

Varios Autores

Videoactivismo

Acción política, cámara en mano

Gabriela Bustos, Manuel Camuñas Maroto, Paloma de la Fuente
García, Marta Galán Zarzuelo, Luis Lanchares Bardají, Concha
Mateos, Mario Rajas, Graciela Rodríguez, Raquel Salillas Redrado

Cuadernos Artesanos de Comunicación, CAC /71



Cuadernos Artesanos de Comunicación # 71- Comité Científico

Presidencia: José Luis Piñuel Raigada (UCM)

Secretaría: Samuel Toledano (ULL)

- Bernardo Díaz Nosty (Universidad de Málaga, UMA)
- Carlos Elías (Universidad Carlos III de Madrid, UC3M)
- Javier Marzal (Universidad Jaume I, UJI)
- José Luis González Esteban (Universidad Miguel Hernández de Elche, UMH)
- José Luis Terrón (Universidad Autónoma de Barcelona, UAB)
- José Miguel Túñez (Universidad de Santiago, USC)
- Juan José Igartua (Universidad de Salamanca, USAL)
- Julio Montero (Universidad Complutense de Madrid, UCM)
- Marisa Humanes (Universidad Rey Juan Carlos, URJC)
- Miguel Vicente (Universidad de Valladolid, UVA)
- Miquel Rodrigo Alsina (Universidad Pompeu Fabra, UPF)
- Núria Almiron (Universidad Pompeu Fabra, UPF)
- Ramón Reig (Universidad de Sevilla, US)
- Ramón Zallo (Universidad del País Vasco, UPV/EHU)
- Victoria Tur (Universidad de Alicante, UA)



* Este libro y cada uno de los capítulos que contiene, así como las imágenes incluidas, si no se indica lo contrario, se encuentran bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 3.0 Unported. Puede ver una copia de esta licencia en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/> Esto significa que Ud. es libre de reproducir y distribuir esta obra, siempre que cite la autoría, que no se use con fines comerciales o lucrativos y que no haga ninguna obra derivada. Si quiere hacer alguna de las cosas que aparecen como no permitidas, contacte con los coordinadores del libro o con el autor del capítulo correspondiente.

* Queda expresamente autorizada la reproducción total o parcial de los textos publicados en este libro, en cualquier formato o soporte imaginables, salvo por explícita voluntad en contra del autor o autora o en caso de ediciones con ánimo de lucro. Las publicaciones donde se incluyan textos de esta publicación serán ediciones no comerciales y han de estar igualmente acogidas a Creative Commons. Harán constar esta licencia y el carácter no venal de la publicación.

* La responsabilidad de cada texto es de su autor o autora.

Videoactivismo

Acción política, cámara en mano

Gabriela Bustos, Manuel Camuñas Maroto, Paloma de la Fuente
García, Marta Galán Zarzuelo, Luis Lanchares Bardají, Concha
Mateos, Mario Rajas, Graciela Rodríguez, Raquel Salillas Redrado

Cuadernos Artesanos de Comunicación, CAC /71



Universidad
de La Laguna



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



Sociedad Latina de
Comunicación Social

CAC 71 – Videoactivismo. Acción política, cámara en mano

Gabriela Bustos, Manuel Camuñas Maroto, Paloma de la Fuente García, Marta Galán Zarzuelo, Luis Lanchares Bardají, Concha Mateos, Mario Rajas, Graciela Rodríguez, Raquel Salillas Redrado

Precio social: 7,95 € | Precio en librería: 10,35 € |

Editores: Javier Herrero y Alberto Ardèvol Abreu

Diseño: F. Drago

Ilustración de portada: Fragmento del cuadro de la serie *Cosmoarte*, de Pedro González.

Imprime y distribuye: F. Drago. Andocopias S. L.

c/ La Hornera, 41. La Laguna. Tenerife.

Teléfono: 922 250 554 | fotocopiasdrago@telefonica.net

Edita: Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal
- La Laguna (Tenerife), 2014 – Creative Commons

(<http://www.revistalatinacs.org/09/Sociedad/estatutos.html>)

Catálogo = <http://www.cuadernosartesanos.org>

Protocolo de envío de manuscritos con destino a CAC:

<http://www.cuadernosartesanos/protocolo.html>

Descargar el *pdf*:

<http://www.cuadernosartesanos.org/#71>

ISBN – 13: 978-84-15698-88-3

DL: TF-887-2014

DOI: [10.4185/CAC71](https://doi.org/10.4185/CAC71)

Agradecimientos

A los que empuñan la cámara,
con la certeza de que la imagen puede
ganar guerras sin destruir vidas.

Videoactivismo

Acción política, cámara en mano

Abstract

Este trabajo es un texto colectivo de introducción al videoactivismo. En los primeros capítulos lo aborda desde una perspectiva conceptual e histórica: presenta una definición del concepto, una descripción de los rasgos que caracterizan a las prácticas videoactivistas y un repaso de sus antecedentes históricos. Después, hace un recorrido analítico por varios casos de producción videoactivista contemporánea para examinar sus funciones e identificar las confluencias y las fricciones en las que se desarrolla respecto a otras prácticas comunicativas como la publicidad o el periodismo de los medios corporativos.

Todas las investigadoras que firman este trabajo son personas que abordan el videoactivismo con doble óptica: desde la universidad y desde las calles. Escriben, por tanto, como observadoras académicas y como ciudadanas y ciudadanos conscientes de la gravedad de la situación política en la que se encuentra la sociedad en la que viven y de la importancia que el audiovisual tiene como herramienta política de construcción de imaginarios colectivos.

El texto ha sido coordinado de modo colectivo, siguiendo una dinámica horizontal para la toma de decisiones en el trabajo editorial y de redacción.

Los textos tienen como objetivo implementar la reflexión académica sobre el videoactivismo, ampliar nuestro marco conceptual de abordaje de esta práctica comunicativa y surtir de descripciones que puedan contribuir a consolidar un corpus académico especializado.

Keywords

Videoactivismo, concepto de videoactivismo, confluencias, reflexión académica.

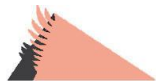
Forma de citar este libro

Autor/ra del capítulo (2014): “Título del capítulo”, en *Videoactivismo. Acción política, cámara en mano*, Varios Autores. *Cuadernos Artesanos de Comunicación*, 71. La Laguna (Tenerife): Latina.

Índice

Videoactivismo ¿Pero esto qué es?.....	9
Audiovisuales de combate: imaginarios e imágenes, en movimiento	11
1. Videoactivismo: concepto y rasgos	15
1.1. Descripción del estudio: objetivo y método.....	15
1.2. Videoactivismo y componente videoactivista.....	20
1.3. Caracterización.....	35
2. La historia “no oficial” del cine.....	57
2.1. “El drama cinematográfico es el opio del pueblo. ¡Abajo las fábulas burguesas y viva la vida tal y como es!” Dziga Vertov.....	58
2.2. “The basic force behind [documentary] was social and not esthetic” John Grierson.....	59
2.3. “There are many aspects of American life ignored by the film industry (...) It is this America -the world we actually live in- that Frontier Films will portray” Frontier Films.....	60
2.4. “Cineastas, ¿qué hacéis por la revolución?” Manifiesto por un cine militante de los Estados Generales del Cine Francés.....	63
2.5. “[We] want to make films that unnerve, that shake assumptions, that threaten, that do not soft-sell, but hopefully (an impossible ideal) explode like grenades in peoples’ faces” Newsreel.....	64
2.6. “El proyector es un arma capaz de disparar veinticuatro fotogramas por segundo” Octavio Getino y Fernando Solanas.....	66
2.7. “No hacemos historia del cine sino que hacemos historia con el cine” Helena Lumbreras.....	70
2.8. Conclusiones.....	73
3. Miradas colectivas: veinte años de videoactivismo en España.....	77
3.1. Quiénes somos y hacia dónde vamos.....	77
3.2. Descifrando el código videoactivista	80

3.3. Los colectivos.....	81
3.4. Una vista global.....	94
4. Videoactivismo en el Sáhara: la imagen de un pueblo invisible	99
4.1. La “crisis” del periodismo	99
4.2. Dar visibilidad a la invisibilidad ..	105
4.3. Gdeim Izik	110
4.4. La luz en un periodo de tinieblas	126
5. Videoactivismo de convocatoria: el lenguaje publicitario en las Mareas Ciudadanas	135
5.1. La fuerza de los movimientos sociales: las Mareas Ciudadanas	135
5.2. De la web 2.0 al videoactivismo 2.0 en una sociedad red	136
5.3. Videoactivismo: poder de convocatoria	139
5.4. La publicidad comercial: lenguaje audiovisual con poder de convicción	141
5.5. El poder de convocatoria de las Mareas Ciudadanas.....	143
5.6. El discurso de las piezas videoactivistas de convocatoria.....	152
6. Rodea el Congreso: la confrontación simbólica a través del audiovisual	157
6.1. La imagen informativa de Rodea el Congreso.....	157
6.2. Un nuevo espacio de confrontación.....	158
6.3. Los medios convencionales el 25S.....	162
6.4. Los videoactivistas el 25S.....	167
6.5. Estrategias comunicativas para el videoactivismo.....	173



Videoactivismo ¿Pero esto qué es?

SEGURAMENTE esta pregunta se la ha hecho más de un académico al encontrarse con el término videoactivismo en un Trabajo de Fin de Grado o en una investigación, una palabra hasta el momento desconocida para ellos.

No todo el sector universitario está familiarizado con el concepto de videoactivismo y con el inmenso campo de estudio que abarca. En ocasiones incluso queda infravalorado, como si se tratara de un área de estudio inferior carente de valor para ser analizado por académicos e investigadores. El problema viene cuando el desconocimiento de una materia lleva a desprestigiarla abandonando las críticas constructivas, tratando así de ocultar la ignorancia acerca del mismo.

Por otro lado, este fenómeno no solo ocurre en el ámbito académico, sino que llega más allá, lo encontramos también dentro del sector audiovisual, a nivel profesional. A pesar de ser un elemento cotidiano para quienes nos dedicamos al audiovisual, las grandes empresas mediáticas ignoran su existencia, algunas inconscientemente por simple desconocimiento. Otras en cambio porque no les interesa la labor contrainformativa del mismo, les asusta lo que se podría conseguir a través de él. Es más sencillo mirar hacia otro lado, silenciarlo o deslegitimarlo.

El videoactivismo se convierte así en el gran desconocido, sin embargo, está presente en nuestro imaginario colectivo. De hecho, podemos estar realizando una práctica videoactivista pero ignoramos su nombre. ¿Estamos ante un caso de desinformación?

A raíz de este supuesto surge la necesidad de dar a conocer las distintas manifestaciones del videoactivismo en los diferentes entornos sociales, audiovisuales y mediáticos. Así como sus características formales y funciones aplicadas en las prácticas cotidianas.

Estas prácticas videoactivistas poseen un carácter transformador pues entienden el audiovisual como un instrumento de denuncia y lucha política, social o didáctica. Ligadas a momentos de crisis o emergencia social a lo largo de la historia.

Actualmente el discurso audiovisual cuenta con múltiples herramientas para sensibilizar y despertar al espectador, gracias al desarrollo activo de las nuevas tecnologías se facilita la difusión de las piezas videoactivistas. Sin embargo, este fenómeno no es algo exclusivo de las nuevas tecnologías. Desde los inicios del audiovisual nos encontramos con prácticas revulsivas, como se explica en este libro.

Todas ellas comparten un fin común: buscan producir un cambio en la sociedad, gracias a su capacidad de intervención social y transformadora sirviéndose del audiovisual como herramienta.

Estamos pues, ante un texto innovador que integra al videoactivismo en el panorama académico, profesional y social.

Este libro es un arma que lucha contra la desinformación e invita al lector a descubrir nuevos rasgos del audiovisual contrainformativo. Recordando que existen muchas formas de hacer videoactivismo, todas ellas al alcance de nuestra mano.

Graciela Rodríguez

Dublín, 16 de agosto de 2014



Audiovisuales de combate: imaginarios e imágenes, en movimiento

Gabriela Bustos

“Todo espectador es un cobarde o un traidor”

Frantz Fanon

LOS ARTÍCULOS que este libro recoge asumen como punto de partida las complejidades de un objeto de estudio que interpela a los propios investigadores decididos a no reproducir la lógica de la reproducción y la neutralidad, produciendo saberes de cara a la praxis social. En este sentido, los autores de estas líneas practican un tipo de investigación comprometida, contrainformativa y por qué no de *agitprop*, a las antípodas de la industria cultural y la academia que cuando rescata estas prácticas, la mayor de las veces, las aborda desde una mirada esteticista de *agitprop* que invisibiliza conflictos sociales e impugnaciones. De manera que las investigaciones que aquí se ponen a consideración del lector enriquecen disputas de saberes, sentidos e imaginarios de transformación.

La instrumentalidad comunicacional y los vínculos con los movimientos sociales se instituyen en dos dimensiones ineludibles a la hora de analizar la práctica del video de intervención política. El videoactivismo contemporáneo recoge el guante de la tradición del *cine* de *agitprop* acuñada en el contexto de los *nuevos cines* europeos y del Tercer Mundo, según las influencias estético políticas y referencias a

las que aluden estas experiencias (auto)denominadas como “videoactivistas”, “medioactivistas”, “ciberactivistas”, “videoactivistas 2.0”, “videoactivismo de convocatoria”, “militancia 2.0” y “cine militante en formato reducido”, entre otras. Lo cierto es que estas nuevas prácticas de contrainformación problematizan miradas sobre una intervención vanguardista con horizontes de impugnación en el terreno de lo social y la institución artístico-mediática.

De modo que el lector se encontrará con un libro que recompone el escenario actual del videoactivismo español, articula las experiencias de los nuevos cines que hacen a su tradición estético-política con su contexto social de intervención, a la vez que pone en foco la potencia y las dificultades inherentes a toda práctica político comunicacional.

El primero de los artículos: “Videoactivismo: concepto y rasgos” presentado por Concha Mateos Martín y Mario Rajas, revisa en gran medida “el estado del arte” del campo del videoactivismo y aporta desde ahí a la construcción de herramientas conceptuales y metodológicas para una futura indagación de las prácticas y la dinámica comunicacional. Una de estas búsquedas en pos de nuevas definiciones y conceptualizaciones conduce a la cuestión de la especificidad del audiovisual videoactivista, que aunque de innegable carácter político-instrumental, radicaría en una delimitada organicidad política, proveniente del “tipo de proyectos o posiciones políticas con las que colabora” el videoactivismo que “sigue grabando en el lugar de los hechos cuando los medios convencionales ya se han ido”.

Siguiendo esta línea, Marta Galán Zarzuelo en “La historia ‘no oficial’ del cine” repone las interrelaciones, vínculos y préstamos entre el videoactivismo, el cine militante, y los movimientos sociales, y lo hace a la luz de un revisionismo histórico en el campo social y cinematográfico que hace “justicia histórica” sobre realizadores y experiencias. En estas líneas sin saltos ni asaltos en el tiempo, la autora teje puentes poéticos y políticos con las *formaciones culturales* de los nuevos cines que hacen a la tradición de referencia del videoactivismo. Así, la memoria histórica y colectiva se recrea en las prácticas resistenciales de los realizadores que reescriben politicidades e imágenes en movimiento.

