuales en el espacio público es

---

<sup>240</sup> Cfr. De Valdenebro Jaramillo, María Ximena. “El alambre de púas en el arte contemporáneo: Recurso expresivo para señalar la violencia en el cuerpo y límites al territorio”, *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, Universidad Autónoma del Estado de México, núm. 14, 2021. Disponible en: <https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/15692/12544>

<sup>241</sup> Como ejemplo se encuentra el icónico mural de doce pisos de altura ubicado en la avenida Karim Khan-e Zand en el centro de la ciudad de Teherán donde se altera la bandera estadounidense; las estrellas son cambiadas por nueve calaveras, mientras que las franjas rojas se muestran como el camino que dejan a su paso una serie de balas. En el centro del mural, está inscrita la frase *Down with the U.S.A.*, que se traduce como: “Abajo con Estados Unidos”.

su relación con el contexto histórico en el que son creadas; cada suceso político y social relevante para la nación ha estado acompañado de su respectiva representación pictórica en las calles y avenidas de la ciudad, hecho que los convierte en el refuerzo de una memoria histórica en construcción, memoria que desde la revolución ha estado íntimamente ligada a la imagen.

Uno de los ejemplos más recientes de esto se suscitó el 3 de noviembre del 2021 cuando el gobierno iraní dio a conocer a través de diferentes medios oficiales un enfrentamiento con Estados Unidos en el Mar de Omán. Según las versiones oficiales, fuerzas de élite de la Guardia Revolucionaria se desplegaron por aire y por agua, evitando así la captura por parte de la marina estadounidense de un buque que exportaba petróleo iraní.



Fuente: *Fararu*. Disponibles en: <https://fararu.com/fa/news>

Acompañando esta noticia, días más tarde se introdujo un nuevo mural en la importante avenida de Vali Asr ilustrando este episodio. En él se puede observar el gran despliegue de las fuerzas de la Guardia Revolucionaria encaminadas hacia el buque que está siendo capturado. En contraposición con la presencia, fuerza y valentía de la guardia iraní, la marina estadounidense ni siquiera es mostrada sino que más bien se representa a través de la imagen de un pulpo gigante con los colores y símbolos de la bandera estadounidense, cuyos tentáculos buscan apoderarse del buque. Aunado a las expresiones pictóricas, en la esquina superior izquierda se muestran inscripciones tanto en farsi como en inglés. En las primeras líneas, se lee: “Tendrás que pedir prestados dos tentáculos más. El poder iraní impedirá que el enemigo tome ventaja de cualquier maldad” (دو پای دیگر را قرض بگیرید اقتدار ایران فرصت هر شیطنی را از دشمنان می گیرد), mientras que en inglés se escribe “Corre por tu vida” (*Run for your*

*life*). Si bien estas frases son dirigidas al atacante, el verdadero objetivo está en la población iraní, pues son ellos quienes al leer los mensajes hacen suyas las palabras y con ello se despierta y fortalece el sentimiento de defensa nacionalista y orgullo patriótico frente a la figura que los ataca. En su conjunto, los elementos de esta imagen convierten al espectador en un sujeto activo en la escena representada; por un lado, la lancha en el centro muestra una perspectiva en primera persona, es decir, ésta proyecta que quien la mira, está siendo parte del acontecimiento y por el otro, las frases funcionan como el diálogo que al ser leído y enunciado, se convierte en la voz del pueblo.

El manejo simbólico de las metáforas visuales en este mural es sumamente importante, pues además de hacer una exaltación de las fuerzas armadas iraníes y de fortalecer el discurso estatal creando una narrativa de orgullo y fervor nacionalista, esta retórica demonizante refuerza mitos ya existentes sobre Estados Unidos al mostrarlo con rasgos deshumanizantes y monstruosos. No resulta un hecho aislado que la simbología de este mural tome prestados elementos mitológicos; el pulpo con el que se representa a Estados Unidos evoca a la figura del kraken, monstruo marino procedente de los relatos nórdicos que simboliza los misterios y oscuridades del océano. En la mitología griega, es *Perseo* quien logra vencer al kraken cuando este intentaba apoderarse del barco donde se encontraba la diosa Andrómeda. Estas referencias parecen apelar a las fuentes que conectan el origen de Perseo con el antiguo Imperio Persa Aqueménida; de ser así, se ofrece un mensaje de superioridad y gloria frente a las amenazas monstruosas provenientes de ultramar.

Es importante resaltar que tanto la noticia como su representación visual surgen en dos momentos coyunturales para la República Islámica; por un lado, se publican en la víspera del cuarenta aniversario de la toma de la embajada estadounidense, festividad nacional celebrada el 4 de noviembre también conocida como el Día Nacional de Lucha contra la Arrogancia Global. Por el otro, esto también ocurre en el marco de los esfuerzos por revivir el acuerdo nuclear que Donald Trump suspendió durante su administración. En ambos eventos resulta vital para la República Islámica fortalecer la narrativa de estado, comunicando unidad y fortaleza nacional frente a un enemigo monstruoso, así como la dignidad de una república que no está dispuesta a someterse.

Otra de las peculiaridades de este mural es que, como se puede apreciar, en lugar de estar pintado sobre la pared se encuentra impreso. Esto es producto de las innovaciones tecnológicas devenidas de la Era Digital, las cuales han permitido el desarrollo de nuevas

técnicas en la producción de narrativas visuales en el espacio público. Los murales tradicionales, caracterizados por estar hechos de pinturas aplicadas sobre un muro así como por la unicidad que el artista les dota, han comenzado a ser desplazados por otros creados mediante herramientas digitales que, además de acortar los tiempos de producción y ofrecer estéticas más novedosas, favorecen la reproductibilidad en masa del objeto en cuestión, permitiendo así una mayor difusión del discurso visual en el espacio público. En este caso, el presente mural también fue difundido en forma de poster a lo largo de las vallas, puentes y postes de la ciudad, alcanzando así una mayor cobertura del mensaje en cuestión. Por otro lado, la reproductibilidad devenida de la digitalización, también permite que las narrativas visuales rebasen los límites del espacio público nacional al momento en que son viralizadas mediante internet al resto del mundo.



Fuente: Anónimo

## 3.2 Narrativas políticas en el cine: Hollywood como espacio para la construcción de imaginarios colectivos

### 3.2.1 El cine: arte, industria y espacio interpretativo

Además de ser una expresión artística, el cine constituye un lenguaje; un medio de comunicación que utiliza símbolos y sentidos devenidos de la representación de la vida y de las cosas para transmitir un mensaje y provocar en el espectador emociones e incentivar ideas. Es por ello que el cine, en tanto imagen en movimiento que proyecta representaciones sociales a partir de la implementación de discursos audiovisuales, es un constructor de imaginarios colectivos, así como un productor de sentidos y generador de pensamiento<sup>242</sup>. Al respecto, estudios sociológicos y culturales apuntan que la imagen mecanizada capaz, no solo de imitar la realidad, sino también de «encadenar fantasías e imaginarios sociales, significaciones y afectividad, es decir re-presentar -literalmente: restituir presencia-, remite a una homología con los dispositivos de la mente humana»<sup>243</sup>; esta evocación a las formas en las que el pensamiento funciona, influye en la percepción del espectador respecto al mensaje que se le proyecta a través del dispositivo cinematográfico.

El origen del cine, el cual se remonta a finales del siglo XIX en Francia, respondió a un tiempo y un espacio determinados donde «los adelantos científico-tecnológicos, los procesos de urbanización y metropolización, la multiplicación de las vías físicas de comunicación, así como la transición de las economías de mercado nacionales a su expansión mundial»<sup>244</sup> fueron los factores propios de la modernidad que hicieron de él una industria propia del capitalismo avanzado;

el cine, campo de intersección entre arte e industria, comunicación social y ciencia, máquina y poesía, economía y cultura, solo pudo surgir bajo ciertas condiciones históricas; las de la sociedad capitalista industrial (...) época en que la investigación

---

<sup>242</sup> «En tanto el objetivo del discurso no es el símbolo sino el sentido, todo discurso apunta a producir sentidos que pueden ser producidos, pensados o imaginados (...) Es la dinámica social la que hace que las percepciones de lo nuevo puedan ser significativas, es decir, investidas de un sentido experimentado como verdadero». En: Vellegia, Susana. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las entrecruzadas de la historia*, Editorial Quipus, CIESPAL, Quito-Ecuador, 2010, p. 34.

<sup>243</sup> *Ibidem*, p. 65

<sup>244</sup> *Ibidem*, p. 39.

científica y la economía establecen una asociación que de allí en adelante será definitiva.<sup>245</sup>

Como sucesor de la fotografía, el cine comparte códigos y técnicas con su antecesora inmediata, entre los cuales resalta la capacidad de dirigir la atención del espectador hacia un fragmento de la realidad -ya sea fantasiosamente construida o vívidamente retratada-, por medio del encuadre de la cámara; en este sentido, el punto de vista del espectador se regula y limita por lo que la cámara pero sobre todo, por lo que aquel que la maneja y dirige quiere que veamos<sup>246</sup>. Es esta capacidad por fragmentar la realidad y además, por dotarla de un guion, lo que hace del cine uno de los espacios interpretativos de mayor alcance en la época moderna, pues sus medios de reproductibilidad así como la universalidad<sup>247</sup> que su lenguaje le confiere permiten que las narrativas presentes en él lleguen a todo tipo de públicos;

Probablemente ninguna de las iglesias del país, ni los teatros, ni ninguna otra institución puede llegar a tanta gente en una semana [como el cine] y apelar a ellos a través de la más eficaz de todas las agencias para atraer el entendimiento, el ojo humano.<sup>248</sup>

En resumen; quien posee los medios para producir narrativas por medio del cine tiene la capacidad para generar sentidos en la mente de otros y construir verdades socialmente aceptadas; hecho que implica un ejercicio de poder sobre un grupo determinado de individuos. Si bien a lo largo de la historia, el cine ha servido para proyectar toda clase de emociones e incluso generar críticas sociales, éste también ha sido la vía idónea para el control de masas. Bajo este último sentido es que las élites, conscientes del potencial que el cine ha demostrado tener como recurso generador de consenso y como vehículo ideológico, han buscado instrumentalizarlo para su propio beneficio, haciendo de él una industria extremadamente redituable en términos de capital político y económico.

---

<sup>245</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>246</sup> «Precisamente es la técnica lo que permite al creador focalizar o señalar la parte de la realidad a la que se pretende que el espectador preste mayor atención. La realidad se crea, se selecciona y se fragmenta para crear un nuevo significado». *Ibidem*, p. 21

<sup>247</sup> La universalidad «alude a un lenguaje que al construirse como tal por la utilización de significantes particulares produce objetos inmateriales o simbólicos universalmente humanos, sean deseos, emociones, sentimientos, sensaciones, fantasías, miedos, sueños o ideas» Vellegia Susana, *óp. Cit.*, p. 68.

<sup>248</sup> Steinmetz, Jay, *Beyond free speech and propaganda. The Political Development of Hollywood 1907-1927*, Lexington Books, Estados Unidos, 2018, p. 88.

En el terreno de lo económico, las ganancias que el cine ofrece pueden ser explicadas desde la perspectiva de la Escuela de Frankfurt, corriente de pensamiento que señala al cine como una de las principales industrias culturales de la modernidad<sup>249</sup>. En sus preceptos, el cine es un producto cultural dirigido a las masas que es promovido y encauzado bajo la estricta lógica de la ganancia y el beneficio económico, aspecto que lo despoja de su aura artística y lo reduce a una simple mercancía al servicio de intereses públicos y privados. Por otro lado, en la esfera de lo político, Horkheimer argumenta que «el afán de reproducción hiperrealista [del cine] conviene a los poderosos en cuanto genera en el espectador medio la necesaria conformidad con su vida alienada»<sup>250</sup>. Pero no es la alienación del espectador la única ganancia en materia política; las representaciones sociales proyectadas y reproducidas por medio de la imagen cinematográfica también juegan un papel importante en los procesos de significación de la vida y el entorno, pues dan pie a la creación de marcos de entendimiento que, no solo contribuyen a la formación de imaginarios políticos<sup>251</sup>, sino que aún mas importante: enseñan al público cómo deben de pensar. Desde este punto de vista:

El mejor discurso es aquel que no se reduce a su propio contenido, sino que además establece el marco en que debe ser interpretado. De hecho, mucho más importante que el discurso es el marco que se invoca a través del mismo.<sup>252</sup>

Cuando las representaciones, generadoras de dichos marcos de referencia, son creadas a partir de modelos dominantes diseñados por grupos hegemónicos, nos encontramos entonces con una potente arma ideológica que, al usarse como medio propagandístico, permite el ejercicio del control político de las masas.

### **3.2.2 De Washington a Hollywood: la construcción de narrativas políticas en las películas estadounidenses**

Las reflexiones de la Escuela de Frankfurt se dan fundamentalmente a lo largo de la década de los cuarenta cuando dos de sus principales exponentes teóricos, Max Horkheimer y

---

<sup>249</sup> Cfr. Horkheimer, Max y Adorno, Theodor. *Dialéctica de la ilustración*, Edit. Trotta, Madrid, 1998.

<sup>250</sup> Espejo Cala, Carmen, “El cine como industria cultural. La visión de la Escuela de Frankfurt”. En: C. Crespo Gámez, N.C. Carreras-Lario (Edit.), *Cien años de cine: la fabrica y los sueños*, Universidad de Sevilla, 1998, p. 184.

<sup>251</sup> Trenzado Romero, Manuel. “El cine desde la perspectiva de la Ciencia Política”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, Núm. 92, Oct. – Dic., 2000, p. 54.

<sup>252</sup> Rodríguez de Austria Giménez de Aragón, Alfonso. “El código de producción de Hollywood (1930:1966): censura, marcos y hegemonía”, *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*, Vol. 20, Núm. 39, País Vasco, 2015, p. 181.