Manuel Camuñas Maroto, en “Miradas colectivas: veinte años de videoactivismo en España”, rastrea en “lo colectivo” la pista para narrar la trama del videoactivismo español. La indagación de la que parte el autor para analizar los colectivos de intervención político audiovisual: “¿cómo ha cambiado la forma de hacer videoactivismo desde los colectivos audiovisuales en España? ¿Ha habido una transformación significativa para establecer una distinción en las formas y modos de hacer videoactivismo?”, se instituye tanto en necesaria como operativa para todo aquel que explore y analice el videoactivismo “último escalón de la escala evolutiva del audiovisual político” en el país.

El caso del conflicto geopolítico saharauí abordado por Raquel Salillas Redrado en “Videoactivismo en el Sáhara: la imagen de un pueblo invisible”, pone en evidencia la sesgada cobertura de “la noticia” y las modalidades de su (in)visibilización en la prensa convencional, en los casos testigos de *El Mundo*, *El País*, *Abc*, *La Razón*, *Público*, *La Gaceta* y *La Vanguardia*. El texto reflexiona sobre los derechos a la libertad de expresión, la información y el derecho a la autodeterminación de los pueblos puestos en juego, que articula intereses político-económicos de los gobiernos de Marruecos, España, Francia y Estados Unidos. Pero sobre todo, desde estas líneas se denuncia la violación de los “Derechos Humanos de una población, víctimas de una ocupación ilegal desde hace más de cuarenta años”.

“Videoactivismo de convocatoria: el lenguaje publicitario de las *Mareas Ciudadanas*”, de Paloma de la Fuente García, explora y articula las lógicas antagónicas que conforman el campo de la publicidad y el videoactivismo, a la vez que sistematiza las modalidades de la intervención videoactivista de “las *Mareas Ciudadanas*” atendiendo a las funciones comunicativas de estas producciones, de manera que el videoactivismo puede definirse como: “contrainformativo”, “de concienciación y agitación”, “de reflexión” o “de convocatoria”. Estas nuevas conceptualizaciones abonarán teorías futuras en un campo tantas veces ninguneado por la academia.

El ensayo final sobre la cobertura de la manifestación popular madrileña del 26 de septiembre del 2012, le sirve de pretexto a Luis Lanchares Bardají para entrarle de lleno a un análisis de tipo comparativo del uso “interesado” de la imagen política por los medios masivos y los videoactivistas que el autor repone de manera crítica en “*Rodea al Congreso: la confrontación simbólica a través del audiovisual*”. El examen de estos registros antagónicos que ponen en tensión el “valor” de lo periodístico contrainformativo a cada lado de las fronteras, sus procedimientos comunicacionales y modalidades de producción le permiten incluso arriesgar la emergencia de una nuevo actor en la “escena videoactivista” venidera: “el videoactivista de la posproducción”, una figura acorde a los tiempos de la predominancia del *streaming*, capaz de reorganizar y montar las grabaciones masivas subidas a la red por los ciudadanos.

Por último, quiero destacar que este libro colectivo es fruto de una práctica de investigación que en diálogo con los movimientos sociales se propone como un texto útil a las lecturas de las prácticas que acá se analizan y a las prácticas mismas; y que encuentra en la coyuntura actual española una oportunidad histórica y una vitalidad estimulante para repensar y reformular estrategias y dinámicas comunicativas audiovisuales que aporten a un proyecto de transformación social.



Videoactivismo: concepto y rasgos¹

Concha Mateos

Mario Rajas

1.1. Descripción del estudio: objetivo y método

ESTE TEXTO presenta un estudio teórico-conceptual sobre el videoactivismo, en el que se sigue un camino inductivo con el fin de crear teoría desde los datos. Su objetivo es la producción de una propuesta conceptual que defina y caracterice esa práctica comunicativa,

1. Identificando los rasgos que la distinguen y que permitirán adscribir a ella casos y ejemplos que puedan constituir la muestra de futuros estudios, bien sean descriptivos, explicativos o evaluativos.
2. Sistematizando autopercepciones y autodefiniciones que los distintos movimientos activistas de cine y vídeo han formulado a lo largo de algo más de un siglo.

Con el término videoactivismo identificamos unas prácticas sociales de carácter comunicativo que son utilizadas como recursos de intervención política por actores ajenos a las estructuras de poder dominantes (sujetos del contrapoder). Esta intervención

¹ Este texto fue presentado y publicado en las actas del V Congreso Internacional de Investigadores Audiovisuales, celebrado en la Escuela Universitaria de Diseño e Innovación, Madrid, los días 24 y 25 de abril de 2014.

videoactivista se activa por una motivación y contiene una finalidad política transformadora que puede orientarse a diferentes fines tácticos, principalmente: contrainformar, formar, convocar a la acción, articular la participación y construir la identidad colectiva.

Consecuentemente, al decir videoactivismo vamos a referirnos tanto a piezas audiovisuales producidas en soporte químico cinematográfico como en soporte videográfico electrónico, tanto analógico como digital. Nos apoyamos en la base semántica etimológica del término latino *vídeo*, significante de *yo veo*, para nombrar un universo de objetos referentes sin discriminación por tipo de soportes. Razones para eludir esta distinción entre cine y vídeo:

1. Porque las diferencias entre ambos tienden actualmente a desaparecer debido a la implantación expansiva de la tecnología digital.
2. Porque, aunque se mantienen notables diferencias de carácter técnico y material, con sus correspondientes rutinas de producción, el concepto de práctica social comunicativa es común a ambos. Este trabajo, en la estela de estudio abierta por De Certeau en los años setenta (De Certeau, 2000), aborda las prácticas culturales no desde lo producido sino desde el proceso, no desde la perspectiva o dominio de los textos sino de las operaciones textuales. Es el uso de la representación y no la representación misma lo que aúna obras audiovisuales producidas en distintos soportes (fotoquímico y electrónico).
3. Porque la literatura académica carece de una terminología estabilizada para designar las prácticas que estudiamos aquí. Y por encima de las peculiaridades de los distintos objetos de estudio (audiovisual de guerrilla, cine militante, audiovisual de combate...) prevalece un mismo modelo de uso comunicativo de la producción audiovisual que entendemos que conforma un área de estudio común, definida y diferenciada. Esta área de estudio estaría aún en sus primeros cincuenta años de tratamiento académico.

Esta equiparación entre obras videográficas y cinematográficas además no es nueva. Uno de los referentes internacionales en la práctica videoactivista contemporánea y en la reflexión y el análisis del concepto y el contexto del videoactivismo, Thomas Harding, cofundador de *Undercurrents*², escribió en su pionero manual sobre videoactivismo, *The videoactivist Handbook*, publicado en primera edición en 1997, un boceto de desarrollo histórico, en el que se referencian sin distinción (Harding, 2001: 1-4) antecedentes cinematográficos como Vertov o Grierson, con otros videográficos como la grabación amateur de la paliza policial que recibió Rodney King en Los Ángeles en 1992. Jean-Louis Comolli, sin referirse específicamente al cine de intervención social, argumenta así la equiparación entre ambos formatos:

“Lo que el vídeo analógico y luego digital ha realizado es sin duda lo que el cine no podía más que prometer. Lo cual nos lleva a preguntarnos si el film sobre película y el film sobre banda magnética (o disco rígido) pertenecen al mismo mundo, el del cine. Mi respuesta siempre ha sido que sí, en efecto, ya que las diferencias innegables y hasta las contradicciones dejan intactos los parámetros fundamentales de la imagen cinematográfica” (Comolli, 2010: 75).

Ya la encontramos argumentada en algunos de los trabajos que se han producido de forma dispersa sobre el audiovisual de intervención socio-política. Galán Zarzuelo, en un trabajo específico sobre cine militante y videoactivismo, cuando aborda la explicación de las circunstancias que han propiciado el desarrollo de la producción videoactivista, los equipara: "... han propiciado el desarrollo del videoactivismo: el cine militante de nuestros días" (Galán Zarzuelo, 2012a: 1091). Y en otro trabajo: "En la actualidad debido a los

² *Undercurrents* fue creada en 1993 en Londres por dos productores de televisión y un grupo de activistas, todos ellos críticos con el sistema informativo, con el objetivo de dar difusión a informaciones no abordadas por los programas de los medios corporativos. Empezaron distribuyendo sus reportajes en cintas de vídeo VHS y organizando proyecciones colectivas en espacios sociales. También muy pronto pusieron en marcha actividades de formación de videoactivistas que, en parte, inspiraron la redacción del manual *The videoactivist Handbook*.

constantes desarrollos de calidad en los formatos videográficos el soporte no afecta a la obra sino que es la propia obra la que se impone al soporte" (Galán Zarzuelo, 2012b).

Aquí hablamos pues de obras videoactivistas para referirnos a una gran variedad de creaciones, realizadas sobre distintos soportes, desde entidades productoras muy dispares y distribuidas por medios diferentes. Nos vamos a encontrar con discursos audiovisuales de diferentes géneros y formatos: reportajes, programas informativos, documentales, obras de ficción...; y con producción a veces institucional, por ejemplo de sindicatos, y otras, independientes e incluso individuales, por ejemplo, vídeos callejeros grabados por personas que ejercen el reporterismo de modo accidental y espontáneo; algunas están realizadas con teléfonos móviles y otras con equipos de producción complejos y profesionales.

Esta diversidad es admisible porque lo que nos convoca es el tipo de práctica comunicativa, no es el producto, pero lógicamente introduce una indefinición notable en lo que respecta a la naturaleza de nuestro objeto de estudio.

¿Qué interés puede tener entonces la observación de producciones tan dispares? Justamente, debido a que existe esa diversidad de obras que contienen, sin embargo, un patrón común videoactivista, el interés del estudio de carácter exploratorio que aquí presentamos es que nos proporcione una definición estructurada que permita clasificar todas las prácticas videoactivistas.

Con ese fin, se han analizado las características diferenciales de un repertorio de cuarenta obras de producción videoactivista que nos han servido para establecer las categorías con las que articular el videoactivismo como campo de estudio.

Nos interesamos por un fenómeno comunicativo amplio, que viene conociendo muy variadas producciones desde hace prácticamente un siglo, lo que significa que enfrentamos obras generadas con recursos tecnológicos desiguales. La práctica videoactivista ha estado siempre muy vinculada a las condiciones y los medios de producción, y estos factores han estado y siguen estando en continua transformación,

haciendo posibles en cada momento diferentes poéticas de representación audiovisual.

Conocemos prácticas activistas del cine desde los inicios de la historia de este arte o industria. Muestras realizadas en el formato estándar del momento. Luego, con la aparición de los formatos filmicos de 16 mm (1923) y 8 milímetros (1932) y su posterior desarrollo comercial como formatos semiprofesionales, amateurs o domésticos en los años sesenta, vemos un florecimiento de usos militantes de películas cinematográficas (Linares,1976). La aparición de la televisión y la expansión del vídeo originan la emergencia de otro tipo de proyectos activistas. Y, por último, la convergencia con internet, unida a la comercialización amplia de dispositivos de grabación baratos y fáciles de usar, permite una expansión sin precedentes de las prácticas videoactivistas desde la última década del siglo XX que, por primera vez, tiene acceso potencial a un público general, disperso y masivo, de modo instantáneo. Aunque también, atomizado (Castells, 2000).

Esta diversidad provocará que, en ocasiones, se hable incluso de la *componente videoactivista* de alguna pieza más que caracterizarla como obra videoactivista en sí misma. Porque lo que nos interesa rastrear es la presencia de una forma de uso de la producción audiovisual. Este uso a veces ha generado obras expresamente activistas y otras veces se ha incrustado en producciones que respondían de modo prioritario a otros fines. El videoactivismo lo podemos encontrar presente en textos audiovisuales comerciales, artísticos, de entretenimiento, de propaganda, de reportaje periodístico...

Frente a este panorama, el presente estudio se propone un doble objetivo:

1. Enunciar una definición genérica que nos permita identificar y distinguir la naturaleza videoactivista de las obras audiovisuales y así definir el campo de estudio.
2. Sintetizar los rasgos que desde los antecedentes y las distintas prácticas videoactivistas, dan forma a este objeto de estudio, y pueden así prefigurar líneas de investigación futuras.

Presentamos por tanto un trabajo de producción epistemológica para remediar una carencia, pues como observa Luce Guiar, el editor en el año 2000 de *La invención de lo cotidiano. Artes de Hacer*, de De Certeau “un dominio de investigación se halla limitado, cuando los medios teóricos de abordarlo están aún mal definidos” (De Certeau, 2000: XXVIII). El dominio en este caso lo constituyen las prácticas audiovisuales de intervención política activista y lo llamamos videoactivismo. Y con este trabajo abordamos el estudio de “la formalidad y las modalidades para darles un estado de inteligibilidad” (De Certeau, 2000: XXVIII).

Para la caracterización y las definiciones hemos realizado un rastreo de fuentes bibliográficas y documentales: manifiestos, documentos de grupos activistas, programas de festivales, boletines y publicaciones del sector, tesis e investigaciones, así como libros y artículos académicos.

1.2. Videoactivismo y componente videoactivista

Cuando hablamos de videoactivismo hablamos de una forma de uso del audiovisual con un sentido político explícito. Esta concepción del videoactivismo nos obliga a definir un territorio conceptual que hace frontera y comparte intersecciones con otros campos, entre ellos: lo cinematográfico, lo político y el arte.

Las primeras prácticas audiovisuales activistas o con componentes videoactivista se realizaron en formato cinematográfico. El videoactivismo no puede estudiarse sin tocar la historia del cine, por eso más arriba hemos abordado su definición respecto al cine. Y por eso, no será posible ninguna categorización de las fases históricas del videoactivismo sin contar con el cine.

Por otro lado, el videoactivismo ha pisado con frecuencia el territorio del arte, especialmente esa parte del territorio en el que el propio arte se ha puesto en cuestionamiento a sí mismo. El arte contra el arte en esa larga serie de usos subversivos de la expresión artística que recorre Servando Rocha en su *Historia de un incendio* (Rocha, 2006) o el arte de vanguardia revolucionaria vinculado a las luchas políticas contra las distintas formas de opresión, explotación y dominación (Casanovas, 2012).

Y en tercer lugar, junto a las intersecciones con el arte y con el cine, ese "sentido político expreso" del videoactivismo nos conduce también a la necesidad de clarificar el uso del adjetivo político aplicado al cine y al vídeo.

Ahora, antes de entrar en la descripción de los rasgos que permiten identificar una pieza videoactivista o con componente videoactivista, vamos a definirlo respecto a estos dos ámbitos que nos faltan: el político y el artístico.

1.2.1. Siempre político

Cuando se busca en la web información sobre la película documental de Patricio Guzman *La batalla de Chile*, se la encuentra inmediatamente vinculada a la idea de cine político debido a que Cineaste Magazine, la declaró "one of the ten best political films in the world".

"El cine político nació con el mismo cine reflejando las luchas sociales -con ejemplos de Serguéi Mijaílovich Eisenstein, David Wark Griffith, John Ford- y acompañó el nacimiento y desarrollo del cine argentino" así lo expone en su página oficial el Festival Internacional de Cine Político de Buenos Aires, FICiP³, que en 2013 celebró su tercera edición.

¿Qué se entiende aquí por cine político? El catálogo de películas que "hablan" sobre cuestiones políticas, ya que, según explica el festival argentino al definir su propio perfil

“El cine es un espejo, que nos muestra la lucha del ser humano por vivir con dignidad, por la supervivencia de la especie, por las condiciones de sometimiento y de libertad. La lucha por los derechos, por la identidad, la complicada descripción de la validez desigual de las clases sociales, la crítica a las instituciones que ejercen el poder y la lucha llevada adelante por un

³ <http://www.ficip.com.ar/>

individuo, o un grupo, para denunciar un orden político considerado injusto”⁴.

La misma concepción que sostiene el Festival Internacional de Ronda Cine político para el siglo XXI, cuando en la nota de prensa en la que argumenta un premio concedido afirma que se valora la forma que la película tiene "de imaginar nuevas formas de lucha contra el rechazo de los extranjeros y su persecución por el Estado", o de "hacer perceptible por todos los públicos un problema que se plantea de forma abierta en Francia" y que "puede tener siniestros episodios en otros países dentro y fuera de Europa"⁵.

Según esta perspectiva, hay un contenido que convierte en política una película. ¿Qué contenido? El de las luchas políticas y sociales. Esa es la idea que permite afirmar que el cine político es el que "presenta al espectador una visión de hechos históricos o novelados en los que la política es el eje central". Esa es la concepción que sostiene Martínez-Salanova Sánchez, con intención pedagógica, y que nosotros rechazamos. Según él:

“El cine político es un cine que proporciona los elementos suficientes para reflexionar sobre una determinada realidad política. Se debate entre el drama y el documental, proporciona una interpretación de la historia y una reflexión estética sobre el pasado que el espectador hace propia o rechaza ideológicamente”⁶.

Mi pregunta ante esta concepción es ¿sería también político el cine que en lugar de enseñar la lucha enseñase el sometimiento? Pensemos en un cine, una película que enseñara cómo algunas personas viven sin conciencia política pero acatando a cada minuto normas y decisiones políticas dictadas por otros. Un cine que enseñara la mansedumbre política.

⁴ Página oficial, Perfil del festival - Consultado el día 15 de noviembre de 2014 en http://www.ficp.com.ar/?page_id=4615

⁵ *Le mains en l'air*, ganadora del Festival de Cine Político, diario *El País*, 5 de diciembre de 2010, disponible en http://elpais.com/diario/2010/12/05/andalucia/1291504934_850215.html

⁶ <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineeducacion/cinerevolucionario.htm>

Hay proyectos políticos que defienden que las personas no deben preocuparse de la elaboración de leyes ni de cómo se aplican porque estas son tareas que pueden delegar en otros (los que saben hacerlas y están preparados para ellos), tareas que el pueblo puede subcontratar, dejar en manos de otros a cambio de dinero: políticos, abogados, fiscales... En esta lógica, esas personas realizan la política profesionalmente, liberando al resto de las personas de la molestia de tener que participar en su propia vida política. Este es el modelo de la política como profesión especializada.

Con una concepción diferente, también hay proyectos políticos que defienden lo contrario: la participación de las personas en las normas que rigen su vida cotidiana y colectiva, la participación de los organizados en la organización, de los administrados en la administración, de los gobernados en el gobierno.

Enseñar a hacer la revolución sería algo político pero enseñar a no hacerla ¿sería algo no político? Filmar cómo se concientiza políticamente una sociedad sería hacer cine político y filmar como se desconcientiza o vive desconcientizada, ¿no lo sería? ¿No es política una película donde la naturaleza política del mundo que habitan los personajes es sistemáticamente obviada? ¿O una película donde la realidad social de los personajes se presenta como algo independiente de cualquier decisión o responsabilidad política? ¿No es política la divulgación sistemática de relatos sobre nuestro mundo protagonizados por personajes sin conciencia política? ¿No es político el borrado sistemático del sentido político de la conducta cotidiana de las personas? ¿No es político ocultar la política?

Bourdieu explicó, refiriéndose al periodismo, la manera en que los medios colaboran en la revolución burguesa: invisibilizando el conflicto, evitando sistemáticamente hablar de "las oposiciones fundamentales que hacen posible la discusión y que nunca son objeto de debate" (Bourdieu, 2002: 65). El no debate supone una toma de posición política, es lo que nos explica el sociólogo francés. Del mismo modo, hacer películas en las que la pauta única de vida social que adoptan los personajes es consumir y trabajar, ¿no es haber optado por una determinada opción política de la vida?

El borrado político es tan político como el subrayado. De hecho, la oleada internacional de protestas sociales iniciada con la Primavera Árabe de 2011, seguida por el Movimiento Indignados en España, las revueltas en Grecia, OWS en EEUU, o "Que se Lixe a Troika" en Portugal, son un reclamo para romper esa privatización de la política, ese modelo político en el que las decisiones (políticas) las toman unos pocos y las tienen que acatar todos, lo cual es más fácil, menos conflictivo, si estos todos lo hacen de modo inconsciente.

La implantación de la inconsciencia es una táctica implementada por el modelo político de convivencia en el que no interesa que grandes capas sociales estén al tanto de lo que se decide. Un modelo de política que opera con la marginación (política) de las mayorías. Es el modelo que proponía Walter Lippmann y que Noam Chomsky desmontó en tantas ocasiones según el cual la política sería asunto de una clase especializada y el resto de las personas formarían ese "bewildered herd" (rebaño apabullado) cuya función es dejarse conducir (Chomsky, 1991: 16).

Si a este asunto de la denominación del cine como político le aplicamos la teoría de Jesús González Requena sobre *La Ideología de los medios de comunicación* (González Requena, 1989), obtenemos la paradójica revelación de que el término de político aplicado selectivamente a un cierto tipo de cine ejerce en realidad el borrado del carácter político del resto de películas.

La Ideología de los medios de comunicación analiza cómo los medios como fuente colectiva cultivan la creencia de que, cuando un sujeto interviene de determinada manera en la construcción del relato informativo de lo que ocurre en el mundo real, lo contamina de subjetividad y por tanto lo convierte en manipulado. Admitir que tal manipulación sólo se da en ocasiones (cuando se usa la primera persona, cuando se expresa una opinión, etc.) equivale a concebir la posibilidad de que, en el resto de ocasiones, los hechos sean capaces de contarse por sí mismos, sin sujeto enunciador y por tanto sin manipulación del relato. Es decir, designar, adjetivar como manipulativa a cierta forma de contar equivale a calificar de no manipulativas al resto de formas de contar, es decir, equivale a olvidar que todo relato es una construcción del sujeto o los sujetos, una

construcción subjetiva inevitablemente, siempre fruto de una manipulación, una operación discursiva en la que el sujeto deja sus huellas. De modo que aplicar el adjetivo calificativo manipulativo sólo a ciertas piezas es declarar como no manipulativas todas las demás.

Por esa razón, este estudio rechaza aplicar el término de cine político a un determinado tipo de películas, independientemente del criterio con que se distinguieran. Se trata de un rechazo a admitir el término por la invisibilización que el uso de ese término causa del carácter político que tiene toda producción audiovisual. No es que el término cine político engañe sobre el carácter de las películas a las que se refiere, es que engaña sobre el carácter de las películas a las que no se refiere.

Hacer y mantener invisible el carácter político de todo cine ha sido una de las tácticas más rentables, más eficientes y colaborativas con ese paso del que habla Gilles Deleuze (1990), desde las sociedades disciplinarias, en las que el sometimiento se marcaba físicamente, a las sociedades de control, en las que se ejerce mentalmente.

El carácter político de toda película fue una de las reflexiones más argumentadas en los movimientos de renovación del cine que se empezaron a dar a partir de la mitad del siglo pasado. Así lo expresan Getino y Solanas (1973: 125): "Todo cine al ser vehículo de ideas y modelos culturales, e instrumento de comunicación y proyección social, es en primer término un hecho ideológico, y en consecuencia también un hecho político". Y también *Cahiers du Cinéma*, con cuya cita presenta su trabajo Marina Sheppard (2005: 72): "Toda película es política, en tanto y en cuanto está determinada por la ideología que la produce (o, en medio de la cual se produce)".

Operando sobre la distinción entre lo político y la política, planteada por la teórica política belga Chantal Mouffe, Mieke Bal reconoce la inevitable dimensión política de todo gesto artístico. Bal presenta esta definición de Mouffe (Bal, 2010: 43):

“Concibo ‘lo político’ como una dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entiendo a “la política” como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado

orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político” (2005: 9)⁷.

La vida social (el entorno en el que opera el videoactivismo) se estructura entre esas dos operaciones: la de lo político y la de la política. Lo político es el ámbito del conflicto entre los múltiples diferentes, la convivencia más o menos tensa entre los sujetos diversos. La política son las operaciones de control sobre lo político, operaciones que pueden ser hegemónicas, de consenso, o de violencia, o de ambos a la vez; operaciones que encubren o descubren los antagonismos propios de lo político.

Sea como sea la política que en cada sociedad domina, lo político siempre subyace, siempre es. Por eso, no posible la existencia de un cine no político ni un arte no político:

“Soy tan reacia al arte político que se proclama a sí mismo en voz alta como tal; que se manifiesta en lugar de realizar, que declara en lugar de actuar, que decreta en lugar de hacer un esfuerzo. Por encima de todo, arte que, por señalar con un dedo moralizador a lo "dominante" -ideología, clase, institución, pueblo- proclama su propia inocencia. Sin embargo, apartarse de lo político no es sólo un mal caso de indiferencia; no es ni siquiera posible. Porque, una posición no política o anti-política es simplemente igual de política -en la negación de su propia intratable inserción en lo político-” (Bal, 2010: 41).

Al margen de que se explicita o no, como explicó Frederic Jameson (1992), todo film activa un determinado inconsciente político, una particular versión (visión) sobre la naturaleza de la vida social.

Existen otras denominaciones que presentan la ventaja de ser más precisas: cine militante, audiovisual de combate, cine de resistencia, cine de guerrilla, cine radical... o las nociones definidas por algunos de los grupos productores: Tercer Cine, Cine Pobre, Cine inconcluso, Cine imperfecto... Frente a la ventaja de su precisión, todas ellas

⁷ Esta referencia bibliográfica corresponde a la cita que hace Mieke Bal en el artículo que nosotros estamos citando. El trabajo referido de Mouffe, que no constituye por tanto una referencia directa de este texto, es Mouffe, C. (2005). *On the Political*. Nueva York y Londres: Routledge.

tienen en común el inconveniente de la parcialidad: ninguna permite referirse al mismo universo completo de películas, documentales y secuencias audiovisuales que abarca la noción de vídeoactivismo tal y como en este texto la definimos.

Cine Radical es un concepto más inclusivo que algunas de esas denominaciones específicas que acabamos de nombrar. Es un término ya clásico en el ámbito anglosajón (Russell Campbell, 1978) y con plena vigencia. Radical film es el concepto adoptado, por ejemplo, por el grupo de académicos de la University of West England que en enero 2012 inauguraron el Bristol Radical Film Festival (BRFF). La programación de este festival es encuadrable por completo dentro de nuestro campo de estudio⁸.

“Our interpretation of the Word ‘radical’ is an open one: while we believe that radical social, economic and political change is needed for a more equal, just and sustainable society, that fundamental belief can be articulated in a variety of ways”⁹.

⁸ En 2014, el festival ha celebrado su tercera edición, entre el 3 y el 9 de marzo. En el marco de sus actividades, el día 8 de marzo se realizó un segundo encuentro para la gestación de una red académica de producción, distribución y estudio de la *radical culture* en formato audiovisual, entendiendo que representa un objeto de interés no atendido adecuadamente en la actualidad por las agendas académicas. Al encuentro, en el que también participó uno de los autores de este trabajo, asistieron miembros de varias universidades británicas, documentalistas, realizadores, miembros de los equipos organizadores de festivales y de productoras audiovisuales: Salford University/Leeds International Film Festival, Independent Film Parliament (London), London Labour Film Festival/Neontetra Films, Reel News (London), Liverpool Radical Documentary Festival, University of Leeds, Leeds College of Art, VisionOntv (London), Tolpuddle Radical Film Festival/Worcester University and Bath Spa University, Progressive Film Club (Dublín), Canterbury Christchurch University, Manchester Film Coop, The Spirit of Marc Karlin Project (London), University of Sussex, Human Rights Watch Film Festival/Kingston University. La red está en proceso de constitución y tiene prevista su formalización en febrero de 2015, durante la edición del BRFF de ese año en Bristol.

⁹ Así lo hacen constar en el programa oficial del Festival en su edición de 2014, consultable en <http://bristolradicalfilmfestival.org.uk/wp-content/uploads/2014/01/programme.pdf>

El término radical sin embargo, no nos permitiría englobar todas las prácticas videoactivistas que se pueden dar en este campo y, lo que es más importante, focalizaría la atención de un modo desviado porque el idioma español, aunque mantiene el adjetivo homógrafo de radical, no lo mantiene con el mismo matiz semántico. En el imaginario hispanoparlante el término radical tiene acepciones diferentes que en el imaginario anglosajón, estando en español muy vinculado este término a posicionamientos extremos referidos a alguna materia.

Problemas semejantes encontramos con otros términos. Uno de los co-directores del festival de Bristol, Steve Presence, dedicó su tesis de doctorado (Presence, 2013) a este campo de estudio y trabajó con el concepto de *oppositional documentary*, que sería traducible al castellano, literalmente, por documental de oposición, expresión que, en español, o nos remite a la función de oposición de los partidos cuando no gobiernan o nos resulta vaga por no precisar los términos que se oponen. Buscando una traducción más libre, se podría corresponder con contradocumental, documental crítico o documental de protesta, y ahí nos remite otra vez a campos muy acotados.

Otro clásico del estudio del cine como acción política (este en castellano), Andrés Linares, lo aborda con el término Cine Militante. Y dentro de los tipos de cine militante que describe Linares, encontramos corrientes que adoptaron nombres particulares para designar sus propuestas: Tercer Cine, Cine Pobre, Cine guerrilla...

Obviamente, cada uno de estos términos hace referencia a significantes que no son plenamente coincidentes, por lo cual, todos son válidos ya que se aplican a prácticas específicas, pero, en cualquier caso, su validez no anula las razones por las que consideramos adecuado evitar el término de cine político.

Frente a este panorama, el concepto de videoactivismo presenta varias ventajas: permite superar y detener esa confusión sembrada por la expresión cine político; presenta un término universalizable, que, gracias a su raíz latina y a su adopción anglosajona, se ha extendido, ha alcanzado a numerosas lenguas del mundo, siendo empleada en todas ellas con un significado semejante; y cuenta con cierta tradición también compartida en la literatura tanto académica como militante y de autopercepción.

Concluyendo entonces tenemos que el videoactivismo se va a caracterizar por una vinculación con proyectos y posiciones políticas determinadas, pero no va a ser exclusivo del videoactivismo, ni del cine con componente videoactivista, tener ese carácter político. La especificidad, lo distintivo del audiovisual videoactivista, proviene, no de ese carácter político, sino del tipo de proyectos o posiciones políticas con las que colabora. Lo veremos más adelante cuando cerremos la definición de este campo de estudio detallando los parámetros que lo acotan.

1.2.2. Arte, *artivismo* y videoactivismo

Hemos visto que en lo que respecta al carácter político, el videoactivismo es un término que nos permite evitar la confusión de que existe sólo cierto cine de concepción política y también nos permite incluir en un concepto común diferentes movimientos y tendencias del audiovisual como herramienta política. Veamos ahora las conexiones con el arte.

En los planteamientos del colectivo Newsreel el aspecto artístico y el político eran inseparables. En el reportaje collage que tempranamente publicó *Film Quaterly* con comentarios de algunos de sus miembros, así lo expresa Leo Braudy:

“...What we demand is the unity of politics and art, the unity of content and form, the unity of revolutionary political content and the highest possible perfection of artistic form. Work of art which lack artistic quality have no force, however progressive they are politically... We must carry on a struggle on two fronts”
(*Film Quaterly*, 1968-1969: 48).