Theodor Adorno, se refugiaron tras los horrores de la Segunda Guerra Mundial en Estados Unidos. Este contexto explica en gran medida el interés particular de ambos teóricos por el cine, ya que en esos años, un gran conglomerado empresarial dedicado a la industria del entretenimiento fue el que:

explotó las máximas posibilidades del negocio cinematográfico, el que movilizó todas sus fuerzas para ayudar al triunfo americano en la Segunda Guerra Mundial, el que les dio a las masas una ocasión para soñarse mejores a través del *star-system*, y también el que las protegió de sí mismas con el terrible *Código Hays*<sup>253</sup>. Todos ellos son elementos de la fabulosa industria del espectáculo fílmico de los cuarenta perfectamente detectados por los dos alemanes recién llegados<sup>254</sup>

Esta industria fílmica construyó en Hollywood un imperio que marcaría las pautas y patrones para la construcción de narrativas visuales en la pantalla grande alrededor del mundo. El acelerado crecimiento económico de Estados Unidos en las primeras décadas del siglo XX fue un factor determinante para el desarrollo del cine norteamericano, y por su parte, la industria fílmica establecida en Los Ángeles, ha sido desde entonces una plataforma ideológica fundamental para los afanes imperialistas de Estados Unidos por alcanzar la hegemonía mundial, pues es a través de las narrativas cinematográficas que las élites dominantes difunden:

(...) una concepción del mundo unitaria que legitima su propio dominio, presentándolo como natural y necesario para el interés de todos. Esta ideología compartida sirve de fundamentación para un bloque de fuerzas sociales sobre las que la clase dominante ejerce, por lo tanto, una dirección no sólo política sino intelectual y moral, cultural en sentido lato: una hegemonía precisamente<sup>255</sup>

Los valores, comportamientos y marcos de entendimiento creados por las élites y difundidos por medio de las películas estadounidenses son reflejo, producto y sostén de las relaciones de poder ejercidas por los grupos que las crean. Una vez que dichos preceptos se convierten en ideas asimiladas por la población, las decisiones y acciones emanadas desde

---

<sup>253</sup> El *Código Hays* fue un reglamento que autocensuró al cine estadounidense. En él se establecían las pautas de lo que el cine podía o no mostrar al público, con el objetivo de preservar “las buenas costumbres” y sobre todo, de evitar sanciones por parte del gobierno estadounidense.

<sup>254</sup> Espejo Cala, Carmen. *Óp. Cit.*, p. 185.

<sup>255</sup> Rodríguez de Austria Giménez de Aragón, Alfonso. *Óp. Cit.*, p. 180.

los centros de poder son legitimadas y las jerarquías sociales existentes se tornan incuestionables y hasta son vistas como buenas y deseables;

Las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época; o, dicho en otros términos, la clase que ejerce el poder material dominante en la sociedad es, al mismo tiempo, su poder espiritual dominante (...) Las ideas dominantes no son otra cosa que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes, las mismas relaciones materiales dominantes concebidas como ideas; por tanto, las relaciones que hacen de una determinada clase la clase dominante son también las que confieren el papel dominante a sus ideas<sup>256</sup>

La centralización y concentración de las ideas dominantes en la industria cinematográfica hacen de Hollywood un medio fundamental para la generación de consenso a favor de las élites estadounidenses tanto dentro del país como fuera de él, aspecto último que, además, lo convierte en un mecanismo auxiliar de la política exterior estadounidense. Esta serie de elementos permite explicar la cercanía y cooperación existente entre las grandes productoras cinematográficas -también conocidas como *majors*<sup>257</sup> - y las élites políticas;

El gobierno estadounidense [y el] Departamento de Defensa dedica[n] gran cantidad de tiempo y recursos a colaborar con la producción de diversas películas. Estas colaboraciones tienen como resultado un intercambio en el que el Pentágono cede equipo militar, localizaciones y personal a la productora a cambio de que esta permita sugerir modificaciones en el guion respecto a las representaciones que se realizan del ejército y del gobierno de EUA (...) Esta estrecha y productiva relación convierte al cine en un medio susceptible de transportar valores que beneficien los intereses del gobierno de Estados Unidos<sup>258</sup>

Basta con hacer un breve recorrido histórico a lo largo del siglo XX para constatar la manera en que las películas han reforzado los discursos producidos desde el Capitolio, en momentos coyunturales de la política internacional donde Estados Unidos ha tenido una

---

<sup>256</sup> Marx, Carlos. *La ideología alemana*, Pueblos Unidos, Montevideo, 1985, p. 50-51.

<sup>257</sup> Así se conoce a las seis principales empresas de Hollywood que controlan la vasta mayoría del negocio fílmico a nivel mundial y son: Disney, Sony Pictures, Paramount, 20th Century Fox, Warner Bros y Universal Studio.

<sup>258</sup> Vega Durán, Samuel. "Hollywood y el Pentágono. La producción cultural propagandística del Departamento de Defensa de los Estados Unidos", *Vivat Academia. Revista de Comunicación*, Núm. 150, junio 2020, p. 83.

participación directa. En estos casos, una de las principales funciones de las narrativas cinematográficas es la de representar arquetipos de héroes, amigos y villanos para lograr que el público identifique su papel en la historia y sobre todo, genere animadversión ante la alteridad. Así encontramos que de acuerdo a las películas de la época, durante la Segunda Guerra Mundial Francia y Reino Unido eran actores amigos, indefensos ante las atrocidades de los alemanes y japoneses. Seguido de estas representaciones, durante la Guerra Fría, el papel del enemigo público mundial sería encarnado por los soviéticos y todos aquellos que, independientemente de su nacionalidad, estuvieran identificados con las ideas comunistas; tal es el caso de los guerrilleros latinoamericanos y el gobierno comunista de China y Vietnam. Poco después, a inicios de la década de los ochenta, el nuevo villano en las películas hollywoodenses comenzaría a ser encarnado por hombres de barbas largas, nariz prominente y turbantes en la cabeza que, enloquecidos por su fanatismo religioso, atacarían contra la paz del mundo entero. Estas representaciones, además de aportar un mayor número escenas de acción y de violencia cada vez más explícita en las películas, sirvieron para crear en el imaginario colectivo de Occidente uno de los más grandes mitos de la época moderna: el de los *Mulas Locas*. Mito que hasta la actualidad sostiene la narrativa de conflicto entre Estados Unidos y la República Islámica de Irán.

### **3.2.3 Películas como campañas de desprestigio político: la demonización fílmica de la República Islámica de Irán**

Irán ha estado presente en el mundo cinematográfico de Hollywood desde las primeras décadas del siglo XX, ya fuera como el escenario de alguna trama o con actores -casi siempre estadounidenses- caracterizados para interpretar el papel de un iraní<sup>259</sup>. Aunque cargadas de estereotipos orientalistas y con una tónica tendiente a la ridiculización, las representaciones entorno a *lo iraní* no proyectaban ninguna narrativa de conflicto, pues en esos años el Irán monárquico era el principal aliado estadounidense en el Medio Oriente; sin embargo, la revolución iraní de 1979 y en particular, la toma de rehenes en la embajada norteamericana

---

<sup>259</sup> Generalmente en las películas estadounidenses los iraníes eran representados como comerciantes astutos o millonarios jeques petroleros con poca inteligencia y un pronunciado interés por las mujeres occidentales. Un ejemplo de esto lo encontramos en la película *Oklahoma!* con una de las primeras apariciones de un personaje iraní en el cine hollywoodense. Ali Hakim, quien es constante objeto de burlas y ridiculización, es presentado como un hombre interesado, irrespetuoso con las mujeres y falto de principios. Cfr. Totman Sally, *How Hollywood projects Foreign Policy*, Palgrave Macmillan, 2009 p. 63

en Teherán, cambió de manera radical el papel que Irán ocuparía en la pantalla grande de Occidente.

El triunfo de un movimiento social abiertamente antiestadounidense que dio pie al establecimiento de un gobierno islámico, motivó a la élite política de Estados Unidos a construir una narrativa contra el régimen de los Ayatolas, basándose en la criminalización del proyecto revolucionario y en la demonización del islam y de sus fieles. Para consolidar esta narrativa en el imaginario colectivo de la sociedad estadounidense y de la comunidad internacional, Estados Unidos se apoyó de su principal máquina propagandística: la industria cinematográfica. A partir de entonces, las películas de Hollywood se convertirían en uno de los principales medios para la difusión de una de las campañas de desprestigio más potentes de la historia reciente. La demonización de la República Islámica de Irán en las películas de Hollywood ha permitido que la población estadounidense empatice con la narrativa oficial que señala a dicho país como el principal enemigo del proyecto democrático y liberal de Estados Unidos, al respecto:

Según la encuesta de Asuntos Mundiales de 2006 de Gallup, más estadounidenses consideran a Irán como el mayor enemigo de los EE.UU. que a cualquier otro país (...) Los resultados muestran que el 31% de los estadounidenses señalan a Irán como el mayor enemigo, mientras que el 22% vota por Iraq, el 15% por Corea del Norte y el 10% señala a China<sup>260</sup>

En coordinación con el gobierno estadounidense, las narrativas cinematográficas han sido una parte importante del conflicto con Irán pues a través de ellas, las élites ejercen una influencia en la percepción de la sociedad sobre todo lo relacionado con la República Islámica. Las representaciones construidas desde las películas no sólo reducen el conflicto a simplismos religiosos y culturales, sino que la desinformación, los datos falaces y el recurrente uso de estereotipos que alientan a la discriminación constituyen una violencia simbólica sumamente dañina contra la sociedad iraní.

Como se mencionó previamente, la toma de rehenes en noviembre de 1979 por jóvenes iraníes marcó un hito en la representación estadounidense sobre la República Islámica, pues a partir de entonces «las películas representando a la población iraní se alejaron de la cuestión

---

<sup>260</sup> *Ibidem*, p. 51

petrolera y se enfocaron más hacia la idea de que los iraníes son secuestradores y terroristas»<sup>261</sup>. La figura de rehenes en cautiverio no representa algo nuevo en la mitología estadounidense pues esta narrativa es la que, desde los tiempos del puritanismo americano, ha servido para trazar en el imaginario colectivo de la población líneas de superioridad e inferioridad entre *nosotros* y *ellos* con el objetivo de «asegurar una identidad estadounidense por encima y en contra de las amenazas fundamentales»<sup>262</sup>.

La relevancia de esta narrativa en el discurso y en la construcción de la identidad nacional americana, explica la razón por la que los medios de comunicación y en especial, el cine, sigan recurriendo a los 444 días de la captura de la embajada para reproducir una y otra vez no solo uno de los sucesos clave en el conflicto con la República Islámica, sino que sobre todo se busca mantener vigente en la psique social la ira y el miedo que provoca la imagen de esa otredad violenta y fanática que no solo hace peligrar la estabilidad del orden mundial sino que puede vulnerar la libertad e integridad de cualquier individuo.

Bajo este escenario es que se circunscribe la producción de *ARGO*<sup>263</sup>, película producida por Warner Brothers y dirigida y protagonizada por Ben Affleck en el 2011 que tuvo un presupuesto de \$44, 500, 000 dólares y logró una ganancia cinco veces más grande a esa cifra al recaudar \$232, 325, 503 dólares<sup>264</sup>. En ella se narra la historia de cómo un agente infiltrado de la CIA, Tony Méndez, se hace pasar por un productor de Hollywood y fingiendo la filmación de una película de ciencia ficción en territorio persa, logra sacar de Irán a los seis miembros de la embajada norteamericana, que lograron huir tras la toma de rehenes y se refugiaron durante tres meses en la embajada canadiense.

*ARGO* inicia con un breve repaso histórico del desarrollo político y social de Irán a lo largo del Siglo XX. Aunque la narrativa inicial pretende neutralidad y un aparente distanciamiento de la narrativa patriótica al mencionar las injerencias estadounidenses y británicas en la política iraní y sobre todo, el auspicio de ambos países en el Golpe de Estado del 53, no deja de caer en imprecisiones históricas que minan la posibilidad de un

---

<sup>261</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>262</sup> Scott Catherine, “Bound for Glory: The Hostage Crisis as Captivity Narrative in Iran”, *International Studies Quarterly*, vol. 44, 2000, p. 177,178.

<sup>263</sup> Affleck B., Clooney G., Heslov G. (productores) y Affleck B. (director), *Argo* [película], Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2012.

<sup>264</sup> De esta cifra, el 58% de las ganancias fueron de origen nacional mientras que el 41.5% restante fue internacional. Tanto las cifras de presupuesto como de recaudación fueron obtenidas de: S/A, “Argo”, *Box Office Mojo* [en línea]. Disponible en: <https://www.boxofficemojo.com/release/r11178764801/>

acercamiento veraz por parte del público a los hechos reales sobre la revolución iraní, como cuando al minuto de haber iniciado la película, la narración dice que fue hasta 1953 cuando se instaló a Reza Pahlavi como Shá, cuando en realidad, fue desde 1941 que éste heredó el trono de su padre. Otro ejemplo de esto, está en la falta de precisión sobre qué es verdad y qué es ficción a lo largo de la trama que dice estar basada en hechos reales; si bien la fuga de los seis miembros de la embajada estadounidense, la ayuda proporcionada por Canadá, la colaboración de la CIA con Hollywood y el éxito de la operación secreta fueron hechos que sí sucedieron, las escenas clímax de la película son totalmente ficticios<sup>265</sup>. Aunado a esto, el uso recurrente a lo largo de la película de fragmentos de noticias reales termina haciendo de la narrativa fílmica un collage entre acontecimientos verdaderos y ficticios que impide al espectador diferenciar una cosa de la otra, hecho que resulta muy conveniente para favorecer el papel de Estados Unidos en la historia<sup>266</sup>.



Por otro lado, la simplificación histórica de los procesos políticos de Irán, permite reforzar el mito de que el extremismo religioso es un aspecto constitutivo de la identidad iraní:

*«(...) Luego comenzó una campaña para occidentalizar a Irán, lo que puso furiosa a la población tradicional chiita. En 1979, el pueblo de Irán derrocó al Shá. El Ayatola*

---

<sup>265</sup> Como es el caso de la persecución en el aeropuerto por la Guardia Revolucionaria y la forma en la que supuestamente son descubiertos por el gobierno iraní.