El videoactivismo en soporte electrónico y el videoarte comparten orígenes allá por 1958 y pisan territorio común en numerosas ocasiones a partir de entonces.

Como señala José Vicente Iranzo, es comúnmente aceptada la fecha de 1963 como inicio del videoarte por las exposiciones de Nam June Paik en la galería Parnass de Wuppertal y de Wolf Vostell en la Somollin Gallery de Nueva York. Pero Vostell ya llevaba desde 1958

incorporando televisores en sus obras y una lectura política combativa contra la televisión (Iranzo, 2011: 13).

El videoarte proviene de la cultura televisiva pero mantiene con ella, desde el inicio, una relación bipolar y conflictiva: comparten código, tecnología, técnicas e incluso lenguaje, pero el videoarte se formula como un instrumento de indagación y resignificación de las huellas de lo real registradas electrónicamente. Así es que, muy pronto, el videoarte descubre la veta de la subversión de su propio código genético y toma el camino del distanciamiento para reflexionar poéticamente sobre la representación misma. Viene de la televisión pero “rechaza su papel mediatizador y alienador como medio hegemónico de comunicación de masas, su papel político como factoría de conciencias al servicio de los poderes sociales, su iconografía, su lenguaje...” (Iranzo, 2011: 15).

Iranzo señala junto a Vostell, “enemigo acérrimo de la televisión”, a una serie de artistas que tomaron el videoarte como herramienta combativa frente al dominio televisivo. Y Sedeño recuerda que "los orígenes de la videocreación española se caracterizan por un componente fuertemente político" (Sedeño, 2011: 25).

La primera hornada de videoartistas españoles se formó en el extranjero. Entre ellos, Antoni Muntadas, según Sedeño el más prolífico y reconocido internacionalmente, que figura en la lista de los críticos contra la televisión con títulos como *On Subjectivity About TV* (1978), *La televisión* (1981) o *Media Eyes* (1981).

De un modo u otro, el discurso del videoarte problematiza las apariencias y las percepciones audiovisuales (Olhagaray, 2002) y en ese cuestionamiento es donde confluye con el videoactivismo.

Pero además, en la medida en que el videoactivismo siempre se vincula con un proyecto o propuesta política transformadora de la realidad social, siempre contiene una voluntad militante.

Pero la categoría de cine militante sin embargo tiende a aplicarse de modo restringido a los usos del cine o el audiovisual vinculado de forma orgánica a proyectos de organizaciones políticas, partidos y centrales sindicales. Quizá por esta vinculación institucional, el cine

militante resulta más localizable, y sí ha concitado la atención académica. Es fácil encontrar referencias bibliográficas sobre cine militante.

Uno de los estudios pioneros en castellano se ha convertido en una referencia ineludible: El cine militante de Andrés Linares. En ese temprano trabajo, Linares sistematiza tres rasgos que definen la cultura y el arte militantes por contraste con la cultura industrial (Linares, 1976: 12-13):

1. Rechaza la dicotomía entre la vida y el arte. La considera falsa. Procura por el contrario, intentar estrechar y fortalecer los lazos entre ambas, de modo que llegue un momento en que sean indisociables. Para eso es preciso que el trabajo haya perdido su condición alienante y que se supere la división entre del trabajo intelectual y el manual. Linares cita a Marx: "ya no habrá pintores sino personas que, entre otras cosas, practiquen la pintura".
2. Lucha contra la explotación y la opresión. Por tanto, se concibe como aliado e instrumento de las organizaciones y partidos revolucionarios al servicio de las masas. Su valor se medirá "fundamentalmente por su eficacia revulsiva y concienciadora, haciendo abstracción de cualquier otro baremo".
3. Practica una comunicación abierta en ambos sentidos y rechaza la figura del autor individual. Roles receptor y emisor intercambiables. La llamada "cultura de masas", industrial, justo es un aparato para "impedir al receptor contar con voz y con voto".

Fuera de esa relación de rasgos, Linares añade un poco más adelante otro componente que define la identidad de la producción militante:

“El arte militante debe caracterizarse así mismo por su renuncia expresa a la ‘universalidad’, si para ello es preciso incurrir en la fácil abstracción, en la absoluta no representatividad de sus elementos. El arte y la cultura militante deben plantearse temas concretos, contribuyendo en todo momento a la clarificación y superación de los problemas de todo tipo: sociales, económicos,

psicológicos, morales, de relaciones, etc. que aquejan a las personas (...) procurando no incurrir en ningún tipo de idealismo desfigurador” (Linares, 1973: 13).

El videoactivismo, como práctica comunicativa enfocada a la transformación política, asume naturalmente todos estos distintivos del arte militante. La producción videoactivista se va a definir por esos rasgos, al margen de que sus productores sean o no organizaciones políticas.

Uno de los antecedentes más señalados del cine militante argentino de los sesenta y setenta lo encontramos en los acontecimientos de noviembre de 1968 en Tucumán, a raíz de la exposición *Tucumán arde*, que le plantó cara a la política cultural institucional del que se consideraba entonces centro de referencia para la vanguardia artística del país, el Instituto Di Tella. Este pasaje de Aznar e Iñigo (2007: 68-69) presenta una descripción de los hechos que permite apreciar cómo se dan cita el arte, el audiovisual, el activismo y la investigación:

Según cuenta Fernando Farina, el 3 de noviembre de 1968, en el momento más duro del presidente Juan Carlos Onganía, en el local de la Confederación General del Trabajo de los Argentinos de Rosario, un grupo de artistas expuso películas, fotografías, carteles y grabaciones en una clara denuncia de la situación que se vivía en la provincia de Tucumán. La exposición era el resultado de un largo proceso con dos finalidades básicas: por un lado, separarse del “vanguardista” Instituto Di Tella, que a su vez estaba haciendo denuncias claramente políticas pero dentro siempre del marco institucional, pero, por otro, y mucho más importante, tomar conciencia de la situación económica y política argentina, marcada por un gobierno militar que había impulsado dos años antes el llamado *Operativo Tucumán*. El primer paso fue la acumulación y el estudio de datos sobre la realidad social de la provincia de Tucumán, un trabajo en el que participaron sociólogos, artistas plásticos, cineastas y fotógrafos. Posteriormente el grupo viajó a Tucumán para hacer entrevistas, grabaciones y filmaciones, al mismo tiempo que empezaron a pegar carteles por todas partes en los que aparecía simplemente la palabra Tucumán.

Los momentos en los que el arte adopta la forma audiovisual y la estrategia política de combate han sido frecuentes y fecundos desde la aparición del cinematógrafo. Si bien el debate sobre el alcance de la revolución estética siempre ha permanecido abierto sin lograr unificar las valoraciones sobre su eficacia, los debates sostenidos en las páginas de la revista *Cahiers du Cinéma* tras el mayo del 68 y la propia historia de la revista son un ejemplo paradigmático de ello.

En aquella acción de *Tucumán arde* había un posicionamiento político expreso, "se expusieron fotografías, diapositivas, películas y grabaciones con los testimonios de los trabajadores. Para entrar en ella había que pisar los nombres de los dueños de los 'ingenios azucareros', unas instalaciones, de clara herencia colonial y continuistas del viejo sistema esclavista, que incluían desde el cultivo hasta el procesado de la caña de azúcar" (Aznar e Iñigo, 2007: 69).

Si repasamos los principios que sostienen el arte activista, de los que deja constancia el texto de Aznar, advertimos rápidamente la comunión con el videoactivismo:

- Creación de esfera pública, espacio de discusión y definición del poder simbólico.
- Promoción del cambio social.
- Carácter radical y urgente de acción en contextos concretos.
- Naturaleza pública y colectiva.

La arena del encuentro del videoactivismo con el arte siempre se rotura por varios principios:

- Porque ambos son prácticas sociales de naturaleza simbólica.
- Porque ambos trabajan sobre la materia informativa y/o emocional.
- Porque ambos implican una comunicación con públicos y una intervención en sus imaginarios.

No todo el arte ni todo el videoactivismo comparten genoma. El tramo de las órbitas en que el videoactivismo y el arte se encuentran

(o se tropiezan) se revela sobre todo en un cuarto parámetro: la operación simbólica (parámetro 1), informativa y/o emocional (parámetro 2), se realiza para conectar esos imaginarios (parámetro 3) con una encrucijada social (parámetro 4).

Es el rol del artista en la estructura social que poéticamente definió Judith Malina en *The Work of an Anarchist Theater*, citada de esta manera por Boyd y Mitchell (2012)¹⁰:

The role of the artist in the social structure follows the need of the changing times:

“In time of social stasis: to activate

In time of germination: to invent fertile new forms

In time of revolution: to extend the possibilities of peace and liberty

In time of violence: to make peace

In time of despair: to give hope

In time of silence: to sing out”.

Sin llegar a compartir que en cada momento histórico el rol del artista siga o persiga los fines específicos que Malina apunta, sí reconocemos que cada clima histórico y la conformación política que las sociedades adoptan en cada momento provocan del arte y del videoactivismo una respuesta consonante, aunque, claro, no siempre, sólo cuando se trata de arte radical y de activismo, que todo él es radical por definición.

¿Qué entendemos por radical? La pulsión contra toda opresión que pretende hegemonía simbólica.

Lo radical ha surgido históricamente como intento de fuga -hacia dentro, bajo tierra- como oposición o reacción a un sistema opresivo, coercitivo. En el momento en que alguien se percata de la

¹⁰ Estos dos autores coordinaron un trabajo colectivo bajo el título *Beautiful Trouble. A Toolbox for Revolution* y lo abrieron con estas palabras de Malina a modo de presentación.

inmovilidad que produce la opresión y encuentra un hueco mínimo para deslizar sus brazos e irse liberando comienza el movimiento radical como ejercicio de singularidad, diferenciación y resistencia ante cualquier tipo de unificación simbólica impuesta por un régimen hegemónico (García Casado, 2010: 92).

En lo radical se encuentran el arte y el videoactivismo. Gracias a esa creatividad inadaptada en cuyas manos reside la salvación humana, según palabras de Martin Luther King Junior (Boyd y Mitchell, 2012: 1).

Concluimos, en este punto, que el videoactivismo comparte prácticas comunicativas con expresiones artísticas y a veces se convierte en una de ellas, sin que en ello se agoten sus usos expresivos. Más allá de esas prácticas, el videoactivismo abordará también otros fines comunicativos como la información o el testimonio documental.

1.3. Caracterización

1.3.1. Es una práctica / Es un proceso

No es mera representación. Porque no es político el arte por presentar sino por actuar, no por nombrar sino por hacer. Las prácticas comunicativas videoactivistas son prácticas de intervención en la vida social, lo cual implica que “reconocen así el campo de la cultura en general y el campo cinematográfico en particular, como un terreno fértil de disputa hegemónica a la clase dominante” (Bustos, 2006: 16).

Por eso el trabajo de Gabriela Bustos al que acabamos de hacer referencia lleva como título *Audiovisuales de combate*.

Toda práctica videoactivista se entiende a sí misma como una acción, que interviene en un contexto en el que chocan fuerzas y modelos políticos en conflicto.

En este trabajo hacemos especial hincapié en mantener presente la idea de que el videoactivismo es una práctica comunicativa. Esa concepción de práctica comunicativa indica que el videoactivismo no son sólo las películas, los reportajes... no son sólo los textos audiovisuales, sino las experiencias en las que ellos se inscriben.

Por tanto es videoactivista una proyección colectiva de una pieza audiovisual acompañada de un debate (lo que llamamos un videoforum); es videoactivista una plataforma de distribución de piezas audiovisuales (Toma la Tele); es videoactivista una producción cinematográfica que se plantea un autor colectivo (las producciones del Colectivo Cine sin Autor); es videoactivista un taller de formación de espectadores críticos...

Uno de los muchos colectivos de cine militante que se activaron en los años sesenta en países de todo el mundo fue Cine Liberación, en Argentina. En América Latina muchos de estos colectivos trabajaron en la clandestinidad luchando contra las dictaduras que sufrían sus países. Es el caso de Cine Liberación.

En 1969, en la revista *Cine Cubano* se publica un reportaje sobre varios integrantes de ese colectivo donde aparece por primera vez el concepto Tercer Cine, que para ellos entonces es:

“Se abre la necesidad de un Tercer Cine, de un cine que no caiga en la trampa del diálogo con quienes no se puede dialogar, de un cine de agresión, de un cine que salga a quebrar la irracionalidad dominante que le precedió: de un Cine Acción. Lo cual no significa que el cineasta deba abordar excluyentemente el tema de la revolución o de la lucha política, pero sí que ahonde en profundidad en cualquier aspecto de la vida del hombre latinoamericano, porque de hacerlo así tendrá que alcanzar de algún modo aquellas categorías de conocimiento, investigación y movilización de las que hablábamos. Es este cine, por conciencia y esencia revolucionario, el que tendrá que recurrir y por lo tanto inventar lenguajes, ahora sí realmente nuevos, para una nueva conciencia y una nueva realidad. Lejos de ser la negación retrógrada de las estructuras, formas o conceptos aportados por el llamado “Nuevo Cine”, este Tercer Cine habrá de aprovecharlas, contenerlas y negarlas, sintetizarlas finalmente detrás de una perspectiva mayor, detrás de la única originalidad posible” (Getino, 1979).

Meses después, Octavio Getino y Fernando Solanas publican un artículo en la revista *Tricontinental* en el que desarrollan ya su teoría del Tercer Cine en forma de manifiesto. El texto se publica en varios idiomas (español, francés, inglés e italiano) y alcanza una gran repercusión. Posteriormente lo amplían con otras versiones que llegan a ser aún más difundidas.

Identifican como Tercer Cine un cine de liberación antiimperialista, por tanto, un cine que no es el de Hollywood (Primer Cine) ni el Cine de autor (Segundo Cine). Y lo vincula directamente con la lucha y con la acción. Dice Getino:

Sin embargo, la esencia del concepto quedaba enunciada en estos términos: “La lucha antiimperialista de los pueblos del Tercer Mundo, y de sus equivalentes en el seno de las metrópolis, constituye hoy por hoy el eje de la revolución mundial. Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura” (Getino, 1979).

Estos cineastas produjeron películas, desarrollaron teorías y realizaron prácticas de proyecciones colectivas con debates, que llegaban incluso a condicionar las estructuras narrativas de sus películas, pensadas para poder ser utilizadas con distintas duraciones en función de los distintos públicos. El visionado y el debate de las películas eran para ellos inseparables del sentido del film. Apreciaron que este tercer cine “provoca en cada proyección, como en una incursión militar revolucionaria, un espacio liberado, un territorio descolonizado. Puede transformar la convocatoria en una especie de acto político” (Getino, 1979).

Y de la observación y el análisis de esas experiencias nace su concepto del *Film Acto*, vivencia en la que el público se transforma, el film actúa y forma parte de un proceso que va más allá que la mera película.

“Cada proyección, dirigida a militantes, cuadros medios, activistas, obreros y universitarios, se transformaba, sin que nosotros nos lo hubiésemos propuesto a priori, en una especie de reunión de célula ampliada de la cual los filmes formaban parte pero no eran el factor más importante. Descubríamos una nueva faz del cine, la participación del que hasta entonces era siempre considerado un espectador (...) sentíamos que la difusión de aquel cine no tenía razón si no se completaba con la intervención de los compañeros, si no se abría el debate sobre los temas que las películas habían desatado. Descubríamos también que el compañero que asistía (...) desde el momento que decidía concurrir a la proyección, desde que se ponía de este lado arriesgándose y aportando su experiencia viva a la reunión, pasaba a ser un actor, un protagonista más importante que los que habían aparecido en los filmes. El hombre buscaba a otros hombres comprometidos como él y a su vez se comprometía con ellos. El espectador dejaba paso al actor que se buscaba a sí mismo en los demás” (Getino, 1979).

Algo semejante a lo que ya había pensado y sentido Dziga Vertov (Linares, 1976: 18-19) con aquel tren cinematográfico con el que filmaba, proyectaba y recorría la recién estrenada URSS. Y parecido también a lo que vivieron en Francia y en otros países los colectivos de cine nacidos con la agitación de los sesenta y los setenta.

De todos ellos, el videoactivismo ha heredado la marca identitaria de proceso de intervención, compartida, como hemos visto, con el arte activista.

1.3.2. Es crítica / Es propuesta de transformación

Presentamos en el mismo bloque los rasgos de crítico y transformador pues toda demanda o estrategia de transformación parte de un cuestionamiento crítico del estado de las cosas.

La voluntad de agitar y remover las conciencias de los espectadores es una aspiración transformadora que también está presente en el cine desde los primeros tiempos, desde el propio Vertov o desde la escuela

documental del pionero británico Grierson, que esperaba que conociendo las formas de vida de otros pueblos las personas se volvieran más tolerantes.

Dos afirmaciones de Fernando Birri en los años sesenta ilustran de modo sintético la pervivencia de esa aspiración de los documentalistas clásicos: “Que ningún espectador salga el mismo después que termine de ver una de nuestras películas”. Y más tarde, en los años ochenta formularía algo parecido aunque diferente: “Que ningún cineasta latinoamericano sea el mismo que empezó a hacer la película, cuando termine de hacerla” (Valenzuela, 2011).

Todo. La aspiración de transformación del videoactivismo va a alcanzar a todos los elementos implicados en la práctica comunicativa videoactivista.

Una de las primeras cosas que el videoactivismo se propone transformar, lo estamos viendo, son las audiencias. El proyecto del Colectivo Cine Sin Autor, al aplicar una política de la colectividad en la toma de decisiones en la producción de la película, justamente lo que hace es empezar dando la vuelta al papel de los actores: aquellas personas de las que habla la película son quienes dirigen la película, a la vez que la “interpretan” y la critican (Tudurí, 2008 y 2012).

La creación de *Undercurrents* al inicio de los noventa la provocó el deseo de sus fundadores de producir cambios tangibles en lo social mediante el uso del vídeo, “using the visual media to bring about concrete results” (Harding, 2001: xiii)¹¹.

¹¹ Harding explica en el prefacio del manual de 1997 que él encontró a Jamie Hartzell y se unieron en la tarea porque ambos coincidían en la ambición de “to be able to see that video had a tangible impact”. El manual que escribe Harding en el 1997 rebosa de optimismo en la confianza de que la *camcorder* de la que él se declara enamorado con pasión le parece un arma de gran poder. Dice textualmente: “In the hands of a video activist, a camcorder becomes a powerful political instrument that can deter police violence. An edit suit becomes means for setting a political agenda. A video projector becomes a mechanism for generating mass awareness” (Harding, 2001: 1). La experiencia nos ha demostrado que ese optimismo no es sostenible en esta primera década del siglo XXI. En la España de 2012 o 2013 por ejemplo, la policía no interrumpe una carga contra las personas por el hecho de que una cámara esté

Y con una visión siempre optimista sobre las posibilidades de la cámara como herramienta transformadora se crea en 1992, presentando como cara visible de patrocinaje del proyecto al cantante Peter Gabriel, *Witness*, cuyo planteamiento inicial fue proporcionar cámaras de vídeo a los grupos activistas de Derechos Humanos en diferentes partes del mundo. *Witness* se focaliza sobre el empleo del vídeo en la elaboración de documentos que sirvan de denuncia y prueba jurídica de abusos sobre los Derechos Humanos. Su lema reza “Míralo, grábalo y cámbialo” y una de sus principales líneas de intervención es la formación de los videoactivistas (*video advocates*) para que puedan producir reportajes efectivos que frenen las violaciones de Derechos Humanos. Con esa confianza y orientado a la formación, publicaron un manual que se ha convertido en una referencia, con el título *Video for Change* (Gregory, Caldwell, Avni y Harding, 2005).

Los objetivos de transformación alcanzan pues tanto a las instancias políticas (a las que se trata de afectar mediante documentos-evidencias que movilicen a la opinión pública frente a ello, que les fuercen a tomar decisiones o les comprometan) como a las mismas

registrando la agresión. Muy al contrario, el gobierno, antes que proteger el derecho a la información y la transparencia sobre la legitimidad del uso de la violencia policial, ante el riesgo de grabaciones “delatorias” de un eventual abuso, decide perseguir y penalizar la grabación de acciones, es decir, promueve medidas que desactiven y neutralicen ese poder que Harding le atribuía a la cámara. La confianza y la eficiencia de tal poder y su histórica represión, constituyen por sí mismo uno de los objetos de estudio sobre el videoactivismo que merece nuestra atención en futuros trabajos. Es fácil encontrar datos sobre la represión de la grabación con cámaras en acciones de protesta, datos que motiva ese interés para la investigación. En esta misma primera década del siglo XXI, por ejemplo, y sin que pueda definirse como un medio videoactivista, la cadena *Aljazeera* fue expulsada de Marruecos en 2010, junto a otros medios de prensa españoles como documentan los informes de la Federación Internacional de Derechos Humanos (FIDH, 2011: 551), tras habersele cancelado ya una vez la licencia en 2008 por la información que dio de la represión sobre los disturbios en Sidi Hinfí (conflicto en Sáhara Occidental), y también haber sufrido el cierre de sus corresponsalías en Argelia, Bahrein, Arabia Saudí o Egipto, en la misma década (Benítez Eyzaguirre, 2013: 157).

audiencias, para concienciarles de cara los cambios que ellas mismas pueden poner en marcha.

Desde una perspectiva menos optimista y celebratoria que *Witness*, un fundador del colectivo californiano Newsreel, Larry Daressa, plantea en un artículo de revisión de la práctica activista del grupo treinta años después de su creación, que: “radical film content hasn't necessarily resulted in radical social impact”, que no ha resultado efectivo abrir plataformas de distribución de audiovisual activista cuando no se ha estado pegado a las verdaderas necesidades de la audiencia; incluso, cuando se la ha tomado sólo como mera audiencia. Daressa entiende que los medios para el cambio social precisan una forma diferente de aproximación a la audiencia, de interpelación, en la que se prefigure su capacidad activa, de modo que del tiempo del paradigma centrado en los medios hay que pasar al paradigma centrado en la audiencia, y eso implica concebir el medio y las películas como un herramienta de *colaboración con*, no como un producto final ofertado. Lo importante es empoderar a quien ve los reportajes: “Giving them (the viewers) the tools to intervene effectively to change that context”, hacer las películas con la duración, el tema, el enfoque y las propuestas de acción que pueden ser tomadas útilmente por la audiencia, y no (critica Daressa) con la vista puesta en los aspectos que pueden ser premiados por un jurado en Festival de Cine de Sundance (Daressa, 2000).

Con éxito o sin él, la aspiración de la transformación social es un componente definitorio básico para el discurso videoactivista y lo encontramos habitualmente en los textos; tanto en trabajos de autodefinición, “The camera becomes a tool of choice for social change, much like the megaphone, litigation, a can of spray paint, a website, and/or poetry may be among the tools of choice for others” (Widginton, 2005: 104), como en obras con un perspectiva de aproximación desde fuera del videoactivismo, “Es bajo esta perspectiva que se concibe el “cine político” como un cine de intervención, una herramienta artística, estética y política que apunta a la transformación social” (Bustos, 2006: 16).

1.3.3. Es documento / Es conexión con lo real

La referencia maestra para ese rasgo de vinculación con lo real, esa conexión con cierto enunciado de valor verdadero, la encontramos en la Teoría del cine ojo de Vertov. Él abominaba el cine dramático de evasión y fantasía romántica. Consideraba su puesta en escena y su estructura narrativa heredada del folletín una herencia fatal del gusto burgués. Por eso hablaba de la "dictadura asfixiante del cine-drama":

“Estamos contra la relación entre <director-brujo> y el público embrujado.

Sólo la conciencia puede luchar contra las sugerencias mágicas de cualquier clase.

Sólo la conciencia puede crear un hombre de convicciones firmes.

Necesitamos hombres conscientes y no una masa inconsciente que ceda a la primera sugestión que le llegue.

¡Viva la conciencia de clase de las personas sanas, que ven y oyen!

¡Muera la cortina perfumada de besos, crímenes, palomas y trucos de prestidigitador!

¡Viva la visión de clase!

¡Viva el cine-ojo!” (Linares, 1976: 20).

Vertov creía en una capacidad esencial de la cámara para captar una realidad que escapaba a la percepción humana y encontraba en ella la aliada perfecta para su proyecto de diálogo audiovisual colectivo con el que los hombres y las mujeres se hicieran conscientes de su mundo y se empoderasen para autogestionarlo. Por eso, frente al cine-drama oponía el Kino-Pravda, cine de ensayo, no novelado o de estructura teatral:

“que no intentase narrar historias que hicieran a la gente olvidarse de sus problemas cotidianos y reales, sino que, por el contrario, la hiciera reflexionar sobre ellos e intentar resolverlos aplicando soluciones de carácter colectivo. Vertov se propuso llevar a cabo un experimento fascinante -la fusión de la vida real

y de las formas artísticas de expresión y comunicación-” (Linares, 1976: 21).

Hay que cuidar, sin embargo, no confundir el género documental con la voluntad de hacer obras audiovisuales conectadas con la realidad. Lo que define al videoactivismo es su orientación hacia la comprensión del mundo, la concienciación de las personas sobre las condiciones de vida del mismo y las reglas dominantes que lo rigen, especialmente cuando abusa, oprime y explota. Así lo exponía el cineasta Fernando Birri, uno de los antecesores del cine militante argentino: “Lo que me interesa es que el cine sirva para algo y que ese algo sea ayudar a construir nuestra realidad” dice el cineasta argentino¹² (Valenzuela, 2011).

1.3.4. Vínculo con las luchas / Es instrumento de guerrilla y combate

Como ya hemos dejado explicado más arriba, el hecho de que sea político o comprometido no es el factor que convierte en videoactivista a una pieza o una película. Es la particular transformación política por la que aboga o lucha la que transfiere a una secuencia audiovisual su calidad activista. Por tanto, la pregunta que nos permitirá distinguir la naturaleza videoactivista de una obra no es si se compromete o no con posiciones políticas, sino ¿con qué posiciones políticas se compromete?

Es fácil intuir que a poco que ahondemos en este rasgo se van a disparar enseguida las alarmas de la controversia. El propio Harding (2001: 3) lo hizo notar en los noventa, cuando nos recuerda el debate sostenido ya entre Walter Benjamin y Adorno que, admitiendo ambos el valor del audiovisual (ellos hablan del film) como herramienta de educación, movilización y cambio social, Adorno avisaba del doble filo del arma, de la posibilidad de que cualquier persona, no necesariamente un activista de izquierdas, lo utilizara *activistamente*, y de que, incluso, los poderosos podrían hacerlo de modo más efectivo

¹² Estas palabras corresponden a una entrevista que le realizó Franco Moggi, publicada en el número 2 de *Revista Che*, octubre de 1960, que nosotros no hemos leído pero que hemos encontrado referenciada en el artículo de Valenzuela (2011).

al disponer de más recursos, y por tanto, poniendo la obra al servicio de fines opresivos.

Thomas Harding identifica sin ambigüedad la orientación del compromiso videoactivista. Él define a un videoactivista como “a person who use video as tactical tool to bring about social justice and enviromental protection” (Harding, 2001: 1).

Y en ese sentido adoptamos también aquí el término, apoyándonos en las otras referencias que hemos encontrado que también lo vinculan con las luchas de liberación contra los abusos del poder, tanto político, como mediático, económico, militar o religioso. Esta opción nos parece que además cobra más sentido dados los lazos que a menudo vinculan a estos distintos poderes, en los casos en que aún recaen en distintas manos.

El cine militante en los sesenta y setenta estuvo ligado de forma orgánica a partidos y sindicatos, lo cual les supuso grandes tensiones (Linares, 1976), debates y, en más de un caso, rupturas (Linares, 1976: 51 y ss.).

Pero con integración orgánica o no, la producción videoactivista se vincula siempre a luchas de sentido colectivo. Recordamos algunos ejemplos: *The Film and Photo League* en Estados Unidos se crea en los años treinta, tras La Gran Depresión, para contribuir con la lucha del movimiento obrero; *Contraimagen* y *Ojo Obrero* en Argentina responden orgánicamente a los partidos trotskistas; *Witness* es una iniciativa en lucha con el movimiento de defensa de los derechos humanos; *Indymedia* nació acompañando al Movimiento Antiglobalización en las protestas de Seattle en 1999; Toma la Tele se define como plataforma de difusión para contenidos vinculados con el 15M en Madrid y las luchas sociales vinculadas a este movimiento.

1.3.5. Es alternativo / Es contraste

El carácter profesional o no de las producciones ha sido en muchos momentos un motivo de controversia. Linares cuenta las discrepancias de planteamientos que se dieron a este respecto en el cine militante (Linares, 1976: 44): unos, los grupos mejor organizados,

defendían la profesionalidad, pero “para algunos grupos, la realización del films de agitación es un trabajo político como cualquier otro y, por tanto, las personas que se dedican a él no deben cobrar remuneración ninguna”. Y de hecho, entre las debilidades que tuvieron muchos grupos de cine militante estuvo la inviabilidad económica y consecuente inestabilidad laboral de sus componentes que, finalmente, fue la que acabó con la mayoría de ellos.

Pero la alternatividad no reside sólo en la condición de profesional remunerado o no del equipo que produce la película o el reportaje.

Se pueden encontrar formas alternativas:

- En la narrativa.
- En los asuntos tratados.
- En las formas y fuentes de financiación.
- En las formas y vías de distribución y exhibición.
- En el organización del trabajo de producción.

Entre las posibles líneas de desarrollo de la investigación sobre activismo, las formas de alternatividad constituyen desde nuestro punto de vista un foco de interés prioritario. Mientras el celuloide era el soporte exclusivo o dominante, la falta de circuitos de salas de exhibición era un problema fatal para el activismo cinematográfico.

“Uno de los primeros objetivos que debe plantearse por tanto cualquier intento de alternativa real es el de la creación de unos circuitos paralelos, que no tengan nada que ver con los comerciales, y que permitan por tanto la posibilidad de una relación nueva entre los distintos elementos que participan en el acto de la comunicación artística” (Linares, 1976: 12-13).

Desde finales del siglo XX, con la expansión de la red internet y especialmente a partir de la mitad de la primera década del siglo XXI, con la aparición de las plataformas como *YouTube* y *Vimeo*, la tecnología *streaming* y la expansión de las redes sociales, la distribución ha dejado de ser un problema crucial en buena parte del planeta. Pero hay que tener en cuenta que lo que se ha resuelto es una parte del problema: el acceso al visionado es más fácil, pero desconocemos la

desarrollo del debate colectivo: su magnitud, su impacto, su estructura.

Por la importancia que los grupos activistas siguen concediendo a la experiencia del debate colectivo, muchos de los grupos organizados a raíz del Movimiento de *Los indignados* en España siguen realizando convocatorias de videoforums en los espacios sociales.