<sup>266</sup> Recordemos que la incapacidad de la administración del presidente Carter para lograr la liberación de los rehenes no sólo le costó a él la posibilidad de repetir su mandato, sino que también minó la legitimidad del gobierno estadounidense dentro y fuera de la nación americana.

*Khomeini, clérigo exiliado regresó a gobernar Irán y esto resultó en venganzas, escuadrones de la muerte y caos»<sup>267</sup>*

Además del empeño por hacer énfasis en el fanatismo religioso, en la película se recurre constantemente a la demonización de la sociedad. Las únicas imágenes que se ofrecen a lo largo de esta producción sobre la población iraní son aquellas que muestran a la gente como una multitud enardecida: siempre enojados, gritando protestas en farsi, atacando a los extranjeros e iracundos y violentos ante cualquier manifestación occidental. Como ejemplo de esto, podemos rescatar dos escenas clave; a inicios de la película, se muestran imágenes de protesta de una multitud enardecida mientras la voz en off narra que el pueblo iraní exigía que Estados Unidos extraditara al Shá para ser colgado. Tras de esto, una transición que sitúa al espectador en un tiempo y lugar específicos: la Embajada de EE.UU. en Irán, el 4 de noviembre de 1979. Acto seguido, se muestra a un guardia revolucionario quemando la bandera estadounidense, mientras que la masa popular<sup>268</sup> grita consignas en farsi. Estas escenas se presentan desprovistas de subtítulos «es decir, se elimina la voz o en todo caso los reclamos de quienes son presentados con una irracionalidad animal»<sup>269</sup>. Desde las ventanas de la embajada, los estadounidenses miran la escena con temple y estoicismo. Posteriormente, movidos por la adrenalina de la protesta, un grupo de jóvenes brinca las bardas e ingresa al recinto diplomático. Nuevamente, en contraposición a esta impulsividad, el personal de la embajada actúa de manera diligente y rápida para aprovechar el poco tiempo que les queda para destruir material confidencial, anteponiendo sus responsabilidades a su seguridad individual. Por otro lado, los miembros del ejército que resguardan el lugar se

---

<sup>267</sup> Affleck B., Clooney G., Heslov G. (productores) y Affleck B. (director), *Argo* [película], Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2012, minuto 1:45 – 2:06.

<sup>268</sup> Se muestra a una protesta compuesta en su totalidad por hombres. Los pocos rostros femeninos son de mujeres ancianas y sus expresiones se muestran pasivas e indiferentes. Esto invisibiliza por completo el papel central que jugaron las mujeres en las protestas revolucionarias.

<sup>269</sup> Reboredo, Guadalupe. “ARGO, la demonización hollywoodense del régimen iraní”, *IMPRONTAS de la historia y la comunicación*, Núm. 2, Universidad Nacional de la Plata, diciembre-mayo 2016, p. 229.

niegan a atacar a los invasores pues están conscientes de las consecuencias bélicas que provocaría dicha acción.



En segundo lugar, está la escena en el bazar de Teherán donde los miembros que lograron escapar de la embajada fingen estar en busca de locaciones. Ahí, los hombres iraníes ven con morbo a las dos mujeres del grupo y cuando una de ellas, que está disfrazada de la diseñadora de producción de la película ficticia, toma una fotografía del lugar, un comerciante la sigue y comienza a recriminarle dicha acción. Nuevamente sin subtítulos, el hombre enojado dice frases en farsi y poco a poco comienza a levantar el tono de voz y se torna violento. El resto de los comerciantes se aglutinan en torno a la delegación extranjera y comienzan a amedrentarlos mientras el hombre que hacía de traductor, les dice que el hombre está molesto porque «el Shá mató a su hijo con una pistola de EE.UU.». La trifulca se desata y el resto del bazar ataca al grupo de americanos expulsándolos del lugar.

En ambas escenas se muestra una polaridad maniquea en el actuar de los iraníes, quienes se representan erráticos, violentos y propensos a la histeria colectiva, frente a las reacciones de los estadounidenses quienes a pesar del peligro, se presentan racionales, estoicos, prudentes y mesurados. Seguida de la representación monstruosa de la alteridad, esta película hace una fuerte exaltación de la identidad nacional estadounidense; el protagonista, Tony Méndez, no sólo es un hombre que sin ayuda de nadie más logra vencer a todo el aparato estatal iraní, sino que también es una persona sensible, con vocación humanista y espíritu de justicia. Es a través de la figura del héroe americano que se busca personificar las cualidades de la CIA y así exaltar el fervor patriótico, hecho que convierte a esta película en propaganda positiva para el gobierno estadounidense.

Por si quedaban dudas sobre la relación de cooperación que existe entre Hollywood y el gobierno de Estados Unidos, la película *ARGO* ayuda a disiparlas. No sólo porque proyecta el papel del cine dentro del cine al representar un caso concreto en el que ambas instancias trabajaron de la mano, sino por todas las conexiones políticas que giran en torno a su financiamiento, promoción y objetivo. Para empezar, la película se estrenó tres años después del movimiento verde iraní y a dos de las revoluciones árabes, hecho por el cual mostrar a través de la pantalla a las masas agitadas tomando las calles y gritando en un idioma extranjero, resonaba con lo que el público occidental veía diariamente en las cadenas de noticias cuando se (re)presentaba a la convulsa región del Medio Oriente.

En medio de este contexto, la República Islámica de Irán comenzaba a tomar protagonismo en América Latina y el buen recibimiento que la película tuvo en la audiencia internacional permitió a Estados Unidos justificar la sanción del Acta contra la Influencia de Irán en América Latina tan solo dos meses después de su estreno a nivel mundial<sup>270</sup>. De manera paralela, la suspicacia que generaron las intenciones del presidente Barack Obama por establecer un acuerdo nuclear con Irán dentro del ala conservadora del congreso estadounidense, obligó a dicha administración a mantener el discurso de confrontación contra la República Islámica a manera de equilibrio y con el fin de no mostrar ninguna debilidad frente al enemigo islámico; «en este sentido, *ARGO* muestra un Occidente que no negocia con un malvado régimen iraní sino que se encarga siempre de cuidar y de rescatar a su gente»<sup>271</sup>.

Otro de los elementos que evidencia los vínculos entre la élite política y la élite económica proveniente de la industria cinematográfica, se encuentra en la entidad detrás del financiamiento de esta película: el conglomerado multinacional al que pertenece Warner Brothers Entertainment, llamado WarnerMedia. Además de que dicha multinacional tiene entre sus activos una amplia cadena de canales de noticias como CNN, Boomerang y The Washington Post, así como la propiedad sobre numerosas operaciones en cine, televisión y cable, sus altos directivos tienen una participación importante en la política estadounidense. Como prueba de esto, Richard Plepler, quien fue el CEO de HBO -una de las divisiones de la cadena de WarnerMedia- hasta el 2019, es miembro de la junta del Consejo de Relaciones

---

<sup>270</sup>Reboredo Guadalupe, *Óp. Cit.*, p. 232.

<sup>271</sup>*Ibidem*, p. 233.

Exteriores<sup>272</sup>: «organización estadounidense no partidista, dedicada a la política exterior, fundada en 1921 y con base en Manhattan, Nueva York (...) muchos creen que se trata de la organización privada más poderosa por su influencia en la política exterior de Estados Unidos»<sup>273</sup>.



A la izquierda, Michelle Obama y en la imagen de la derecha: Grant Heslov, Ben Affleck y George Clooney, productores de *Argo*. Imágenes obtenidas de: Fijo Alberto, “*Argo*: misión cumplida, 3 Oscar para Affleck-Clooney-Heslov”, *FilaSiete*, 26 de febrero 2013. Disponible en: <https://filasiete.com/noticias/actualidad-del-cine/argo-mision-cumplida/>

Finalmente, tras el gran despliegue publicitario entorno a esta película, el alcance internacional de *ARGO* así como su buena recepción por parte del público alrededor del mundo lo hizo acreedor de premios en los Globos de Oro, Premios BAFTA, Critic’s Choice Movie Award y obtuvo siete nominaciones al Oscar de los cuales ganó tres estatuillas por mejor guion, montaje y película. En este último evento, la entonces Primera Dama hizo una aparición especial anunciando el triunfo de *ARGO* como mejor película; acto sumamente simbólico teniendo en cuenta el carácter político del filme en un momento tan convulso de la política internacional.

Antes de la gran producción que fue *ARGO*, podemos encontrar una larga lista de películas que, presentando tramas diferentes, fueron construidas bajo la misma línea de; demonización sobre la identidad y cultura de lo iraní; la representación monstruosa del islam; la exaltación del *yo* estadounidense frente al otro y una distorsión conveniente de la Historia. Una de las películas con mayor impacto en la población estadounidense sin duda fue la cinta

---

<sup>272</sup>Cfr., “Richard L. Plepler”, *Council on Foreign Relations* [en línea]. Disponible en: <https://www.cfr.org/bio/richard-l-plepler>

<sup>273</sup> Rebolledo Guadalupe, *Óp. Cit.*, p. 225

cinematográfica *No me iré sin mi hija*<sup>274</sup>. Aunque producida en 1991, su desarrollo se sitúa en 1984, tras el triunfo de la revolución iraní y con la instauración del gobierno islámico liderado por el Ayatola Khomeini. Protagonizada por Sally Thomas e inspirada en una novela bibliográfica, esta película retrata la historia de Betty Mahmoody quien está casada y tiene una hija con Moody, un médico iraní que reside en Estados Unidos. Juntos forman una feliz familia, pero todo cambia cuando pese a la renuencia de Betty, viajan a Irán para visitar a la familia de él. Ahí, en medio de la República Islámica y rodeados de gente con usos y costumbres “primitivos”, Moody se transforma en un hombre violento que secuestra a su esposa e hija y las obliga a quedarse en Irán para siempre. Frente a este escenario, Betty hará todo lo posible para huir de su captor y de la República Islámica, pero no lo hará sin su hija.

Una de las características más sobresalientes de esta película es la forma en que a través de sus representaciones se reproduce y e incluso se ilustra el mito de los *Mulas Locos*, así como del fanatismo religioso de la sociedad iraní que gira en torno a la figura del líder supremo de la República. Cuando la familia Mahmoody aterriza en Teherán, se aprecia un espacio público desordenado y sucio, desprovisto de las promesas de la modernidad y con manifestaciones públicas de violencia. Entre el caos de la ciudad y en medio de los colores secos del paisaje urbano iraní, salta a la vista del espectador la proliferación de murales con temáticas de guerra y sobre todo, antiestadounidenses. La manera en la que el muralismo iraní es representado, lo despoja de su estética al plasmarlo con formas exageradas y toscas, así como expresiones caricaturizadas; en este sentido, también se hace un bombardeo visual de la imagen distorsionada del Ayatola Khomeini pues se le ilustra con rasgos monstruosos, cuya expresión iracunda lo convierte ante la mirada occidental en uno de los *Mulas Locos*. Lejos de proyectar su liderazgo social, la excesiva presencia de fotos, carteles y murales del rostro de Khomeini busca mostrarle al público occidental el fanatismo religioso de los musulmanes, los cuales, cada que abordan el tema de la religión, se tornan violentos y sus

---

<sup>274</sup> Ulfand H. (productor) y Guilbert B. (director), *Not with out my daughter* [película], Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1990.

expresiones faciales se distorsionan de la misma manera que sucede con la imagen de Khomeini.



Los estereotipos contra el islam no se limitan a las representaciones distorsionadas del muralismo iraní ni de la figura del Líder Supremo; de hecho, la mayor expresión de islamofobia se muestra por medio de la narrativa central de la película donde el Islam se presenta como una religión que incita a la violencia, al fanatismo y que despierta los demonios internos de todo aquel que la profesa. En este sentido, el argumento de la película se desencadena con la transformación de Moody quien a pesar de ser un hombre bueno, amable, respetuoso y hasta pasivo frente a las burlas de sus colegas americanos por ser iraní, se torna en un abusador en el momento en que regresa a su país y se convierte en un musulmán fundamentalista. Este hecho viene acompañado de una moraleja para el espectador; «incluso los musulmanes educados y agradables que viven en Occidente, pueden convertirse en malos una vez que regresan al Medio Oriente y el Islam despierta su naturaleza violenta y opresora»<sup>275</sup>. Resulta interesante observar que estas narrativas islamofóbicas serían las primeras en brindarle al público marcos de referencia para acercarse al islam desde el miedo, el odio y el prejuicio, hechos que diez años más tarde servirían como la antesala para una recepción positiva de la *Guerra contra el terrorismo*.

Acompañando los prejuicios construidos entorno a la religión islámica, esta película construye una línea divisoria entre el *ellos* como sociedad atrasada, ignorante y primitiva y el *nosotros* como ejemplo de progreso, justicia y modernidad. Esto se muestra especialmente cuando se representan de manera exagerada los usos, costumbres y tradiciones de la

---

<sup>275</sup> Totman, Sally, *Óp. Cit.*, p. 64.

población como expresiones salvajes. Como ejemplo de esto, se encuentra la escena donde la familia iraní de Moody le da la bienvenida a Betty y a su hija con el degollamiento de un cordero. Por si el acto de tortura contra el animal no fuera poco, los iraníes obligan a la niña y a su madre a caminar por la sangre del animal moribundo<sup>276</sup>. En este mismo sentido, se menciona en más de una ocasión que los musulmanes de provincia son los más primitivos de todos y llama la atención que es el mismo Moody quien suele opinar así de los suyos, y de su país cuando menciona que pese a la gran infraestructura que el gobierno está construyendo, hay nula capacidad técnica.

En contraposición con la representación de Irán como una cultura inferior, Estados Unidos se muestra como un país donde el orden, la legalidad y la justicia prevalecen por sobre todas las cosas. Además de esto, las costumbres occidentales se muestran con superioridad, un ejemplo está en cómo la religión cristiana se representa como una forma de resistencia simbólica ante la barbarie del islam<sup>277</sup>. El anhelo de Betty por regresar a su patria, convierte a la nación americana en una especie de paraíso en comparación con lo que es la República Islámica; pese a esto, los antagonismos entre Irán y Estados Unidos no se muestran exclusivamente en términos estatales, sino que lo hacen sobre todo en el ámbito de lo social. Por un lado, los hombres musulmanes se representan como individuos violentos, traicioneros, misóginos y sumamente lascivos con las mujeres. Por otro lado, las mujeres iraníes se dividen en dos grupos: las jóvenes se muestran siempre sumisas frente al hombre, desprovistas de voz y temerosas ante el entorno, mientras que las ancianas se presentan con amargura y un carácter vil, cuyo papel en la sociedad es servir como policía de la moralidad islámica sobre todo en lo que respecta al uso del velo<sup>278</sup>. En oposición a sus homólogas iraníes, Betty es una mujer fuerte, aguerrida y valiente, cuya inteligencia le permitirá salir del país islámico.

---

<sup>276</sup> Aquí se presenta otra imprecisión cultural, pues esta es una práctica que quedó en desuso en Irán desde 1890.

<sup>277</sup> Cuando Moody golpea a Betty, ella toma las manos de su hija, las pone en posición de plegaria y comienzan a pedirle al dios cristiano que las ayude a salir de ese lugar y regresar a América.

<sup>278</sup> Otra falsa representación de la cultura musulmana se encuentra en este elemento, pues contrario a lo que Occidente y muchos feminismos plantean, el uso del velo islámico es usado por las mujeres como una expresión de su religión, se usa como muestra de respeto y no es una forma de opresión contra la mujer.



Finalmente, la representación que se hace del conflicto entre Estados Unidos y la República Islámica de Irán en la película es bastante recurrente. Para empezar, en una de las primeras escenas, Mahtob, la hija de cinco años de Betty y Moody, proyecta el dilema de muchos estadounidenses a inicios de la década de los ochenta cuando le pregunta a su padre si por ser americana debería odiar a Irán. Por otro lado, la guerra contra Iraq es mostrada como uno de los sucesos que hacen de Irán un lugar inestable e inseguro; así mismo, este conflicto bélico justifica el odio de Moody hacia Estados Unidos pues, tras una serie de ataques iraquíes, menciona que esas bombas son de origen americano y que por eso no puede regresar a dicho país. Uno de los aspectos más relevantes insertos en este tipo de representación, está en que la película muestra que más allá del conflicto internacional entre dos estados, el antagonismo de Estados Unidos y la República Islámica es un fenómeno que repercute de manera directa en la vida de civiles inocentes «*cuyo único pecado es ser americanos*»<sup>279</sup>. En este último sentido es que la película generó grandes beneficios políticos pues, además de la producción de consenso a través de su narrativa, el gobierno continuó capitalizando esta historia cuando, diez años después de su estreno fue mencionada en el congreso estadounidense en una audiencia sobre la situación de mujeres americanas casadas con hombre sauditas y residentes en dicho país<sup>280</sup>; acto que muestra la intención de la película por advertir a las mujeres occidentales sobre el peligro que les supondría establecer lazos maritales con un hombre musulmán.

---

<sup>279</sup> Frase obtenida del tráiler oficial de la película,

<sup>280</sup> Totman Sally, *Óp. Cit.*, p. 63.

*No me iré sin mi hija* recaudó alrededor de \$14.7 millones de dólares<sup>281</sup> y a pesar del gran recibimiento que tuvo a lo largo de su año de estreno, así como de la influencia que generó en la sociedad occidental sobre la percepción de Irán y del Islam, este filme también se enfrentó a severas denuncias públicas por parte de la comunidad iraní en el exilio por ser un producto sumamente racista y discriminatorio<sup>282</sup>. Incluso, se llegó a mencionar que la verdadera Betty Mahmoody, con la intención de fortalecer la narrativa de su experiencia personal y obtener ventaja en el juicio de custodia que estaba llevando con su exmarido, hizo uso de las tensiones sociopolíticas en la relación entre Irán y Estados Unidos, valiéndose principalmente del uso alevoso de estereotipos discriminatorios. Ciertamente o no, es un hecho que la publicación de su vivencia personal fue sumamente útil para la élite política y produjo grandes ganancias para la industria cinematográfica. Once años después del estreno de la película y a quince de la publicación de la novela, se estrenó *Sin mi hija*, un documental independiente de origen finlandés en donde Sayyed Mahmoody (Moody), cuenta su versión de la historia. Pese a que en él también se abordan cuestiones políticas, esta producción no tuvo el mismo alcance ni la difusión de la película hollywoodense y por ende, su impacto en el público fue mínimo.

Hasta este punto hemos podido observar que en la narrativa cinematográfica de *ARGO*, el conflicto con Irán se centra en un acontecimiento meramente político al retratar la participación de la CIA en una operación encubierta y al basarse en un hecho histórico coyuntural para la relación entre ambos estados. En el caso de *No me iré sin mi hija*, la narrativa aborda las dimensiones del “choque cultural” entre las dos civilizaciones y cómo el extremismo religioso y las costumbres iraníes tienen repercusiones a nivel individual. Finalmente, para concluir con el análisis de los productos cinematográficos estadounidenses, la película *La verdad de Soraya M.* hace una crítica a la aplicación de la ley islámica, presentando así una condensación de las características centrales de los dos filmes previos, pues por medio de su relato se busca demostrar que cuando una expresión cultural -en este caso la religión- se mezcla con la forma de gobierno, el individuo y su entorno sufrirán consecuencias fatales de las que sólo Occidente podrá salvarlos.

---

<sup>281</sup> S/A, “Not with out my daughter”, *Box Office Mojo* [en línea]. Disponible en: [https://www.boxofficemojo.com/title/tt0102555/credits/?ref=bo\\_tt\\_tab](https://www.boxofficemojo.com/title/tt0102555/credits/?ref=bo_tt_tab)

<sup>282</sup> Como dato adicional, cabe señalar que ningún miembro del elenco era de origen iraní; de hecho, el actor que interpretó a Moody, Alfred Molina, es de origen hispano.

Al igual que las dos películas anteriores, *La verdad de Soraya M.*<sup>283</sup> está inspirada en hechos reales plasmados en el libro del periodista franco iraní, Freidoune Sahebjam, titulado *La femme lapidée*, en el que cuenta la trágica historia de Soraya, una joven mujer musulmana que vive en un pueblo iraní y está casada con Alí, un hombre mujeriego que la maltrata. Cuando Alí quiere casarse con una nueva esposa – quien es una niña de catorce años-, busca divorciarse de Soraya y le advierte que ya no se hará responsable económicamente de ella ni de sus hijas. Cuando Soraya rechaza el divorcio, Alí idea un malvado plan al acusarla falsamente de adulterio para que muera lapidada en manos del pueblo y así poder casarse con la niña sin mayor impedimento. Su plan se ejecuta con éxito y Soraya tiene una terrible muerte. En respuesta a esto Zahra, su tía, busca al periodista francés Sahebjam y le cuenta la desgarradora historia de Soraya, con el fin de que él exponga ante el mundo la crueldad, injusticia e inhumanidad de la ley islámica.



Las primeras escenas de la película introducen la idea que se defenderá a lo largo de la trama: la incongruencia de los musulmanes y el daño que genera la existencia de una república islámica. Para empezar, la primer toma de la película muestra la imagen del Ayatola Khomeini en tonos oscuros y con expresión de enojo, acompañado de una música trágica. Seguido de esto, en el radio se escuchan los grandes avances de la República Islámica mientras se enfoca a Zahra a la orilla de un río recogiendo los huesos del cadáver lapidado de su sobrina. A diferencia de las dos películas anteriores, en esta se hace una constante rememoración a los tiempos del Irán monárquico y al supuesto orden, moderación, justicia y civilidad que imperaba cuando el Shá Mohammed gobernaba, sobre todo en beneficio de las

---

<sup>283</sup> McEveety S., Shepherd J. (productores) y Nowrasteh C. (director), *La verdad de Soraya M.* [película], Estados Unidos: Mpower Distribution, 2008.

mujeres y de la libertad de expresión<sup>284</sup>. Esto se torna explícito en la escena donde Zahra, con la irreverencia y el valor que la caracteriza, se enfrenta a los hombres del pueblo y no teme a alzar la voz ante las injusticias sociales cometidas; en respuesta a esto, el alcalde le recuerda que debe tener más cuidado pues «*el Shá ya no está con nosotros*».

En esta película la cuestión de género toma centralidad y se aborda como una crítica cultural desde la mirada occidental. Al igual que en *No me iré sin mi hija*, este filme hace énfasis en el sistema patriarcal islámico y en el injusto trato que viven las mujeres. También pone empeño en construir un arquetipo negativo del hombre iraní, el cual refuerza los estereotipos ya existentes entorno a los hombres musulmanes. Desde el inicio de la película nos encontramos con figuras masculinas ruines, violentas y sin un ápice de ética, respeto ni moralidad. El líder religioso del pueblo, el Mula Hassan, frente a la comunidad es un guía espiritual y un guardián de los preceptos del Corán. Sin embargo, cuando está a solas con Soraya, la acosa sexualmente y tras la negativa de ella a prostituirse para él, el Mula enfurece y a partir de entonces la trata con desdén frente al resto del pueblo. Además, este incidente lo motiva a apoyar el plan de Alí para acusarla de adulterio y proceder a su lapidación. Por si no fuera poco, el Mula tenía antecedentes criminales y veía a las niñas con morbo. Este no es el único personaje que se muestra con inclinaciones pederastas, pues acorde a la película para los hombres de esa comunidad es perfectamente normal desposar a niñas, como es el caso del marido de Soraya. Es importante señalar que pese a la investidura religiosa de algunos, no se representa a un solo hombre que siga los preceptos del Corán de manera fiel y respetuosa; por el contrario, se muestran incongruentes, utilizando el islam a conveniencia y manchando la palabra sagrada con sus acciones y mentiras.

Por su parte, las mujeres iraníes se presentan como entes sumisos frente a las figuras masculinas pero que entre ellas actúan con intriga, interés, envidia y recelo; características que acentúan la crítica entorno a la misoginia supuestamente presente en todos los niveles de la cultura alterna. Por otro lado, las dos protagonistas, Zahra y Soraya, son mujeres inteligentes, decididas y en búsqueda de su libertad económica y de expresión en medio de un entorno injusto y represivo. Es interesante observar que al alejarse de los convencionalismos sociales de su entorno, ellas son las únicas en mostrar cualidades

---

<sup>284</sup> Recordemos que una de las características del gobierno de Mohammed Reza Pahlavi fue la brutal represión ejercida por la SAVAK, su policía secreta, frente a cualquier acto de protesta o intento de expresión disidente al régimen.

positivas que encajan con los cánones occidentales, incluso en el aspecto físico. De entre el resto de los personajes, ellas son las únicas en poseer una estética armoniosa y agradable; esto se hace evidente cuando en medio del resto de las mujeres que están cubiertas con el tradicional chador negro, Soraya es la única que destaca con el uso de colores vivos, mostrando una figura esbelta a través de sus atuendos, así como su ondulada y hermosa cabellera negra, aspectos que encajan con los cánones occidentales de belleza.



Como se mencionó en un inicio, el argumento central de esta película está en mostrar las consecuencias devenidas de mezclar la religión con la política satanizando el uso de la ley islámica como forma de vida y de gobierno. En este sentido, la Sharía es presentada como un código de leyes severo y retrógrado que se sostiene gracias al fanatismo religioso de hombres incivilizados y misóginos. La lapidación de Soraya, eje vertebral de la película, es así el caso que materializa todas las injusticias y barbaries presentes en el islam. El fragmento que enmarca este suceso es el más perturbador de toda la película pues a lo largo de veinte minutos se narra el fin de la vida de Soraya a manos de una multitud enardecida<sup>285</sup>; para empezar, Soraya es despojada de su chador y también de su honor cuando su cabello queda al descubierto frente a un público mayoritariamente masculino. Preparándola para la lapidación, dos hombres le amarran los brazos con una cuerda y, mientras la entierran en una zanja dejando al descubierto solo la mitad superior de su cuerpo, voces masculinas exclaman al unísono *Allahu Akbar!*<sup>286</sup>. Por si la brutalidad del acto en sí mismo no fuera poco, es el

---

<sup>285</sup> Para este punto notamos que la proyección de masas enardecidas es un recurso habitual en las narrativas cinematográficas estadounidenses que representan a la sociedad iraní.

<sup>286</sup> Se traduce como “Dios es grande”. La utilización de esta frase al escenificar un acto violento es una acción islamofóbica recurrente en los países occidentales pues, mientras que en el islam este canto representa el llamado a la oración, en occidente es presentado como el himno terrorista proclamado cada que se comete un atentado.

padre de Soraya el que, tras negarla como su hija, le arroja la primera piedra. A él le siguen sus dos hijos, quienes son incitados a lapidar a su madre para así poder limpiar el honor de su familia; son sus piedras las que la hieren gravemente. Tras largos minutos de imágenes explícitas y sangrientas que apelan al morbo del espectador, la escena termina con el cadáver de Soraya que yace bañado en sangre y finalmente es cubierto con una manta verde, mostrándola así como una mártir que pagó por los pecados de los hombres.

La narrativa de estas escenas, las cuales son el momento clímax de la película, está fortalecida con elementos que intensifican el drama y convierten a la imagen en un ícono con alto valor simbólico para la audiencia occidental pues apela a referentes populares, principalmente provenientes de la religión cristiana ya que se hacen alegorías constantes a la crucifixión de Jesús; como prueba de esto, la imagen final del rostro de Soraya con la cara y el vestido blanco ensangrentados, recuerdan a la figura de Cristo yaciendo en la cruz, asesinado en manos de los judíos.