Sea como fuere, el videoactivismo siempre se desarrolla fuera de los esquemas de la producción industrial hegemónica y para visibilizar un planteamiento, un argumento, un dato o una interpretación de las cosas que el poder dominante preferiría que no se formulara, es decir, que es una alternativa a lo que el poder constituido comunica por las vías *mainstream*. Así ha sido desde los inicios de la historia videoactivista; con estas palabras lo describía uno de los fundadores de la Film and Photo League estadounidense, Samuel Brody: “the news-film is the important thing; that the capitalist class knows that there are certain things that it cannot afford to have shown. It is afraid of some pictures... we will equip our own cameramen and make our own films” (Campbell, 1984: 71).

1.3.6. Es radical / Es resistencia¹³

El videoactivismo opera comunicativamente en un entorno en el que su modelo, sus valores, sus esquemas de representación no son los dominantes. Esto supone una fuente constante y segura de fricciones simbólicas. Por eso su discurso resulta radical y se enuncia frecuentemente en clave de resistencia.

Uno de los miembros originarios de Newsreel explicaba así en 1968 esa posición ineludible que el videoactivismo ha de asumir:

“You want to make films that unnerve, that shake assumptions that threaten, that do not soft-sell, but hopefully (an impossible idea) explode like grenades in peoples’ faces, or open minds up like a good can opener” (*Film Quarterly*, 1968-1969: 47-48).

¹³ Las implicaciones de este rasgo ya han sido explicadas anteriormente al tratar el sentido con el que se usa el término radical vinculado al videoactivismo.

De las escuelas documentaristas clásicas de la primera mitad del siglo XX, el videoactivismo tomará esa vocación por la visión distinta, y de la agitación cultural y revolucionaria que se desarrolla cuando va arrancando la segunda mitad del siglo, tomará esa voluntad de oponerse a la dominación, de concebirse a sí mismo como instrumento de resistencia, frente a opresiones distintas en cada caso, pero siempre con ese espíritu. Vemos un ejemplo:

“A fines de los años cincuenta, como reflejo de la explosión de movimientos políticos populares que emergieron en el continente, y principalmente después del triunfo de la Revolución cubana, surgió la necesidad, por parte de los cineastas latinoamericanos, de reposicionarse frente a las cinematografías de sus países. Un fuerte movimiento de cineclubes contribuyó para la creación de revistas especializadas que discutían identidad, compromiso social y militancia política como cuestiones fundamentales para la gestación de nuevas cinematografías locales. Se cuestionaba el carácter “comercial” de las producciones nacionales, la incorporación de valores foráneos y la imitación de estereotipos extranjeros, argumentando que esos elementos contribuían a producir películas artificiales en las cuales la población no se identificaba. Se articuló un discurso de rechazo a esta visión colonizadora de la realidad latinoamericana y a favor de alternativas para integrar al cine las propias originalidades del continente” (Valenzuela, 2011).

Compartiendo ese espíritu de resistencia se formula toda la oleada de los llamados nuevos cines en los sesenta y setenta y de manifiestos: Cine imperfecto, Santiago Álvarez, (Cuba); Cine pobre, Glauber Rocha (Brasil); Tercer Cine, Getino y Solanas (Argentina); el *New American Cinema* impulsado por Emile de Antonio (Estados Unidos de América; el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular (Chile), etc. Un posicionamiento desafiante que siempre había estado presente y que no deja de estarlo en la actualidad, pues si nos desplazamos hacia atrás o delante de la mitad del siglo XX nos topamos con facilidad con más pronunciamientos de resistencia artística. Por poner dos ejemplos: el Manifiesto por un arte

revolucionario independiente que firmaron André Bretón, León Trotsky y Diego Rivera en 1938 y el Manifiesto de Cine sin Autor que saca en distintas versiones en 2008 y 2012 el colectivo del mismo nombre.

1.3.7. Es cualquier género / Documental o ficción

El cine nació como documental: filmación directa de un acontecer real no producido. Pero aun siendo documento no dejó nunca de ser un relato construido en todos los casos. Nació en esa fusión y cien años después las teorías y prácticas cinematográficas y videográficas vuelven a consagrar que las fronteras entre documental y ficción son más que borrosas¹⁴.

En la primera época del cine, cuenta Trenzado (2000: 62) “el uso político del cine obedecía a criterios fundamentalmente propagandísticos: la necesidad de combatir la propaganda burguesa creando un espacio propio de publicidad”. Pero también muy pronto, entre las películas que Trenzado identifica como de uso político, encontramos títulos de ficción:

“No faltaron ficciones, por ejemplo *La marselesa* (1938) de Jean Renoir, financiada por subvención popular a instancias del colectivo Cine y Libertad. También podríamos mencionar el cine político de ficción del bando republicano durante la Guerra Civil, como *Aurora de esperanza* (1936) de Antonio Sau o *Sierra de Teruel* (1939) de André Malraux” (Trenzado 2000: 62).

Entre los problemas o limitaciones que Linares le encuentra al cine militante y que también los activistas del siglo XXI señalan en sus debates se presenta siempre un problema, que se formula con esta pregunta: ¿pero eso le interesa a la gente, le va a gustar o van a querer verlo?

Esa inquietud es la que llevó en 1973, en Argentina, a realizar una película de ficción para vehicular una crítica política a los sindicatos y animar a la lucha contra la corrupción en su seno. Así explica Mestman (2008) los motivos que llevaron a producir *Los traidores*:

¹⁴ Juegos narrativos como los planteados por la película *Los Rubios* de Albertina Carri (2003).

“A diferencia de los materiales fílmicos que hasta allí habían realizado, en este caso se decidieron por recurrir a la ficción. Esta opción se justificaba por dos razones principales. Por un lado, porque percibían cierto límite en el documental contrainformativo para interpelar a un público popular habituado al consumo del cine de género y priorizaban, entonces, un modelo narrativo ‘eficaz’ para atraer a ese público; restando importancia a consideraciones sobre la necesaria identidad entre nuevos contenidos y nuevos lenguajes. Por otro lado, por la dificultad de indagar sobre la burocracia sindical argentina desde el documental, dado el escaso material testimonial disponible - reducido a actos o entrevistas en las que se desarrollaba toda una retórica característica pero que podía aportar poco al análisis del fenómeno-, así como la imposibilidad de conseguir ubicar la cámara en los lugares donde pudiera emerger esa ‘verdad oculta’ tras las apariencias “actuadas” por la burocracia”.

La paradoja sobre la que se asienta la elección de la ficción (historia inventada) para permitir conocer un proceso, hecho o acontecimiento real (historia real), es la paradoja sobre la que han especulado algunos movimientos cinematográficos como el cine soviético de Vertov y Eisenstein o el *Cinema Verité* francés: composiciones artificiales pueden evidenciar verdades ocultas.

1.3.8. Es implicación personal / Es consciencia

Todos los manuales videoactivistas que hemos podido consultar (Widgintong, Harding, Witness...), las declaraciones de principios de los grupos activistas, las definiciones de cine militante, los objetivos explicitados por los proyectos contrainformativos (Vinelli y Rodríguez Esperón, 2008)... contienen de un modo u otro una orientación de principios: la implicación personal. Esta orientación remite a la necesidad de elaborar un discurso sobre algo en lo que se cree, algo que se conoce, a favor de algo que se aprecia, que se valora, que se desea cuidar, mejorar, liberar... algo respecto a lo cual se tiene desarrollado un posicionamiento intelectual o sentimental. Una militancia.

Ese “ser parte” choca en apariencia con el principio consagrado por los manuales del periodismo canónico enseñado en las universidades y academias e invocado en los textos de ética periodística. La imparcialidad no es parte del conflicto que se cuenta.

Parecería pues que el ideario videoactivista contraviene los fundamentos del periodismo y condena al videoactivismo a ese rincón infame en el que han de desecharse todos esos que “lo que hacen es propaganda panfletaria”.

En las jornadas sobre videoactivismo que celebramos en la Universidad Rey Juan Carlos en Madrid los días 17 y 19 de febrero de 2014, coordinadas de forma asamblearia por un grupo de estudiantes, este debate saltó, como era de esperar, junto al de la profesionalidad necesaria o no para el videoactivismo, y el de si el videoactivismo es o no periodismo y debe o no serlo.

Las opiniones se dividían por segundos. Y también por segundo basculaban sin llegar a estabilizarse.

Un trabajo de fin de grado presentado el día 14 de marzo de 2014, la misma mañana que se cierra este texto para su presentación al congreso, ha estudiado las cualidades periodísticas del programa informativo *Sí se puede*, producido y publicado en la plataforma *Toma la Tele*, vinculada al movimiento 15M. El informativo *Sí se puede* trabaja monográficamente sobre el derecho a vivienda, los desahucios y la regulación del mercado. Entre las conclusiones de la novel investigadora, ya graduada, se incluyen dos ideas: que el informativo videoactivista tiene un grado de especialización mayor que los informativos de las cadenas generalistas y que gracias a eso puede ofrecer una información más precisa y más detallada, que cubre los huecos desinformativos que ofrecen las cadenas *mainstream*, y que este nivel de especialización se nutre de la participación activa que tienen los informadores en el movimiento de defensa del derecho a la vivienda. La otra idea, que el estudio considera contrastada, es que el informativo videoactivista no cumple con los requisitos (formales) de la imparcialidad.

La cámara con conciencia de clase ha sido imprescindible para el videoactivismo de las luchas obreras de todo el siglo XX. Cuenta Campbell, citado por Huffman (2001), que Samuel Brody, uno de los miembros de la *Film and Photo League*, lo expresaba así:

“Our cameramen were class-conscious workers who understood the historical significance of this epic march for bread and the right to live. As a matter of fact, we "shot" the march not as "disinterested" news-gatherers but as actual participants in the march itself. Therein lays the importance of our finished film. It is in the viewpoint of the marchers themselves... our worker cameramen, working with small hand-cameras that permit unrestricted mobility, succeeded in recording incidents that show the fiendish brutality of the police towards the marchers”.

Varios mitos del periodismo se contravienen:

- Ser un observador con conciencia de clase.
- Formar parte, participar en la lucha.
- No ser un recolector de noticias desinteresado.
- Presentar un punto de vista interno.

En los trabajos de fin de grado que venimos presentando en la URJC desde 2011 en la línea de investigación sobre videoactivismo se repite regularmente una misma comprobación: el videoactivismo sigue grabando en el lugar de los hechos cuando los medios convencionales ya se han ido; el videoactivismo proporciona visiones que los medios no llegan a disponer ni mostrar.

La conclusión es que el contenido videoactivista permite un contraste de los contenidos *mainstream*. Y si de la misma historia los dos tipos de discursos, el activista y el corporativista, presentan distintos relatos, ¿hemos de pensar que uno es “el bueno” y el otro “el malo”? Si es así, ¿cómo saber cuál es “el bueno”?

Para cualquier respuesta es preciso primero disponer de un marco conceptual suficientemente claro que permita la distinción de los dos posibles objetos de estudio sometibles a comparación.

Eso es lo que hemos pretendido facilitar en este estudio. Ahora quedan, se abren, muchos otros pasos de investigación por delante.

Se podría empezar, claro, por indagar si el discurso corporativista no es más bien un discurso corporativista, pues el problema no es que el videoactivista sea subjetivo, el problema es que los demás discursos también lo son pero lo niegan, lo enmascaran con la retórica de la objetividad. Cuando el videoactivismo afirma que no pretende ser objetivo: “video activists do not fane objectivity, but proudly engage in presenting opinions -marginalized or otherwise- aimed at inspiring public debate and encouraging action to instigate change” (Widginton, 2005: 104), lo que está afirmando es que no pretende enmascarar su inevitable subjetividad.

Cuando, en 1969, Harun Farocki se quema un brazo con un cigarrillo ante la cámara para ilustrar en su película *Fuego inextinguible* que el fuego daña y que un cigarrillo como el que él utiliza quema a 200 grados pero el napalm quema a 1.700, lo que hace Farocki es un gesto de absoluta subjetividad. Esta subjetividad es consciente y explícita. Farocki sabe que la está empleando y sabe para qué la emplea. Y las personas que ven la película también la reconocen. Farocki, como explica Georges Didi-Huberman, que prologa su libro *Desconfiar de las imágenes*, la utiliza para afrontar el mismo reto que le mueve en todas sus películas: abrir los ojos, “desarmar las defensas, las protecciones, los estereotipos, la mala voluntad, las políticas de avestruz de quien no quiere saber” (Farocki, 2013: 19). Es un acto comunicativo consciente dirigido a abrir otra conciencia. Así, de conciencia a conciencia, opera el videoactivismo.

Bibliografía

A Montage of Programmatic Comments by Newsreel Filmmakers. Film Quarterly, 22 (2) (Winter, 1968-1969), pp. 43-48. Published by University of California Press.

Aznar Almazán, Y. e Iñigo Clavo, M. (2007). "Arte, política y activismo" en *Revista Concinnitas* (10), Universidade Estadual de Rio de Janeiro.

Bal, M. (2010). "Arte para lo político" en *Retóricas de la resistencia*, Revista *Estudios visuales* (7), enero 2010, pp. 40-65. CENDEAC.

Benítez Eyzaguirre, L. (2013). "Audiovisual y móviles en las revueltas sociales de Marruecos", en revista *Zer*, 18 (35), pp. 145-168. Universidad del País Vasco.

Bourdieu, P. (2002). *Pensamiento y acción*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Zorzal.

Boyd, A. y Mitchell, D. O. (eds.) (2012). *Beautiful Trouble / A Toolbox for Revolution*. New York, EEUU: OR Books.

Bustos, G. (2006). *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*. Buenos Aires, Argentina: La crujía.

Campbell, R. (1984). "Radical Documentary in the United States", En Thomas W. Ed. (1984). *Show Us Life: Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*. Metuschen, New Jersey: The Scarecrow Press.

Campbell, R. (1978). *Radical Cinema in the United States, 1930-1942: the Work of the Film and Photo League, Nykino and Frontiers Films*. Northwestern University.

Casanovas, M. (2012). *Organizar el rechazo / Vanguardias culturales y política revolucionaria*. Madrid, España: Izquierda Anticapitalista.

Castells, M. (2000). *The Rise of the Network Society* (2ª ed.). Oxford, United Kingdom. Malden, Mass: Blackwell Publishers.

Chomsky, N. (1991). *Media Control / The Spectacular Achievements of Propaganda*. New York, EEUU: Seven Stories Press.

Comolli, J. (2010). *Cine contra espectáculo*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Daressa, L. (2000). "Is Social Change a Media Delusion? California Newsreel at 30 and 2000", en *Documentary is never neutral*. Disponible en <http://documentaryisneverneutral.com/words/socchacnr.html>

De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano*. México D.F., México: Universidad Iberoamericana.

Deleuze, G. (1990). "Postdata a las sociedades de control" en *Revista Babel*, (21), diciembre de 1990. Buenos Aires, Argentina.

Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Galán Zarzuelo, M. (2012a). "Cine militante y videoactivismo: los discursos audiovisuales de los movimientos sociales" en *Revista Comunicación* 1(10), pp. 1091-1102.

Galán Zarzuelo, M. (2012b): "El fotograma disidente: del cine militante al videoactivismo" en *Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión. Congreso Internacional Hispanic Cinemas: En Transición*. 7, 8 y 9 de noviembre de 2012, Universidad Carlos III de Madrid.