A lo largo de toda la película, jamás se muestra una sola característica positiva del Islam ni de la cultura iraní. Como característica compartida con los dos filmes analizados previamente, los únicos iraníes o musulmanes que son mostrados como buenos son aquellos que entran en contacto con Occidente, que colaboran con los americanos y que visten y actúan como ellos. En *ARGO*, el ama de llaves de la embajada canadiense traiciona a la República Islámica y se niega a dar información sobre los rehenes que logran escapar ya que su lealtad está con el embajador; en *No me iré sin mi hija*, los únicos personajes masculinos mostrados con virtudes son aquellos que, además de mostrarse desprovistos de la vestimenta tradicional iraní y estar vestidos con traje sastre, respetan a Estados Unidos y ayudan a Betty a salir del país desinteresadamente; finalmente, en *La verdad de Soraya* la única forma de alcanzar la justicia es contando la historia a Occidente y por eso Zahra busca al periodista francés, hombre valiente que pone en riesgo su vida para cumplir con su deber periodístico.

Como dato adicional, esta película corrió a cargo de los mismos productores de la *Pasión de Cristo*, y su director, Cyrus Nowrasteh, ha trabajado en numerosas series de televisión y películas que se caracterizan por abordar cuestiones religiosas, representaciones del Medio Oriente y con narrativas a favor del gobierno estadounidense<sup>287</sup>. La película se estrenó en siete países y recaudó un total de \$1,120,476 dólares<sup>288</sup>, encontrando mejor recibimiento en Estados Unidos y en España. Actualmente, es un material de libre acceso que se encuentra disponible en YouTube. A través de las impresiones y los comentarios presentes en dicha plataforma, es posible tener noción del impacto que el filme generó en el público. La película ha tenido 697, 263 visitas, 5,820 “me gusta” y 751 comentarios<sup>289</sup> en los que la audiencia - casi en su totalidad hispana- se muestra conmovida ante la trama y expresa emociones negativas hacia el islam en los que predomina ira, desprecio, odio, incompreensión, deseos de venganza y un total rechazo ante la alteridad. Dentro de estos comentarios, destaco los siguientes:

*“Cuidado mujeres de mezclarse con los árabes, tienen religión y (sic) ideología loca! No retrocedamos, en América ya hay machismo pero evitemos llegar a esos*

---

<sup>287</sup> *La verdad de Soraya M.* no es el primer filme crítico contra Irán que Nowrasteh dirige; de entre estas destaca *El infiel*, thriller político que muestra la historia de un periodista estadounidense secuestrado por el régimen iraní.

<sup>288</sup>S/A, “The Stoning of Soraya M.”, *Box Office Mojo* [en línea]. Disponible en: <https://www.boxofficemojo.com/releasegroup/gr2572112389/>

<sup>289</sup> Estos datos fueron revisados por última vez el día 10 de junio del 2022.

*extremos”; “(...) qué hombres más miserables en esos países”; “(...) Es una de las películas más duras que he visto, pero también muestra una realidad muy palpable en algunos países árabes y demasiado desconocida para los ciudadanos de otros países como los nuestros donde por suerte, estos escarnios públicos no se producen”<sup>290</sup>*

Para muchos espectadores, esta película representa un primer acercamiento hacia el Medio Oriente, Irán, el Islam y la cultura musulmana en general. Al mostrar una narrativa cargada de prejuicios hacia la alteridad y con estereotipos islamofóbicos que presentan un caso particular como la generalidad de una religión sumamente diversa, la película genera en la población desinformada una impresión negativa de la alteridad musulmana e iraní de la que difícilmente podrán desprenderse pues el material cultural accesible suele ser el más tendencioso.

Los comentarios de la película en YouTube son una prueba de que se cumple el objetivo de este tipo de narrativas, mismas que son innegablemente políticas. Por si el impacto del filme no fuera poco, la prensa occidental<sup>291</sup> ha reproducido en los últimos años imágenes de la película -sobre todo de las escenas de la lapidación- para ilustrar noticias amarillistas sobre la región y el islam. Así, sin hacer distinción entre la ficción y la realidad, el público compra estas narrativas como verdades absolutas e interioriza que aquel capaz de cometer tales actos es el verdadero enemigo público. Esta serie de hechos intensifican el bombardeo semiótico que Estados Unidos realiza no sólo contra la República Islámica como entidad estatal, sino contra la sociedad iraní y la comunidad islámica, fenómeno que más allá de ser parte de la narrativa de un conflicto, se termina convirtiendo en un discurso de odio que incita a ataques focalizados contra la alteridad.

---

<sup>290</sup> Voz de aliento, “La verdad de Soraya .M- Basada en una historia de la vida real” [video], YouTube, 24 febrero 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=FlElGIITFSk>

<sup>291</sup> Cfr. s/a, “El Estado Islámico obligó a un grupo de niños a lapidar a una pareja acusada de adulterio”, *Infobae*, 31 de mayo 2016, <https://www.infobae.com/2016/05/31/1815334-el-estado-islamico-obligo-un-grupo-ninos-lapidar-una-pareja-acusada-adulterio/> ; Cfr. Agencias, “Una joven siria fue condenada a muerte por tener Facebook. El tribunal religioso dictaminó que poseer una cuenta equivale a adulterio”, *Oaxaca Digital*, 18 de febrero 2014, <http://oaxaca.digital/por-usar-facebook-joven-siria-es-condenada-muerte-por-lapidacion/>; Cfr. Serrano, Pilar, “Una mujer lapidada”, *Entre dos líneas*, 9 de abril de 2015, <http://entredoslineas.com/una-mujer-lapidada/> .

## CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis pude confirmar que la comunicación es un factor decisivo para el ejercicio del poder ya que mediante ella se abona en la construcción del consenso necesario para la legitimación y aceptación social de las relaciones de dominación en las que se aspira a prescindir de la coerción. En este mismo sentido, se observó que gracias al desarrollo tecnológico de la Era Digital, así como al surgimiento de nuevos espacios donde la visualidad adquiere preeminencia sobre la palabra y la voz, la imagen ha adquirido un papel fundamental en las acciones comunicacionales del poder debido a su capacidad para influir en las ideas, percepciones y emociones de los espectadores. La teoría, el contexto histórico y el análisis vertido sobre el caso de estudio expuesto, indican que las narrativas visuales utilizadas para fortalecer y difundir el discurso público, efectivamente han fungido como un recurso vital para la perpetuación del poder; aspecto que comprueba el argumento central de la presente investigación.

En el primer capítulo se demostró que el poder es un ejercicio relacional que está sujeto a las condiciones espaciotemporales de la sociedad, así como a las acciones, motivaciones e intereses que persiguen las élites y la población que participa de él. También se encontró que pese a las concepciones más tradicionales, la figura del Estado no es la de un actor sino que representa una cristalización de las relaciones de poder que participan de él como proyecto histórico de la modernidad; condición que lo convierte en uno de los principales recursos en disputa por las élites políticas nacionales y/o internacionales. Posteriormente, se demostró que gracias a la generación del consenso obtenido mediante las narrativas producidas y difundidas desde los aparatos estatales, para las élites resulta vital detentar tanto la producción de los procesos comunicativos como la gestión de los espacios interpretativos con el fin de proteger sus intereses e incluso, lograr mejorar su posición jerárquica dentro del sistema. Finalmente, bajo el tenor de los procesos comunicacionales de las élites, se puso en evidencia que cuando el poder de representación sobre la otredad es ejercido por actores que se apostan desde un lugar de enunciación privilegiado, se generan relaciones de dominación simbólica sobre los sujetos representados. Todas estas premisas cobran mayor sentido cuando se pone en evidencia su escenificación en las dinámicas globales de poder -tal y como se intentó en esta tesis-, principalmente en la comunicación política de los estados implicados en los conflictos internacionales suscitados en la época reciente. Los argumentos sostenidos

en este primer capítulo permitieron en su conjunto descubrir que, pese a estar veladas bajo la idea de un *interés nacional*, las narrativas construidas desde los aparatos estatales no son más que la síntesis de los intereses (particulares y/o colectivos) aglutinados en torno al Estado.

Las narrativas visuales producidas entre Estados Unidos y la República Islámica de Irán a lo largo de las últimas décadas convirtieron al conflicto entre ambas naciones en el caso de estudio idóneo para reforzar los postulados teóricos expuestos en la primera parte de la investigación. De esta forma, la recapitulación histórica de las representaciones construidas entre ambos actores realizada en el capítulo dos, permitió observar que el respaldo del gobierno estadounidense a la dictadura Pahlavi; la colaboración de la CIA en el golpe de estado que derrocó al líder nacionalista iraní, Mohammed Mossadeq; los beneficios obtenidos de la explotación de los recursos energéticos del país por parte de empresas extranjeras, así como el despojo y la consecuente pauperización del pueblo iraní a costa de los privilegios de las élites rentistas, fueron los factores que provocaron en la población de Irán el surgimiento de un sentimiento de rechazo hacia Estados Unidos y demás potencias imperialistas.

La evolución histórica del proceso revolucionario dio cuenta que dicho rechazo fue un elemento presente en las narrativas revolucionarias que cobró fuerza cuando el gobierno emanado de la Revolución lo convirtió, junto con la defensa de valores nacionalistas y religiosos, en la base ideológica de la República Islámica. Posteriormente se mostró que la Crisis de los Rehenes tuvo importantes efectos en la comunicación política de ambos actores pues fue el suceso que marcó el inicio de la instrumentalización de los mitos del *Gran Satán* y de los *Mulas Locos*. El desarrollo de estos acontecimientos ofrece la primera conclusión central de este capítulo: que el antagonismo entre la República Islámica de Irán y Estados Unidos es un conflicto cultural propio de la posmodernidad; no por las diferencias culturales entre las sociedades de ambos estados, sino a razón de los procesos comunicacionales y de la instrumentalización de construcciones simbólicas que, por medio de narrativas visuales, han marcado el desarrollo y perpetuación del conflicto.

En el segundo periodo histórico abordado en este capítulo, se mostró que el reacomodo de las élites políticas al interior de Irán generó un equilibrio de fuerzas entre las posturas progresistas que buscaban un acercamiento y conciliación con Estados Unidos y los grupos conservadores que no dejaron de mantener una línea discursiva rígida frente al *Gran Satán*. Se demuestra que la complementación de ambas posturas configuró un balance muy

beneficioso para Irán que por un lado, le permitió defenderse de las narrativas estadounidenses que se tornaron más violentas y confrontativas debido a los intereses geopolíticos de Estados Unidos en la región del Medio Oriente, y por otro lado, su postura moderada no solo le permitió asegurar su propia supervivencia al impedir un enfrentamiento armado producto de la escalada de tensiones sino que incluso, a pesar de que los mitos entorno al otro no desaparecieron, por primera vez desde el surgimiento de la República Islámica hubo acercamiento, cooperación y diálogo en asuntos de interés estratégico para ambas naciones. Estos sucesos nos ofrecen una segunda conclusión: que la relación entre Estados Unidos y la República Islámica de Irán no está dictada por las diferencias en la forma de gobierno, la religión ni la cultura de cada país sino que responde a dos cuestiones básicas: por un lado, a las demandas devenidas de la política internacional producto del orden mundial en turno y por el otro, a las pugnas y necesidades de las élites al interior de los estados implicados. Podríamos decir que, en el caso de Irán el discurso oficial hizo una distinción entre la política interior, esmerada en fortalecer su legitimidad mediante la narrativa antiestadounidense; y la política exterior, preocupada por la conciliación y por prevenir el ascenso del conflicto a ámbitos que rebasaran al discurso.

El último apartado del capítulo dos demuestra que la *Guerra contra el terrorismo* proclamada por George W. Bush generó un gran impacto en la comunicación política estadounidense sobre su manera de narrar el conflicto, de forjar su identidad y de representar a sus enemigos. En esta nueva etapa, el bombardeo semiótico de los eventos del 9/11 y la transmisión en directo de la guerra contra Irak, así como los productos culturales que apelaban a la guerra como un medio necesario para defender a Estados Unidos y a la humanidad, fueron elementos que reafirmaron uno de los principales argumentos de la investigación; que la imagen es un mecanismo central del discurso político. Por otro lado, el uso de la violencia simbólica ejercida a través de dichas narrativas visuales estadounidenses contra lo árabe y musulmán, comprueba los fines propagandísticos presentes en la representación visual del otro, pues esto le permitió a Estados Unidos ganar consenso y legitimidad para sus políticas belicistas en la región así como para sostener su conflicto con Irán.

También se observó que el aumento de la presencia militar estadounidense en la región, el recrudecimiento de sanciones y la escalada en el nivel de confrontación discursiva contra la República Islámica cuando se le incluyó como uno de los “tres ejes del mal” acusándolo

de terrorismo, fueron factores que provocaron un viraje al conservadurismo en las elecciones presidenciales en Irán. Estos elementos permitieron explicar cómo fue que, después de las alianzas estratégicas llevadas a cabo tan solo unos años atrás, el siglo XXI arrancó con la intensificación del choque discursivo entre ambas naciones. De igual forma, tras el análisis de las circunstancias que llevaron a Estados Unidos a tomar esa postura con Irán, se puede aseverar que detrás de las narrativas estadounidenses se encuentran motivaciones que van más allá de su interés nacional y que se ligan con las presiones ejercidas principalmente por lobbies sionistas y grupos neoconservadores que se benefician de la preeminencia del ambiente de confrontación.

La evolución en la relación entre Irán y Estados Unidos desarrollada a lo largo de la primera década del siglo XXI ponen en evidencia una paradoja interesante: la reiterada demonización del otro y la súbita escalada de tensiones en el enfrentamiento discursivo entre Irán y Estados Unidos en momentos determinados no han excluido la existencia de acuerdos, colaboraciones estratégicas y la apertura a acercamientos coyunturales. Las contradicciones presentes en el actuar y en el discurso de los dos actores demuestran que el estado no es más que el principal recurso de un conjunto de élites que, envueltas en una lógica de competencia infinita, defienden y protegen sus intereses a través de los aparatos estatales. En este sentido, en Irán y Estados Unidos existen grupos con diferentes intereses que compiten entre sí y, mientras unos abogan por la construcción de acuerdos y negociaciones, para otros resulta más rentable en términos políticos, económicos y militares sostener la confrontación. De esta forma, las complejidades de esta relación ponen en evidencia que el pragmatismo político es el eje rector en el ejercicio de poder en ambas naciones, sin embargo, no se puede dejar de lado que las representaciones monstruosas construidas y reproducidas desde los aparatos estatales e industrias alineadas a los gobiernos, se han insertado de manera profunda en el imaginario colectivo de las sociedades dando lugar a consecuencias que el pragmatismo político no puede desarticular.

En el desarrollo del capítulo dos también se descubrió que para poder realizar un acercamiento crítico y una comprensión plena de las narrativas visuales construidas en el marco de un conflicto, primero es necesario contar con un conocimiento pleno de la Historia que atañe a la relación entre los actores implicados. Una vez habiendo satisfecho dicha necesidad, se pudo continuar con el análisis de algunas de las narrativas visuales que Estados

Estados Unidos y la República Islámica produjeron y difundieron con el fin de fortalecer sus discursos públicos.

Por su parte, el capítulo tres logró conjugar el marco teórico presentado al inicio de la investigación con un conjunto de narrativas visuales construidas tanto en el cine estadounidense como en el espacio público iraní; en primer lugar, porque analizar la forma en que las representaciones visuales y el discurso público se plasman en las calles y avenidas de Irán, permitió descubrir que la naturaleza comunicativa del espacio público lo convierte en un espacio interpretativo que detenta una influencia significativa en los sujetos que confluyen diariamente dentro y entorno a él. La forma en la que las ciudades iraníes han sido utilizadas para plasmar la propaganda gubernamental del régimen permitió comprobar dos aspectos; primero, que las élites políticas de la República Islámica, conscientes de la potencialidad de este escenario como recurso de poder, han hecho uso de las instituciones estatales para ejercer un monopolio sobre el control del espacio público y de las narrativas visuales producidas en él y en segundo lugar, que la visualidad ha sido un mecanismo fundamental en la consolidación histórica, política y social de un régimen pictórico que ha llevado a la República Islámica a ser considerada como una máquina productora de imágenes.

Debido a que ambos postulados hallan su materialización en los murales y carteles dispuestos a lo largo y ancho del espacio público iraní, se optó por seleccionar tres de ellos que permitieran observar los mecanismos discursivos, así como la identificación de las referencias empleadas y los valores defendidos a través del mensaje que cada uno buscó comunicar a la población que los consume en la cotidianeidad. De esta forma se encontró que los murales son parte de un discurso unificador capaz de movilizar las emociones e ideas de las masas mediante la defensa axiológica de una república islámica que existe y resiste frente a las amenazas externas que atentan contra su identidad presente y su integridad futura; siendo Estados Unidos el principal enemigo a combatir pues, tal y como se le re-presenta, éste constituye la antítesis política y moral de la República Islámica de Irán.

Pese a las diferentes representaciones expresadas en las narrativas visuales en el espacio público iraní, así como a las particularidades propias de cada producto en cuanto a estilo, contexto y objetivo, a lo largo del análisis de los murales y carteles que sirvieron como una de las fuentes para el estudio de caso, se pudieron identificar una serie de elementos comunes que abonan a las conclusiones generales de este trabajo. En este sentido, se observó que:

1. El islam es el lenguaje que guía la narrativa de los productos visuales insertos en el espacio público. De esta forma encontramos que sus conceptos, valores y hasta algunos pasajes coránicos estarán presentes en los murales y carteles por medio del uso de símbolos y referencias histórico-religiosas. Esto permite enaltecer el carácter islámico del gobierno, garantizar la identificación de la población con el mensaje en cuestión ya que es transmitido mediante un lenguaje común, fortalecer y divulgar los valores populares, y finalmente, fungir como un marco de referencia moral para juzgar y distinguir lo “bueno” de lo “malo” al igual que lo propio de lo ajeno.
2. Cuando la guerra es un tema central y recurrente en la narrativa estatal, existe una necesidad por definir al otro a través de imágenes que construyen en el imaginario colectivo ideas sobre el enemigo. Este hecho se encuentra representado en la presencia de las narrativas visuales de corte antiimperialista y antiestadounidense que ilustran y fortalecen el mito del Gran Satán.
3. Se muestra reiteradamente el uso y alteración gráfica de íconos que pertenecen a la otredad, pasando por sus símbolos patrios hasta las representaciones que pertenecen a su cultura popular. Se comprueba que la apropiación de los símbolos del otro es un ejemplo del poder de representación que el soberano ejerce en las narrativas construidas dentro de su espacio público, poder que le permite hacerse de los símbolos que son constitutivos de la identidad de la otredad y que al intervenirlos, construyen un sentido y significado opuesto al que originalmente representan.
4. Existe una relación entre el contexto histórico y las narrativas visuales, hecho que obliga a una actualización constante de los eventos representados en ellas, sobre todo cuando se necesita transmitir unidad y fortaleza nacional frente a un enemigo externo. El hecho de que cada suceso coyuntural para la nación iraní ha ido acompañado de su representación pictórica en el espacio público, nos lleva a concluir que la memoria histórica se encuentra íntimamente ligada a la imagen, la cual refuerza y colabora en su construcción.
5. Las innovaciones tecnológicas devenidas de la Era Digital permitieron el desarrollo de nuevas técnicas para la producción de narrativas visuales en el espacio público que además de acortar los tiempos de producción y ofrecer

estéticas más atractivas y novedosas, han favorecido su reproducción masiva, permitiendo así una mayor difusión del discurso visual tanto al interior del espacio público como fuera de sus fronteras nacionales gracias a su “viralización” mediante el Internet.

Posteriormente, en el segundo apartado del capítulo tres, para ilustrar la forma en que Estados Unidos fortalece su discurso público mediante el uso de narrativas visuales, se eligió abordar el caso de la industria fílmica de Hollywood y de los productos culturales emanados de ella. Para empezar, se comprobó que el cine es un espacio interpretativo debido a la capacidad que tiene para producir sentidos, construir imaginarios y generar percepciones. Se demostró que toda la industria que hay detrás del cine dota al material que produce de un alto alcance que le permite llegar a una gran cantidad de públicos en un corto periodo de tiempo gracias a sus mecanismos de reproductibilidad y a la universalidad de su lenguaje. El conjunto de estas características demuestra que el cine es un recurso generador de consenso que sirve como un vehículo ideológico capaz de ejercer control sobre las masas. Gracias a la consciencia sobre el potencial del cine, las élites han buscado instrumentalizarlo para su beneficio no sólo por las cuantiosas ganancias económicas que ofrece cuando se le despoja de su aura artística al convertirse en mercancía; sobre todo por los beneficios en términos de capital político que le son inherentes cuando las representaciones proyectadas y reproducidas mediante la imagen cinematográfica dan pie a la creación de marcos de entendimiento que enseñan al público cómo debe de pensar.

Al centrarnos en el caso particular de Hollywood, se encontró que dicha industria ha sido una plataforma ideológica fundamental para la consolidación de la hegemonía estadounidense ya que a través de las películas, las élites difunden una serie de valores, comportamientos, marcos de entendimiento y en general, una concepción unitaria del mundo que una vez que es asimilada por la población, permite legitimar el dominio de las élites sobre un determinado bloque social. Al analizar la naturaleza de Hollywood como una industria alineada al Estado, se pudo identificar que las narrativas producidas dentro de él representan una integración de intereses corporativos y políticos que se benefician por igual de los valores occidentales de consumo, democracia, guerra y libertad tan promovidos a través de las películas hollywoodenses.

Lo anterior también explica la cercanía y cooperación existente entre las grandes productoras cinematográficas y las élites políticas; hecho que permite comprobar que las películas han reforzado los discursos públicos producidos desde el Capitolio en momentos coyunturales de la política internacional en los que Estados Unidos ha tenido una participación directa. En estos casos, las narrativas cinematográficas tienen la función de representar arquetipos de héroes y villanos para lograr que el público identifique su papel en la historia y, a su vez, genere animadversión ante la alteridad representada. Con el inicio del conflicto contra Irán, los villanos en las historias *hollywoodenses* comenzaron a adquirir una estética y corporeidad que buscaba construir una representación de árabes y musulmanes que, enloquecidos por su fanatismo religioso, atentarían contra la paz y estabilidad del mundo. Estas representaciones sirvieron para insertar en el imaginario colectivo de occidente el mito de los *Mulas Locos*, mismo que hasta la actualidad sostiene la narrativa del conflicto entre Irán y Estados Unidos.

Al igual que los murales iraníes, en este apartado se eligieron tres películas cuyo análisis permitió ejemplificar los mecanismos discursivos utilizados por las élites políticas y empresariales para representarse a sí mismos y a su alteridad en el marco del conflicto referido, reforzando así el discurso público estadounidense. En dicho análisis se encontró que la demonización de la República Islámica en las películas de Hollywood ha permitido que la población estadounidense empatice con la narrativa oficial que señala a dicho país como el principal enemigo del proyecto democrático y liberal que Estados Unidos está obligado a proteger. Tras realizar el análisis de las películas *Argo*, *No me iré sin mi hija* y *La verdad de Soraya M.* se encontraron ciertas tendencias discursivas a la hora de representar a la otredad, mismas que se enlistan a continuación en forma de observaciones específicas:

1. Los estereotipos contra el islam presentes en las narrativas estadounidenses constituyen una de las formas más acabadas de la islamofobia cuando lo presentan como una religión que incita a la violencia, al fanatismo y al despertar de los demonios internos de todo aquel que lo profesa.
2. Además de la criminalización del proyecto revolucionario y la demonización del islam, las narrativas estadounidenses recurren constantemente a la representación despectiva, enloquecida y salvaje de la población iraní al mostrarla de manera recurrentemente como una masa enardecida, cuyo fanatismo –además de

justificar el mito de los *Mulas Locos*— los despoja de su racionalidad y sentido humano. Aunado a esto, en las tres películas se observó que cada vez que los personajes iraníes se comunican (casi siempre gritando) en farsi, los diálogos no se subtitan lo que impide al espectador la posibilidad de acercarse y entender al otro por medio del lenguaje, al tiempo que despoja a la alteridad de su voz pues las palabras que expresa se transforman en sonidos guturales inteligibles.

3. La propagación de la idea de que los iraníes son secuestradores y terroristas fue un elemento presente en dos de las películas revisadas y fuera de ellas es una idea a la que se apela constantemente para mantener vigente en la psique social la ira y el miedo que provoca la imagen de una otredad violenta capaz de vulnerar la libertad e integridad de cualquier individuo. La figura de rehenes en cautiverio no responde exclusivamente al conflicto con Irán sino que ha sido parte de la mitología fundacional de la nación americana y representa un recurso retórico que ha servido para trazar en el imaginario colectivo de la población la idea de una identidad nacional que está en una constante contraposición con la existencia de amenazas externas.
4. La alteración de la historia iraní para favorecer el papel de Estados Unidos en la Historia es una constante. Las imprecisiones, los sesgos de información y la línea tendenciosa mediante la cual se narran determinados sucesos minan la posibilidad de un acercamiento veraz al conflicto y a la historia y cultura de otra nación por parte del público. Aunado a esto, la simplificación histórica de los procesos políticos de Irán refuerzan el mito de que el extremismo religioso es un aspecto constitutivo de la identidad iraní.
5. La cuestión de género se aborda como una crítica cultural emitida desde la mirada occidental que, por un lado construye un arquetipo negativo del hombre iraní reforzando los estereotipos ya existentes entorno a los hombres musulmanes y, por el otro, representa a las mujeres como entes sumisos frente a las figuras masculinas pero que se relacionan entre sí guiadas por la intriga, la envidia y los celos; características que acentúan la supuesta misoginia de la cultura alterna.
6. La polaridad maniquea no permite hacer una exaltación de la identidad propia sin recurrir a la demonización y minusvaloración de lo alterno. Se observa una tendencia en las narrativas estadounidenses por atribuir las características

positivas como cualidades propias de una cultura supremacista; esto comunica que el papel de un sujeto en la historia está determinado por sus creencias, orígenes étnicos y orientaciones políticas.

7. Las narrativas visuales iraníes (hablando de los murales) son representadas en los espacios interpretativos estadounidenses como una expresión del fanatismo religioso en Irán, así como una respuesta a la megalomanía del líder supremo, ya que se percibe un énfasis en los murales que ilustran su figura. De igual forma, las películas estadounidenses despojan de toda estética a los murales iraníes al plasmarlos mediante formas exageradas y toscas, así como expresiones caricaturizadas.

Expuesto lo anterior, puedo agregar que las narrativas cinematográficas han sido una parte importante del conflicto con la República Islámica pues a través de ellas las élites han ejercido una influencia en la percepción que la sociedad tiene sobre Irán y el islam. Si bien Irán también recurre a la demonización de Estados Unidos, sus narrativas versan y atacan al estado como un ente abstracto cuyas prácticas son las criticadas, cuestionadas y confrontadas. En cambio, Estados Unidos apuesta por demeritar a su enemigo dirigiendo su ataque en contra de la población iraní. Además de las implicaciones políticas que tiene el discurso público de Estados Unidos, cuando las representaciones devenidas de él reducen el conflicto a simplismos religiosos y culturales, constituyen también el ejercicio de una violencia simbólica que, además de interferir con la posible desaparición gradual del conflicto, promueve discursos de odio sumamente dañinos contra la sociedad iraní y la comunidad musulmana alrededor del mundo. Partiendo de esta reflexión, concluyo que para poder erradicar un conflicto no basta con detener el flujo de armas, abordar las causas del enfrentamiento ni con atender las demandas de los actores implicados, sino que resulta preciso empezar por desarticular los discursos construidos en torno a él, así como por desmontar las ideas y emociones que subyacen en la población

Con esta investigación se propuso una perspectiva distinta para el estudio del conflicto entre Estados Unidos de América y la República Islámica de Irán; perspectiva que centró su mirada en las narrativas visuales producidas para fortalecer el discurso público de ambos estados mediante la representación demonizante de la otredad, la exaltación de la identidad propia y la movilización de emociones provocada por la instrumentalización de la imagen.