Getino, O. y Solanas, F. (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Getino, O. (1979). A diez años de un Tercer Cine. Textos breves. México: Filmoteca UNAM. Consultable en <http://octaviogetinocine.blogspot.com.es/2010/12/diez-anos-de-hacia-un-tercer-cine-1979.html>

González Requena, J. (1989). *El espectáculo informativo*. Madrid, España: Akal.

Gregory, S., Caldwell, G., Avni, R. and Harding, T. (2005): *Video for change. A guide for advocacy and activism*. London, United Kingdom: Pluto Press.

- Huffman, N. (2001). *New Frontiers in American Documentary Films*. University of Virginia, United States of America.
<http://xroads.virginia.edu/~ma01/huffman/frontier/frontier.html>
- Harding, T. (2001). *The Videoactivist Handbook*. London, United Kingdom: Pluto Press.
- Iranzo, J. V. (2011). "Videoarte: orígenes y fundamentos", en Sedeño Valdellós, A., *Historia y estética del videoarte en España*. Sevilla-Zamora: Comunicación Social.
- Jameson, F. (1992). *Signatures of the Visible*. London, United Kingdom: Routledge.
- Linares, A. (1976). *Cine militante*. Madrid, España: Castellote.
- Mestman, M. (2008). "Mundo del trabajo, representación gremial e identidad obrera en *Los traidores* (1973)", en *Nuevo mundo, nuevos mundos*. Débats / 11/12/2008. En Cucchetti, H. y Cristiá, M. (coord.) (2008). *Experiencias políticas en la Argentina de los '60 y '70 – Dossier*.
- Olhagaray Llano, N. (2002). *Del vídeo arte al net art*. Santiago de Chile, Chile: LOM Ediciones.
- Ponticelli, J. y Voth H. (2012). *Austerity and Anarchy: Budget Cuts and Social Unrest in Europe, 1919-2009*. London, United Kingdom: Centre for Economic Policy Research. Consultado el 3 de junio de 2013 en <http://www.voxeu.org/sites/default/files/file/DP8513.pdf>
- Presence, S. (2013). *The Political Avant-garde: Oppositional Documentary in Britain since 1990*. Faculty of Arts, Creative Industries and Education, University of the West England, Bristol, United Kingdom.
- Rocha, S. (2006). *Historia de un incendio. Arte y Revolución en los tiempos salvajes. De la Comuna de París al advenimiento del punk*. Madrid, España: La Felguera.
- Sheppard, M. (2005). "Cine y resistencia" en *Cuadernos del centro de estudios en diseño y comunicación* (Ensayos) (18). Buenos Aires, Argentina:

Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.
Mayo 2005. Consultada el 8 de julio de 2012 en
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/105_libro.pdf

Trenzado Romero, M. (2000). "El cine desde la perspectiva de la ciencia política". En REIS (*Revista Española de Investigaciones Sociológicas*) (92), pp. 45-70. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas. Recuperada el 21 de julio en
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99717881003>

Tudurí, G. (2008). *Manifiesto del Cine sin Autor 1.0. Realismo social extremo en el siglo XXI*. Cienpозuelos, España: Centro de Documentación Crítica. Disponible en
<http://www.cinesinautor.es/images/uploads/documents/371a86bba8d99bbeb290afc3dfdb266ac2840140.pdf>

Tudurí, G (2012). *Cine XXI. La política de la colectividad. Manifiesto de Cine sin Autor 2.0*. Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones. Disponible en
<http://www.cinesinautor.es/images/uploads/documents/a3c6c9d9a9e43779f07b2185b06e3357fc201054.pdf>

Valenzuela, V. (2011). "Giro subjetivo en el documental latinoamericano. De la cámara-puño al sujeto-cámara" en *La Fuga*, 2011. Disponible en <http://www.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439>

Vinelli, N. y Rodríguez Esperón, C. (Coord.) (2008). *Contrainformación / Medios alternativos para la acción política*. Buenos Aires, Argentina: Peña Lillo/Continente (edición electrónica).
http://www.dariovive.org/audiovisuales_libros/contrainformacion.pdf

Widginton, D. (2005). "Screening revolution. FAQs about video activism". En Langlois, A. y Dubois, F. (2005). *Autonomous Media. Activating Resistance & Dissent*, pp. 103-121. Montreal: Cumulus Press. Disponible en
<http://cumuluspress.burningbillboard.org/autonomousmedia.html>



La historia “no oficial” del cine

Marta Galán Zarzuelo

LA INTERPRETACIÓN de la historia del cine es tan injusta como la propia historia. Cuando pensamos en el cine como medio utilizado para enfrentarse al sistema, las historias “oficiales” olvidan este tipo de prácticas. Para que los directores y grupos cinematográficos que sí utilizan el cine como herramienta de transformación social e intervención política no caigan en el olvido, este artículo tiene como objetivo estudiar algunas producciones cinematográficas que por determinadas características suponen un antecedente para las prácticas videoactivistas en la actualidad.

Desde la invención del cinematógrafo el cine se convierte en la ventana perfecta para observar el mundo. Pero muchas veces lo que el mundo cuenta no es del agrado de la industria cinematográfica, porque es importante no olvidar que el cine es ante todo una industria donde hay intereses políticos y económicos. Cuando a través de los cauces habituales de la producción cinematográfica los directores no tienen oportunidad de contar lo que ellos quieren, existen dos opciones: no contarlos o salirse del camino y cuestionar el sistema. O callan o graban.

“Un relato nunca es neutral. Y toda una categoría de documentales, muy numerosa, cuenta con intención de convencer. Son películas que podrían calificarse de militantes en el sentido de que son fruto de un compromiso que obedece a una voluntad de participar” (Gilles Lipovetsky: 2009, 157).

2.1. “El drama cinematográfico es el opio del pueblo. ¡Abajo las fábulas burguesas y viva la vida tal y como es!” Dziga Vertov

Desde el mismo momento en que estalló la Revolución Rusa de 1917, numerosos cineastas rusos pensaron en poner al servicio de la misma sus conocimientos específicos y su capacidad de trabajo. Sobre esta base se montó un aparato de propaganda, centrado en las imágenes cinematográficas, que filmaba todo tipo de actos, manifestaciones y asambleas que pudiesen tener algún valor informativo o de agitación.

Algunos de estos directores fueron los primeros en considerar el cine como una herramienta más en la lucha de clases. Sergei Tretjakov, uno de los teóricos más importantes del período post-revolucionario de la Unión Soviética, proporcionó la mayoría de las bases teóricas a Dziga Vertov¹⁵ o Alexander Medvedkine¹⁶.

Tretjakov defiende que la sociedad de esos años debe construir una nueva relación entre el autor de la obra y el público.

“Los consumidores de las artes tienen que convertirse ahora en los co-productores y no sólo eso, sino que la obra de arte debe ser una expresión de la colectividad y reflejar las problemáticas que le afectan” (Leonard Henny: 1979, 377).

En estos años ya encontramos el concepto de colectividad, una de las bases del videoactivismo a la hora de plantearse la realización de un film. En este caso el interés del cineasta se centra en los problemas de lo colectivo y la expresión del artista como individuo queda relegada a favor de la expresión de la colectividad.

¹⁵ Dziga Vertov, en varios de sus manifiestos, busca vincular la imagen cinematográfica con la toma de conciencia revolucionaria. Para él la cámara es en un instrumento para captar *la realidad en bruto*, algo que el ojo humano no estaba en condiciones de asimilar.

¹⁶ Alexander Medvedkine comandó un tren itinerante donde a la vez que iba exhibiendo películas y documentales por diferentes pueblos de la geografía soviética, iba también realizando nuevos films sobre los lugares y los públicos visitados, una manera de compartir información y estrechar relaciones entre los pueblos.

2.2. “The basic force behind [documentary] was social and not esthetic”, John Grierson

Es en los años treinta, cuando una serie de documentalistas encabezados por John Grierson¹⁷ empiezan a entender el cine como un púlpito desde donde hay que animar a la ciudadanía a que lleve a cabo una reforma social. El objetivo no es reflejar sólo los problemas que enfrentan al ser humano frente a la naturaleza¹⁸, sino los que vive en sociedad por los efectos injustos del capitalismo. Creían que la principal tarea del documentalista era encontrar los medios para que su obra consiguiera enfrentar al ser humano con sus propios problemas, trabajos y condiciones.

Tal como plantea Bill Nichols, “el documental, como otros discursos de lo real, conserva la responsabilidad residual de describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva” (1997:40).

A John Grierson le siguieron otros autores con ideas similares como el francés Jean Vigo o el holandés Joris Ivens que también proponían una práctica documental social y política en consonancia con su propio compromiso con las transformaciones sociales.

Jean Vigo exponía en la presentación de su documental “*A propos de Nice*” (1929)¹⁹ lo siguiente:

“Este documental social se diferencia del documental sin más y de los noticiarios semanales de actualidades por el punto de vista defendido inequívocamente por el autor. Este documental exige que se tome postura porque pone los puntos sobre las íes” (Romaguera i Ramio y Alsina Thevenet: 1989, 137-138).

Estas películas mantienen la firme voluntad de denunciar determinadas situaciones sociales y políticas. Así se empieza a utilizar

¹⁷ Fue un director y productor muy prolífico. Su primer documental fue *Pescadores a la deriva* (Drifters, 1929) un film mudo sobre el trabajo diario de los pescadores en la industria del arenque en Inglaterra.

¹⁸ Grierson criticó esta actitud de documentalistas como Robert Flaherty.

¹⁹ Es un documental mudo que explora las desigualdades sociales de la ciudad de Niza. Jean Vigo aprovecha la obra para lanzar un ataque feroz contra la aristocracia y los veraneantes burgueses.

el cine como medio para intervenir y actuar frente a todos estos problemas.

“Denominaremos documental de intervención aquel que aborda la realidad desde la conciencia de su existencia como agente que ejerce una mediación. La valoración del sujeto sobre el que se proyecta la mirada, también como agente, es lo que posibilita una mayor aproximación a la realidad al generar una mirada crítica y reflexiva producto del choque cognitivo entre ambos agentes” (Habermas: 1998).

En los años treinta y cuarenta hubo también otras experiencias con especial relevancia para las prácticas videoactivistas actuales. Por ejemplo la agrupación cooperativa francesa Cine Liberté. Nacida en 1936 a raíz de la campaña electoral y la prohibición de la película *La vie est à nous* (1936)²⁰. Este grupo se puso por objetivo crear una red de cineclubes donde todas las producciones que fueran censuradas pudieran ser proyectadas. Su objetivo era la distribución y exhibición fuera del ámbito comercial a través de redes de solidaridad, al igual que los colectivos y grupos de videoactivismo.

2.3. “There are many aspects of American life ignored by the film industry (...) It is this America -the world we actually live in- that Frontier Films will portray” Frontier Films

En Estados Unidos, a comienzos de la década de los cuarenta, surgió un grupo de cine independiente en Nueva York, que pretendía “ofrecer una alternativa al cine alienante y de puro consumo de Hollywood”, el grupo se llamaba Nykino (New York Kino) y formaban parte de él Leo Hurwitz y Paul Strand. Estos cineastas más tarde fundaron la productora Frontier Films con la que rodaron varias películas de gran interés desde una óptica de verismo y compromiso con las realidades del país abiertamente izquierdista.

En la década de los cincuenta y comienzos de los sesenta se produce un marcado retroceso en este tipo de prácticas audiovisuales a nivel

²⁰ Película realizada por un colectivo de técnicos y artistas que participaron de manera desinteresada bajo la dirección de Jean Renoir por iniciativa del Partido Comunista Francés para la campaña electoral de 1936. No tuvo una proyección pública hasta 1969 que empezó a ser distribuida comercialmente.

mundial debido en buena parte a la “guerra fría”, a las dificultades con las que tropezaban los partidos y organizaciones izquierdistas en el mundo occidental, etc. El cine estaba casi exclusivamente en manos de los grandes estudios, los costes de producción eran muy elevados y tras la práctica desaparición de la escuela documentalista inglesa y la extinción de los movimientos progresistas en el cine norteamericano tras la “caza de brujas”, todas las posibilidades de evolución parecían prácticamente cerradas. La única solución posible parecía ser la de la utilización de los formatos de cine “amateur”, el 8 y el 16 mm., que, en el aspecto teórico había sido apuntada ya por algunos críticos y estudiosos.

Llegamos así a la década de los sesenta y a un contexto histórico político que posibilita un marco de oportunidades para el desarrollo de una serie de grupos audiovisuales que entienden el cine como un medio para cuestionar el sistema desde la praxis cinematográfica.

Estos años se caracterizan en el aspecto histórico político por grandes movilizaciones sociales a favor de los derechos de la mujer, por la defensa de las minorías raciales, en contra de conflictos bélicos como la Guerra del Vietnam en EE.UU o en contra de la Guerra de Argel en Francia, ecologistas como la campaña para el desarme nuclear en Gran Bretaña... Todos ellos consiguen visibilizar la gran crisis de la izquierda tradicional y subrayar la inestabilidad que atraviesa el sistema de partidos en algunos países. Además el cine comercial vive una etapa de crisis debido al nacimiento y desarrollo de la televisión. El espectador que antes se acercaba a las salas de cine ahora prefiere quedarse en casa frente al televisor, por lo que supone un período difícil para el modelo de producción de Hollywood.

También es importante destacar el nacimiento de nuevos espacios de formación audiovisual y el desarrollo de nuevas corrientes de pensamiento que influyen en la crítica cinematográfica como el estructuralismo o el marxismo. Estos dos factores combinados brindan a los alumnos de las escuelas de cine la posibilidad de crear espacios de debate y empezar a considerar la película cinematográfica como el mejor medio para cuestionar los valores culturales hegemónicos.

Todo este proceso se vio impulsado por el desarrollo de una serie de avances tecnológicos como el perfeccionamiento de las cámaras de 16 mm, la mejora de las emulsiones fotográficas, las mejoras en aparatos de grabación de sonido directo con más calidad y el nacimiento del vídeo. En consecuencia se produce un abaratamiento del coste de los equipos y una mayor accesibilidad.

A partir de ese momento se forman diferentes grupos de cineastas que rechazan la fórmula comercial clásica de producción cinematográfica y muestran alternatividad en las tres fases del proceso de creación de una película: producción, distribución y exhibición.

“Lo alternativo puede decirse de muchas maneras y encararse desde múltiples ángulos, pero lo que funda su diferencia esencial es su enfrentamiento y oposición a lo dominante. Oposición que puede localizarse, específica y/o prevalentemente, en el nivel mismo del medio; o en lo vehiculado por él -llámese contenido-mensaje (Lasswell-MacLuhan), texto (semióticos-semiólogos), etc.-, bien considerado en sí mismo, bien en su propósito de intervención y cambio de la situación (contexto) social en que se produce” (Vidal Beneyto: 1979, 18).

Son grupos que no reciben ninguna ayuda económica por parte del estado, sus proyectos se basan en la autofinanciación. Creen en la distribución horizontal del trabajo y la no autoría de las obras. Tienen un sistema de distribución basado en redes de solidaridad a través del intercambio de materiales entre distintos grupos de afinidad política y otros grupos audiovisuales de todo el mundo. La proyección de este cine se lleva a cabo en salas de exhibición alternativas como escuelas, sindicatos, centros sociales... Generalmente, el visionado va acompañado de un debate posterior en el que el espectador interviene de manera activa.

En este capítulo nos detenemos en algunas prácticas cinematográficas militantes por su especial relevancia y parecido con el videoactivismo actual: el caso de Francia y su apuesta por la colectividad, EE.UU y las redes de distribución que creó el colectivo Newsreel, el nuevo Cine Latinoamericano como un todo unificado

por diversos criterios y para terminar el caso de España por ser el único país europeo que desarrolla una actividad cinematográfica militante en la clandestinidad por el régimen dictatorial en el que se inscribe.