El enfoque en la visualidad del discurso también permitió identificar los intereses y motivaciones de las élites encargadas de su producción y difusión, así como las paradojas de un conflicto contenido en el espectro de lo simbólico.

Esta tesis pretende abrir camino a cuestionamientos que construyan nuevas sendas para continuar con la investigación; habiendo estudiado las narrativas del poder, sería importante proseguir con la identificación de aquellos actores que no caen en las pretensiones discursivas de las élites y que en respuesta y a modo de protesta, construyen contra narrativas al poder con las que disputan la reivindicación de los espacios interpretativos, siendo el *artivismo* una de las principales expresiones contestatarias.

## Referencias Bibliográficas

- Abrahamian, Ervand. "The 1953 Coup in Iran", *Science & Society*, Vol. 65, No. 2, Verano 2001, 182-215 pp.
- Abrahamian, Ervand. *A history of modern Iran*, Cambridge University Press, Nueva York, 2008, 260 pp.
- Affleck B., Clooney G., Heslov G. (productores) y Affleck B. (director), *Argo* [película], Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2012.
- Agencias, "El presidente iraní afirma que Israel debe ser "borrado del mapa", *El País*, 26 octubre 2005. Disponible en: [https://elpais.com/diario/2005/10/27/internacional/1130364001\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/10/27/internacional/1130364001_850215.html)
- Agencias, "Ultimátum de Irak a Irán para que abandone tres islas del golfo Pérsico", *El País*, 7 abril 1980. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1980/04/08/internacional/323992807\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1980/04/08/internacional/323992807_850215.html)
- Agencias, "Una joven siria fue condenada a muerte por tener Facebook. El tribunal religioso dictaminó que poseer una cuenta equivale a adulterio", *Oaxaca Digital*, 18 de febrero 2014, <http://oaxaca.digital/por-usar-facebook-joven-siria-es-condenada-muerte-por-lapidacion/>
- Alnasrawi, Abbas. "Consequences of the Iraq-Iran War" [en línea], *Third World Quarterly*, Vol. 8, No. 3, Julio 1986, 869-895 pp. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/3991927#:~:text=Therefore%2C%20the%20war%2Dcause%20reduction,%2439.7%20billion%20to%20%2430.1%20billion>
- Amador Bech, Julio. *La construcción de la credibilidad como forma discursiva e imaginaria* [en línea], *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. 40, núm. 162, México, 2015, 43-70 pp. Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/view/49665>
- Amin, Camron Michael. "Propaganda and Remembrance: Gender, Education, and "The Women's Awakening" of 1936", *Iranian studies*, vol. 32, núm. 3, verano 1999, 351-386 pp. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/4311268>
- Ángeles Espinosa, "Bagdad está dispuesto a aceptar el Tratado de Argel", *El País*, 25 de mayo 1987. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1987/05/26/internacional/548978407\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1987/05/26/internacional/548978407_850215.html)

- Ávila Calvillo José Edgardo, *El poder del petróleo en las relaciones internacionales: Estados Unidos y sus estrategias hacia el Medio Oriente*, [Tesis de licenciatura], El Colegio de San Luis, México, 2009, 184 pp.
- Aznar Fernández-Montesinos, Federico, “La imagen y la construcción de narrativas en los conflictos”, *Boletín IIEE*, Instituto Español de Estudios Estratégicos, Núm. 1, enero 2012, España, 1-13 pp.
- Bahamin Azadi, “Painted politics: the mural in modern Iran”, 2 de junio 2012. Disponible en: <https://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/tehranbureau/2012/06/art-painted-politics-the-mural-in-modern-iran.html>
- Balagi, Shiva. “A Brief History of 20th-Century Iran” [en línea], *Grey Art Gallery*, 2015. Disponible en: <https://greyartgallery.nyu.edu/2015/12/a-brief-history-of-20th-century-iran/>
- Beeman, William O., *The “Great Satan” vs. The “Mad Mullahs”: How the United States and Iran demonized each other* Praeger Publishers, Connecticut: 2005, 314 pp.
- Biron, Rebecca E. “Globalización” [en línea]. En *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, coordinado por Szurmuk, Mónica y Mckee Irgwin Robert, Siglo XXI Editores, México, 2009, 119-124 pp. Disponible en: <https://elpaginaslibres.files.wordpress.com/2009/12/diccionario-de-estudios-culturales-latinoamericanos.pdf>
- Blanch, Samuel. “Murals as a play on space in the Islamic Republic of Iran”, *Index Journal Issue*, núm. 2, Australia, 2020, 213-238 pp.
- Bombardier Alice, “Iranian Mural Painting”. En: Torfeh, Massoumeh (edit.), *Cultural Revolution in Iran: Contemporary Popular Culture in the Islamic Republic*, L.B. Tauris, Nueva York, 2013, 217-231 pp.
- Bourdieu, Pierre. *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Edit. Akal, Madrid, 1985, 204 pp.
- Butler, Judith, *Marcos de guerra: las vidas lloradas*, Paidós, Barcelona, 2010, 254 pp.
- Cabrera, Martha. “Medios de comunicación y medios visuales en los conflictos armados en la posguerra fría”, *Oasis*, núm. 12, 119-140 pp.
- Camhaji, Elías; Barragán, Almudena; Zafra, Mariano, *et. Al.*, “Especial: ¿Qué salió mal? Las dudas e hipótesis detrás de la tragedia en el metro de la Ciudad de México” [en línea], *El País México*, Vía: Twitter. <https://twitter.com/elpaismexico/status/1390018009331347465?s=1001>

- Cardona Agudelo, Hugo. “La geopolítica en el Medio Oriente y el nuevo orden mundial después de la guerra del Golfo Pérsico 1991”, *El Cuaderno – Escuela de Ciencias Estratégicas*, Vol. 3, Núm. 5, Medellín, enero-junio de 2009, 115-153 pp.
- Castells, Manuel. *Comunicación y poder*, Siglo Veintiuno editores, México, 2012, 679 pp.
- Castillo, Cáceres Fernando. “La Guerra Fría en Irán” [en línea], *Boletín de información*, Núm. 215, 1989, 84-98 pp. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4769419>.
- Ceballos Garibay, Héctor. *Foucault y el poder*, Ediciones Coyoacán, México, 1994, 113 pp.
- Chavarría Lameda-Díaz Armando, *Continuidad y tradición filosófica nuestroamericana* [en línea], junio 2017, Disponible en: <http://chavarrialameda.blogspot.com/2017/06/>
- Chehabi, H.E., Fotini Christia. “The art of state persuasión: Iran’s post-revolutionary murals”, *Persica*, vol. 22, 2008, 1-13.
- Chelkowsky Peter, Hamid Dabashi. *Staging a Revolution: The art of persuasión in the Islamic Republic of Iran*. Nueva York, 1999, 312 pp.
- Chihu Amparán, Aquiles. “El ‘análisis de los marcos’ en el discurso de Bush (septiembre 11 de 2001)”, *Revista Nueva época*, núm. 6, julio – diciembre, Guadalajara, 2006, 159-181 pp.
- Costa, Pere-Oriol, “La utilización de internet por parte de Barack Obama transforma la comunicación política”, *Quaderns del Cac*, vol. 33, diciembre 2009, 35-41 pp.
- Cox, Robert. *Production, power, and world order: Social forces in the making of history*, Columbia University Press, Nueva York, 1987, 500 pp.
- Creus, Nicolás, “El concepto de poder en las relaciones internacionales y la necesidad de incorporar nuevos enfoques”, *Estudios Internacionales*, Volumen 45, No. 175, Santiago, 2013, pp. 63-78.
- Dabashi Hamid, “Hacia una semiótica de la superación”, En: *Pensar Palestina desde el Sur Global*, coordinado por Moisés Garduño García, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, 314 pp.
- De la Torre Castellanos, Renée. “Globalización y cambio religioso” [en línea]. En *Diccionario latinoamericano de bioética*, coordinado por Juan Carlos Tealdi, UNESCO/Red Latinoamericana y del Caribe de Bioética/Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2008, 300-302 pp. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000161848/PDF/161848spa.pdf.multi>

De Valdenebro Jaramillo, María Ximena. “El alambre de púas en el arte contemporáneo: Recurso expresivo para señalar la violencia en el cuerpo y límites al territorio” [en línea], *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, Universidad Autónoma del Estado de México, núm. 14, 2021. Disponible en: <https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/15692/12544>

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*, Ediciones Naufragio, Santiago de Chile, 1995, 65 pp.

Díaz Arenas, Pedro; Posada Ramírez, Jorge, “Argumentación o retórica, una de las piezas para la construcción de la realidad social” [en línea], *Revista Anagramas*, vol. 10, núm. 21, julio-diciembre de 2012, Medellín, pp. 81-94. Disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/angr/v11n21/v11n21a06.pdf>

Echeverría, Bolívar. *El discurso crítico de Marx*, Fondo de Cultura Económica, México, 2017, 424 pp.

Embajada de Estados Unidos en Argentina, *Sello de los Estados Unidos* [en línea]. Disponible en: [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://ar.usembassy.gov/wp-content/uploads/sites/26/2016/02/Sello\\_de\\_los\\_Estados\\_Unidos.pdf](chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://ar.usembassy.gov/wp-content/uploads/sites/26/2016/02/Sello_de_los_Estados_Unidos.pdf)

Espejo Cala, Carmen, “El cine como industria cultural. La visión de la Escuela de Frankfurt”. En: C. Crespo Gámez, N.C. Carreras-Lario (Edit.), *Cien años de cine: la fábrica y los sueños*, Universidad de Sevilla, 1998, 181-188 pp.

*Etimologías de Chile*, (Asimetría), Tomado del sitio electrónico: [http://etimologias.dechile.net/?asimetri.a#:~:text=La%20palabra%20%22asimetr%C3%ADa%22%20est%C3%A1%20formada,sufijo%20%2Ddia%20\(cualidad\)](http://etimologias.dechile.net/?asimetri.a#:~:text=La%20palabra%20%22asimetr%C3%ADa%22%20est%C3%A1%20formada,sufijo%20%2Ddia%20(cualidad))

Farr Robert, “Escuelas europeas de psicología social: la investigación de representaciones sociales en Francia” [en línea], *Revista Mexicana de Sociología*, Núm. 2, Vol. 45, Universidad Nacional Autónoma de México, México, abril-junio, 1983, 641-658 pp. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/3540263?seq=1>

Farrés Fernández, Guillem. “Poder y análisis de conflictos internacionales: el complejo conflictual”, *Revista CIDOB d’afers internacionals*, núm. 99, septiembre 2012, Barcelona, p. 179-199.

Fernández, Eusebio, “El contractualismo clásico (Siglos XVII y XVIII) y los derechos naturales”, *Anuario de Derechos Humanos*, Madrid, 1983, pp. 59-100.

- Ferrero, Ángel. “La construcción del hombre nuevo: De la Revolución de Octubre al postcomunismo. Una perspectiva histórica”, *Revista Nómadas*, Vol. 33, Núm. 1, enero-junio 2012, Madrid, 29 pp., Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/181/18123129016.pdf>
- Fijo Alberto, “Argo: misión cumplida, 3 Oscar para Affleck-Clooney-Heslov”, *FilaSiete*, 26 de febrero 2013. Disponible en: <https://filasiete.com/noticias/actualidad-del-cine/argo-mision-cumplida/>
- Fotini, Christia. “Tehran Paints Over its Anti-American Murals” [en línea], *Foreign Policy*, 11 de noviembre, 2019. Disponible en: <https://foreignpolicy.com/2019/11/11/tehran-iran-anti-american-murals-united-states-weaker-laughable/>
- Foucault, Michel, *El sujeto y el poder* [en línea], Edición electrónica de la Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1988, 21 pp. Disponible en: [http://148.202.18.157/sitios/catedrasnacionales/material/2010a/martin\\_mora/3.pdf](http://148.202.18.157/sitios/catedrasnacionales/material/2010a/martin_mora/3.pdf)
- Foucault, Michel. “El poder disciplinario (Lección del 28 de marzo de 1973, del curso en el Collège de France, La Sociedad Punitiva)” [en línea], *Revista Contrahistorias. La otra mirada de Clío*, Año 13, Número 26, México, 2016, 49-61 pp. Disponible en: [https://issuu.com/revistacontrahistorias/docs/contrahistorias\\_26\\_final](https://issuu.com/revistacontrahistorias/docs/contrahistorias_26_final)
- Foucault, Michel. *El orden del discurso* [en línea], Tusquets Editores, Buenos Aires, 1992, 50 pp. Disponible en: [https://monoskop.org/images/6/62/Foucault\\_Michel\\_El\\_orden\\_del\\_discurso\\_1992.pdf](https://monoskop.org/images/6/62/Foucault_Michel_El_orden_del_discurso_1992.pdf)
- García Varas, Ana., “Imágenes con poder: representación de guerra”, *Enrahonar. Quaderns de Filosofia*, núm. 50, Universidad de Zaragoza, 2013, 11-29.
- Garduño García, Moisés. “Estudio introductorio: Irán a cuarenta años de revolución”. En: *Irán a 40 años de revolución: Sociedad, Estado y Relaciones Exteriores*, coordinado por Moisés Garduño García, p. 19, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, 322 pp.
- Garduño García, Moisés. “La acción contenciosa del islam político durante la crisis hegemónica del Estado secular en Medio Oriente: los casos de Egipto e Irán”, *Estudios de Asia y África*, Vol. 54, Núm. 2, 2019, 229-266 pp. Disponible en: <https://estudiosdeasiayafrika.colmex.mx/index.php/ea/article/view/2359/2478>
- Garduño, Moisés, *Dinámicas de poder y prácticas de resistencia en las revoluciones árabes*, CIESAS, México, 2016, 253 pp.

- Gholi Majd, Mohammad, *Iran under allied occupation in World War II*, University Press of America, Estados Unidos, 2016, 748 pp.
- González Guerrero, Alejandra. “La cultura política en torno al cine oficial de la República Islámica de Irán: un breve análisis comparativo con México”, *Congresos locales y cultura política en México*, abril 2019, 119-141 pp.
- Gruber, C.J., “The message is on the wall: Mural arts in post-revolutionary Iran”, *Persica*, vol. 22, 2008, 15-46 pp.
- Halliday, Fred, *Las relaciones internacionales en un mundo en transformación*, Los Libros de la Catarata, Madrid, 2002, 286 pp.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor. *Dialéctica de la ilustración*, Edit. Trotta, Madrid, 1998, 296 pp.
- Howells, Katherine. “Depicting Japan in British propaganda of the Second World War” [en línea], *The National Archives*, 10 de agosto de 2020. Disponible en: <https://blog.nationalarchives.gov.uk/depicting-japan-in-british-propaganda-of-the-second-world-war/>
- Huntington, Samuel P., “¿Choque de Civilizaciones?”, *Teorema*, Vol. XX, núm. 1-2, Valencia, 2001, pp. 125-148.
- Izquierdo Brichs, Ferrán, *Poder y felicidad. Una propuesta de Sociología del Poder*, Catarata, Barcelona, 2008, 167 pp.
- Izquierdo Brichs, Ferrán; Etherington, John, *Poder global. Una mirada desde la Sociología del Poder*, Edicions Bellaterra, Barcelona, 2017, 242 pp.
- Khattab, Mustafa (Trad.), “Al-Fil”, *The Quran*. Disponible en: <https://quran.com/al-fil>
- Korstanje, Maximiliano. “Los medios masivos de comunicación y el terrorismo: entre la verdad y el miedo”, *Estudios sobre el mensaje periodístico*, vol. 23, núm. 1, 61-77.
- López, Luis Matías, “Los motivos de Sadam”, *El País*, 2 de agosto 1990. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1990/08/03/internacional/649634411\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1990/08/03/internacional/649634411_850215.html)
- Marín Guzmán, Roberto. “Del Ayatollah Ruhollah Khomeini al presidente Mohammad Khatami. Una visión histórica”. En: *Irán. Los retos de la República Islámica*, compilado por Zidane Zeraoui e Ignacio Klich, Buenos Aires: Siglo XXI, 2011, 91-126 pp.

- Marrero, Juan. “24 horas: Hipnotizando a incautos e idiotizando a millones”, En: *Cuba Debate*, 7 de abril 2010, disponible en: <http://www.cubadebate.cu/opinion/2010/04/07/24-horas-hipnotizando-incautos-idiotizand-millones/#.XOuxRYgzbIU>
- Martínez Zárate, Pablo. “Vanguardia Soviética: Estética revolucionaria y montaje cinematográfico” [en línea], *Periódico MUNAL*, 19 mayo 2013, p. 25. Disponible en: [http://www.munal.mx/ebooks/Periodicos/19\\_Mayo2013/files/assets/downloads/page0025.pdf](http://www.munal.mx/ebooks/Periodicos/19_Mayo2013/files/assets/downloads/page0025.pdf)
- Marx, Carlos. *La ideología alemana*, Pueblos Unidos, Montevideo, 1985, 751 pp.
- Masullo, Juan. “Capitulo dos: La conceptualización del poder de Joseph Nye: el poder blando”. En: *Sobre el poder blando y el biopoder*, Institut Barcelona d’Estudis Internacionals, Barcelona, 2011, 9pp.
- McEveety S., Shepherd J. (productores) y Nowrasteh C. (director), *La verdad de Soraya M.* [película], Estados Unidos: Mpower Distribution, 2008.
- Mesa Delmonte, Luis. “Las políticas de Bush y Obama hacia la República Islámica de Irán. La centralidad del factor nuclear”, *Foro Internacional*, vol. XLIX, núm. 4, octubre-diciembre, 2009, 832-863 pp.
- Ministry of Information: Home Intelligence Special Report, *Public attitudes to the Far Eastern War and Japan* [en línea], MOI Digital: A History of the Ministry of Information, 11 de julio 1944. Disponible en: <http://www.moidigital.ac.uk/reports/home-intelligence-reports/home-intelligence-special-report-inf-1-293/idm140465704367760/>
- Mitchell, W.J.T., “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”, *Revista de Estudios Visuales*, No. 1, diciembre, 2013, 17-40 pp.
- Montbrun, Alberto, “Notas para una revisión crítica del concepto de poder”, *Polis: Revista de la Universidad Bolivariana*, Volumen 9, No 25, Mendoza, 2010, pp. 367-389.
- Mora Martín, “La teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici” [en línea], *Athenea Digital Revista de pensamiento e investigación social*, Núm. 2, México, noviembre, 2001, 1-25 pp. Disponible en: <https://atheneadigital.net/article/view/n2-mora/55-pdf-es>
- National Archives, *Original Design of the Great Seal of the United States (1782)* [en línea]. Disponible en: <https://www.archives.gov/milestone-documents/original-design-of-the-great-seal-of-the-united-states#:~:text=The%20Great%20Seal%20of%20the%20United%20States%20is%20the%20symbol,high%20officials%20of%20the%20government>

- Nigra, Fabio. “La victoria fue también ideológica: la Guerra Fría de Reagan y Hollywood” [en línea], *Revista Esbocos Florianópolis*, vol. 23, núm. 36, febrero 2017, 404-428 pp. Disponible en: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2016v23n36p404/33761>
- Nye, Joseph. *Soft Power*, Foreign Policy, Núm. 80, 1990, 20 pp.
- Panera Cuevas, Javier. “¿Pantallocracia o fascismo de la imagen? Nuevos regímenes audiovisuales en la era de la circulación promiscua de la información”. En *El poder de la imagen, la imagen del poder*, editado por Margarita Ruiz Maldonado; Antonio Casaseca; F. Javier Panera Cuevas, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2013, 219-248 pp.
- Ramonet, Ignacio, “El poder que no sepa adaptarse a las redes sociales será el gran perdedor”, [en línea], La Habana, *El País*, 11 enero 2021, Dirección URL: <https://elpais.com/internacional/2021-01-11/ignacio-ramonet-el-poder-que-no-sepa-adaptarse-a-las-redes-sociales-sera-el-gran-perdedor.html>.
- Reboredo, Guadalupe. “ARGO, la demonización hollywoodense del régimen iraní”, *IMPRONTAS de la historia y la comunicación*, Núm. 2, Universidad Nacional de la Plata, diciembre-mayo 2016, 222-238 pp.
- Regnasco, María. “Globalización y progreso humano” [en línea]. En *Diccionario latinoamericano de bioética*, coordinado por Juan Carlos Tealdi, UNESCO/Red Latinoamericana y del Caribe de Bioética/Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2008, 297-300 pp. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000161848/PDF/161848spa.pdf.multi>
- Reguillo Rossana, “El otro antropológico. Poder y representación en una contemporaneidad sobresaltada”, *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, núm. 29, Barcelona, 2002, 63-79 pp.
- Reguillo Rossana, “Saber(es) y poder(es) de representación”, *Comunicación y sociedad*, Universidad de Guadalajara, núm. 9, enero-junio, 2008, 11-33 pp.
- Reyes Montes, María Cristina, et al. *Reflexiones sobre la comunicación política* [en línea], Espacios Públicos, vol. 14, núm. 30, enero-abril, México, 2011, 85-101 pp. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/676/67618934007.pdf>
- Robertson, Karen. “When art meets army: the dangerous propaganda of World War II” [en línea], *Ohio History Connection*, 8 de junio 2017. Disponible en: <https://www.ohiohistory.org/learn/collections/history/history-blog/2017/august-2017/ralphwilliams>

- Rodríguez de Austria Giménez de Aragón, Alfonso. “El código de producción de Hollywood (1930:1966): censura, marcos y hegemonía”, *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*, Vol. 20, Núm. 39, País Vasco, 2015, 177-193 pp.
- Rodríguez Zahar, León. “Crisis del Golfo Pérsico: La invasión anunciada y el nuevo orden internacional”, *Revista Mexicana de Política Exterior*, Núm. 28, México, otoño 1990, 40-44 pp.
- Rubin, Barnett., Sarah Batmanglich, “The U.S. and Iran in Afghanistan: Policy Gone Awry”, *Center for international studies*, Massachusetts Institute of Technology, octubre 2008, 8-15 pp.
- S/A, “Argo”, *Box Office Mojo* [en línea]. Disponible en: <https://www.boxofficemojo.com/release/r11178764801/>
- s/a, “El Estado Islámico obligó a un grupo de niños a lapidar a una pareja acusada de adulterio”, *Infobae*, 31 de mayo 2016, <https://www.infobae.com/2016/05/31/1815334-el-estado-islamico-obligo-un-grupo-ninos-lapidar-una-pareja-acusada-adulterio/>
- s/a, “Iran: Oil, Grandeur and a Challenge to the West” [en línea], *Revista Times* (4 de noviembre, 1974), 11 pp. Disponible en: <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,945047-3,00.html>
- S/A, “Not with out my daughter”, *Box Office Mojo* [en línea]. Disponible en: <https://www.boxofficemojo.com/title/tt0102555/credits/?ref =bo tt tab>
- S/A, “Richard L. Plepler”, *Council on Foreign Relations* [en línea]. Disponible en: <https://www.cfr.org/bio/richard-l-plepler>
- S/A, “The Stoning of Soraya M.”, *Box Office Mojo* [en línea]. Disponible en: <https://www.boxofficemojo.com/releasegroup/gr2572112389/>
- Santos, Boaventura de Sousa. *La caída del Ángel Novus: Ensayos para una nueva teoría social y una nueva práctica política*, Edit. ILSA/Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2003, 305 pp.
- Sartori, Giovanni. *Homo Videns: La sociedad teledirigida*, Edit. Taurus, Buenos Aires, 1998, 165 pp.
- Schwab, Klaus. *La cuarta revolución industrial* [en línea], Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, 2016, 149 pp. Disponible en: [http://40.70.207.114/documentosV2/La%20cuarta%20revolucion%20industrial-Klaus%20Schwab%20\(1\).pdf](http://40.70.207.114/documentosV2/La%20cuarta%20revolucion%20industrial-Klaus%20Schwab%20(1).pdf)

- Scott Catherine, “Bound for Glory: The Hostage Crisis as Captivity Narrative in Iran”, *International Studies Quarterly*, vol. 44, 2000, 177-188 pp.
- Scott, Catherine. “Bound for glory: the hostage crisis as captivity narrative in Iran”, *International Studies Quarterly*, Vol. 44, Núm. 1, marzo 2000, pp. 177-188
- Scott, James C., *Los dominados y el arte de la resistencia*, Ediciones Era, México, 2004, 157 pp.
- Serrano, Pilar, “Una mujer lapidada”, *Entre dos líneas*, 9 de abril de 2015, <http://entredoslineas.com/una-mujer-lapidada/>
- Sierra Kobeh, María de Lourdes. “Irán y los Estados Unidos. Una larga agenda de conflicto”. En: *Irán. Los retos de la República Islámica*, compilado por Zidane Zeraoui e Ignacio Klich, Buenos Aires: Siglo XXI, 2011, 71-106 pp.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*, Alfaguara, México, 2006, 290 pp.
- Steinmetz, Jay, *Beyond free speech and propaganda. The Political Development of Hollywood 1907-1927*, Lexington Books, Estados Unidos, 2018, 217 pp.
- Steuter, Erin, Deborah Wills, “Making the muslim enemy: The social construction of the enemy in the war on terror”, En: S. Carlton-Ford, Morten G. Ender (comps.), *The Routledge Handbook of War and Society*, Routledge, Nueva York, 2011, 257-269 pp.
- Tarock, Adam. “Iran Relations: Heading for confrontation?”, *Third World Quarterly*, Vol. 7, Núm. 1, marzo 1996, 149-167 pp.
- The National Museum of American Diplomacy, *The Great Seal* [en línea]. Disponible en: <https://diplomacy.state.gov/exhibits/explore-online-exhibits/the-great-seal/>
- The Obama White House, “President’s Message to the Iranian People”, YouTube, 20 de marzo 2009. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6MDkIneATBI>
- Totman Sally, *How Hollywood projects Foreign Policy*, Palgrave Macmillan, 2009, 241 pp.
- Transcripción de la entrevista con el presidente iraní Mohammed Khatami, *CNN interactive*, 7 de enero 1998. Disponible en: <http://edition.cnn.com/WORLD/9801/07/iran/interview.html>
- Trenzado Romero, Manuel. “El cine desde la perspectiva de la Ciencia Política”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, Núm. 92, Oct. – Dic., 2000, 45-70 pp.
- Ulfand H. (productor) y Guilbert B. (director), *Not with out my daughter* [película], Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1990.

- Varzi, Roxanne, *Warring Souls: Youth, Media, and Martydrom in Post-Revolution Iran*. Durham, 2006, 304 pp.
- Vega Durán, Samuel. “Hollywood y el Pentágono. La producción cultural propagandística del Departamento de Defensa de los Estados Unidos”, *Vivat Academia. Revista de Comunicación*, Núm. 150, junio 2020, 81-102 pp.
- Vellegia, Susana. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las entrecrucijadas de la historia*, Editorial Quipus, CIESPAL, Quito-Ecuador, 2010, 533 pp.
- Voz de aliento, “La verdad de Soraya .M- Basada en una historia de la vida real” [video], YouTube, 24 febrero 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=FlelGIITFSk>
- Zaccara, Luciano. *La política exterior de Irán, de Jomeini a Ahmadineyad (1979-2009): Un análisis de la composición de las élites y unidades de decisión*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2010, 232 pp.
- Zahrani, Mostafa, “The coup that changed the Middle East: Mossadeq v. the CIA in retrospect”, *World Policy Journal*, Vol. 19, Núm., 2, Verano 2002, 93-99 pp.
- Zecchetto Victorino, *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*, Ediciones Abya Yala, Ecuador, 2002, 254 pp.