2.4. “Cineastas, ¿qué hacéis por la revolución?” Manifiesto por un cine militante de los Estados Generales del Cine Francés

Cuando hablamos de la década de los sesenta nuestro imaginario político siempre piensa en Mayo del 68. Lo que empezó como una movilización estudiantil en contra de la aprobación de una ley educativa se amplió al sector laboral dando lugar a la mayor huelga general de la historia de Francia.

El cine se interesa por lo que está ocurriendo en las calles de París y los trabajadores crean “comisiones de cine” que organizan proyecciones en las universidades y en las fábricas ocupadas. Durante estos días se está celebrando la 21 edición del Festival de Cannes y como protesta por la poca solidaridad que el Festival está demostrando con los manifestantes detenidos, la sala es ocupada por iniciativa de Jean Luc Godard, quien junto a otros cineastas plantean la suspensión del evento. El jurado decide renunciar, muchos directores retiran sus films y el Festival acaba por suspenderse.

El 17 de mayo en la Escuela Nacional Técnica de Fotografía y Cinematografía se organiza una asamblea de toda la profesión cinematográfica que decide adoptar la propuesta de la revista *Cahiers du Cinéma* de conformar los Estados Generales del Cine Francés.

Los Estados Generales del Cine Francés pretenden reformar la industria del cine y para ello se reúnen en Suresnes el 26 de mayo. Se presentan diferentes proyectos, cada uno de ellos defendido por cineastas de la talla de Claude Chabrol, Louis Malle o Alain Resnais. Estos proyectos sirven de base para redactar la Moción Final cuyo objetivo es “hacer de la vida cultural, y por tanto del cine algo esencial a la vida de la nación, un servicio público”.

Además de elaborar estos proyectos, se llegan a rodar más de treinta films en 16 o 35mm., que se plantean como un apoyo en la popularización de las acciones de los grupos revolucionarios en los

que predomina la contrainformación y la agitación sobre el análisis político y la reflexión. Una de las cuestiones más interesantes es cómo se organizan para cubrir las huelgas, manifestaciones y los procesos represivos, plantando cara a las coberturas hechas por las televisiones francesas con un firme propósito de dar otra visión del conflicto.

Entre 1967 y 1975 se forman grupos de cine político y militante como Cinema Libre, Cinelutte, Iskra, Cinéthique, SLON, Grupo Medvedkine y Grupo Dziga Vertov, que apuestan por una práctica cinematográfica a favor de la transformación social y apuestan por la colectividad en el trabajo, como reto político, dejando de lado la individualidad del artista que fomenta el sistema capitalista.

**2.5. “[We] want to make films that unnerve, that shake assumptions, that threaten, that do not soft-sell, but hopefully (an impossible ideal) explode like grenades in peoples’ faces”
Newsreel**

En Estados Unidos el contexto histórico político está marcado por las grandes movilizaciones en contra de la Guerra del Vietnam y las primeras luchas raciales exigiendo derechos civiles para la comunidad negra representadas por el Partido de las Panteras Negras para la Autodefensa y con la aparición de figuras tan relevantes como Martin Luter King o Malcolm X. En ambos movimientos destaca la universidad, y no el mundo laboral, como el motor de lucha. Es el contexto perfecto para desarrollar prácticas audiovisuales militantes.

Desde que finaliza la Segunda Guerra Mundial, las infraestructuras técnicas distribuidas, cámaras y equipos de proyección de 16 mm., en espacios como colegios, sindicatos, grupos comunitarios e incluso iglesias, facilitan la posibilidad de crear redes de distribución de películas militantes y políticas. El problema es que estas redes están controladas por los mayoristas.

Los cineastas más comprometidos piensan que están produciendo películas que luego no se pueden exhibir y así su actividad política cinematográfica pierde sentido. De tal manera que deciden construir redes alternativas que den salida a todas estas producciones militantes. Grupos como American Documentary Films, New Day

Films, Women Make Movies, Iris Films, Odeon Films o Third World Films se crean para producir y distribuir este otro cine, incluyendo en sus catálogos de distribución no sólo sus propias producciones sino también europeas, latinoamericanas y asiáticas.

En este contexto nos interesa especialmente la experiencia del colectivo Newsreel, que todavía sigue activo. Este grupo surge a raíz de la manifestación que se convocó en contra de la Guerra del Vietnam enfrente del Pentágono en Octubre de 1967. Aparte de un gran dispositivo policial para controlar a todos los manifestantes el evento también convocó a numerosos cineastas y fotógrafos que desde Nueva York se trasladan a Washington para documentar el evento.

Tras la manifestación y de vuelta en Nueva York, Jonas Mekas²¹ propone a una serie de directores asistir a una reunión para discutir la posibilidad de formar un grupo de producción y distribución alternativa que se encargue de todo el material grabado en las diferentes movilizaciones. Así nace Newsreel en diciembre de 1967. El grupo está principalmente formado por estudiantes de cine y personas con conocimientos de técnica cinematográfica. Producen cortometrajes con muy baja calidad técnica, por la escasez de medios de producción y como argumento estético para cuestionar las imágenes impolutas de los documentales comerciales y por lo tanto el sistema de producción del mercado. A pesar de sus desenfoques y cortes bruscos son producciones muy ricas en contenido, especialmente aquellas que muestran procesos represivos, y llenas de energía gracias a la utilización de la banda sonora, muchas veces canciones rock del momento, que consigue crear un vínculo emotivo con el espectador. Estaban convencidos de que todo el mundo que viera estas producciones sentiría la necesidad de salir a la calle y unirse a estas luchas.

²¹ Uno de los directores más importantes de la vanguardia norteamericana. Creador junto a su hermano de una de las publicaciones cinematográficas más importantes de los EE.UU la revista *Film Culture*. Continúa en activo ahora más centrado en instalaciones fílmicas que se exhiben en los museos más importantes del mundo.

Creían que su trabajo era determinante para aportar una visión diferente a la versión oficial de los medios de comunicación. Los temas que tratan en sus películas suelen versar sobre el problema racial y los grupos y partidos revolucionarios de las minorías oprimidas, sobre problemas laborales y sociales, sobre los relacionados con la ecología como la contaminación del aire y las aguas, y con el evidente deterioro de las condiciones de vida en las grandes urbes y en todos los EE.UU en general.

Poco a poco la experiencia se va extendiendo a otras ciudades como Boston, Chicago o San Francisco. La diferencia es que en estas otras ciudades los interesados en formar parte del grupo son militantes de los movimientos sociales cuya experiencia en la práctica cinematográfica es bastante deficitaria. A pesar de la inexperiencia estos grupos funcionan muy bien porque tienen muy interiorizadas determinadas dinámicas políticas basadas en la colectivización de conocimientos y la distribución horizontal del trabajo.

En menos de dos años el colectivo produjo sesenta filmes, formaron equipos audiovisuales por toda América y se ganaron un reconocimiento internacional.

2.6. “El proyector es un arma capaz de disparar veinticuatro fotogramas por segundo”, Octavio Getino y Fernando Solanas

El cine militante en Latinoamérica se nutre de diferentes experiencias según el país en el que se desarrolla pero como todas las prácticas audiovisuales estudiadas anteriormente necesita un contexto histórico político que potencie su aparición.

“La articulación de los sectores medios profesionales e intelectuales y de los estudiantiles con los sectores populares organizados, se manifiesta en la confluencia de demandas democratizadoras en las dimensiones política, cultural, social y económica, todas ellas entendidas como vinculadas a la reafirmación de la soberanía nacional frente a tres enemigos-socios identificados: el imperialismo norteamericano, las oligarquías locales y las dictaduras militares” (Vellegia: 2009, 186).

Los gobiernos no responden a las demandas y las luchas son duramente reprimidas. Son años en los que se produce una fuerte politización de todos los ámbitos de la cultura, incluido el cine.

El punto de partida es el Encuentro de Realizadores Latinoamericanos en Viña del Mar, Chile, en 1967, al que asisten delegados de siete países. Fue la primera vez que se construía un canal de comunicación entre realizadores, que a pesar de las diferencias en sus contextos nacionales compartían el mismo objetivo: conformar un cine con una clara identidad continental.

El cine militante latinoamericano se convierte en un hervidero de producciones fílmicas, elaboraciones teóricas y formas de organización diferentes. Los cineastas teorizan acerca de su papel de cara a las necesidades históricas y políticas, y pretenden con sus escritos “provocar las conciencias dormidas en el comfortable sillón de la neo-colonización cultural” (Vellegia: 2009, 189). Este panorama potencia también la creación de redes de distribución alternativas e intercambio de películas.

2.6.1. “Está claro para nosotros que el cine es una arma de contrainformación, no un arma de tipo militar”, Raymundo Gleyzer

En Argentina destaca la producción de dos grupos: Cine de la Base, que surge como grupo orgánico de distribución de la película de ficción *Los traidores* (1973) de Raymundo Gleyzer y Álvaro Melián, y Cine Liberación. Cada uno de ellos parte de conceptos políticos diferentes, los primeros vinculados al Partido Revolucionario de los Trabajadores y los segundos desde el peronismo, pero ambos consideran el cine como un arma de combate en la lucha de los pueblos.

Una de las obras más significativas de este período es *La hora de los hornos* (1968) de Cine Liberación. Un film que no tiene final, es una obra abierta porque sus autores, Fernando Solanas y Octavio Getino, consideran que nunca se termina de escribir la historia y que, por supuesto, ésta se encuentra en un proceso de continua evolución y

cambio. Esta obra está concebida en tres partes²² y en el momento de la proyección es el propio público espectador quien decide el orden del relato. Así de cada visionado puede nacer una obra nueva.

Es durante la filmación y las primeras proyecciones del film cuando sus autores empiezan a escribir uno de los manifiestos más significativos de su práctica cinematográfica: *Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo* (1969). En estas líneas Getino y Solanas diferencian tres tipos de cine. El Primer Cine se rige por objetivos de reproducción del sistema, el Segundo Cine efectúa una reivindicación del autor y el Tercer Cine es el que “reconoce la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura”.

El movimiento de cine militante chileno es anterior al ascenso al gobierno de la Unidad Popular, presidida por Salvador Allende, y en la medida de sus fuerzas, contribuye a propiciarlo adquiriendo un gran auge entre 1970 y 1973. El precursor de este cine es Miguel Littin que filma, junto a otras piezas, su largometraje más conocido *El chacal de Nahueltoro* (1969), donde recupera la historia del Chacal estigmatizado por los medios de comunicación. A raíz del golpe de estado de la derecha en 1973 Miguel Littin tuvo que abandonar el país y vivió en el exilio como la mayor parte de la izquierda del momento que no fue asesinada por la dictadura de Augusto Pinochet.

2.6.2. “Vale la pena hacer una película de mera narración, que diga cómo son las cosas, pero después hay que analizar, y más tarde, llegar a molestar, a joder, a subvertir”, Mario Handler

En Uruguay, uno de los países más débiles en infraestructura cinematográfica, destaca la trayectoria de Mario Handler que afirma trabajar basándose en una fuerte adscripción a la lucha antiimperialista y revolucionaria, pero sin estar encuadrado en ningún

²² *Neocolonialismo y violencia* que analiza la historia latinoamericana impugnando la versión oficial de la clase dirigente, *Acto para la liberación* que describe la historia del movimiento peronista y *Violencia y liberación* acerca de procesos represivos contra militantes revolucionarios.

grupo o partido político concreto. Su film más conocido es *Me gustan los estudiantes* (1968), basado en una canción chilena de Violeta Parra, y que trata de las revueltas estudiantiles en Uruguay. Este cineasta insiste en que el mayor problema para producir este tipo de cine es el económico, ya que las exhibiciones clandestinas no son casi nunca capaces de cubrir los costes de la mayoría de los films, por barata que sea su producción. A Handler se le debe la iniciativa de la creación de la Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo, apadrinada por Joris Ivens, un centro de producción, distribución y exhibición de todo tipo de cine útil para la educación política de las masas y para la lucha ideológica.

En Colombia a partir de la década de los sesenta comienzan a advertirse los primeros indicios de un cine más comprometido. Algunos cineastas se plantean llevar a cabo una labor tanto teórica como práctica que permita la realización de films así como su distribución y exhibición, para ello intentan utilizar el Festival de Cine de Cartagena como plataforma de lanzamiento, aunque la experiencia no tiene el éxito esperado. A partir de 1968, este grupo va adquiriendo mayor consistencia y es entonces cuando se celebra la I Muestra de Cine Documental Latinoamericano en Mérida, donde se presentan algunos films realizados totalmente al margen de las estructuras comerciales, combativos y que pretenden plantear distintos aspectos problemáticos de la realidad colombiana. Los planteamientos de estos cineastas se van radicalizando y filman de manera muy precaria películas que se plantean diversos aspectos de la realidad colombiana, pero ya desde una perspectiva abiertamente izquierdista y enfrentada al gobierno.

2.6.3. “Creo que ahora debemos entrar en una etapa mucho más agresiva, ya no defensiva sino ofensiva, debemos desenmascarar a los culpables de la tragedia latinoamericana”, Jorge Sanjinés

En Bolivia también se llevan a cabo algunas experiencias de este otro cine gracias a la figura de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau. Su película más conocida es *Sangre de cóndor* (*Yanwar Mallku*, 1969), fue el primer largometraje rodado en el país de intencionalidad claramente política que hablaba de los manejos del imperialismo norteamericano

y la colaboración de las clases dominantes bolivianas en el mismo. Gracias a la exhibición de esta película en Europa, Sanjinés consigue un contrato con la televisión italiana RAI para rodar *El coraje del pueblo* (1971), un film sobre las luchas de los mineros bolivianos. Esta película obtiene una gran difusión a nivel mundial y suscita un gran interés por la problemática boliviana, y por la latinoamericana en general.

El repertorio teórico de Jorge Sanjinés se encuentra en su libro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* dieciocho ensayos escritos entre 1972 y 1978 donde concibe el cine revolucionario como “... aquel cine al servicio de los intereses del pueblo, que se constituye en instrumento de denuncia y clarificación, que evoluciona integrando la participación del pueblo y que se propone llegar hasta la liberación”.

Con la instauración de los diferentes gobiernos dictatoriales el cine militante sufrió un claro retroceso y la mayoría de los grupos y directores de los que hemos hablado, si no son asesinados o desaparecidos por los regímenes, continúan filmando pero desde el exilio. Se produce una migración al campo del vídeo y surgen así nuevos grupos pero bajo el pretexto de la “educación popular” y no ya la del cine como “arma de combate” al servicio de la revolución (Vellegia, 1999).

2.7. “No hacemos historia del cine sino que hacemos historia con el cine”, Helena Lumbreras

En el estado español a comienzos de la década de los setenta hay un ambiente político marcado por los estados de excepción y las primeras grandes huelgas y movilizaciones contra el franquismo, con sus correspondientes procesos represivos.

Surgen, primero en Madrid y Barcelona²³, y luego en otras zonas del estado, cineastas y grupos que se proponen ofrecer una alternativa al cine convencional, lo que se ve facilitado por el desarrollo tecnológico. Estas prácticas audiovisuales buscan hacer cultura con el cine, contestando a una cultura preestablecida (contracultural) y a una

²³ En Barcelona hay más grupos de cine comprometido al encontrarse más alejada, geográficamente hablando, del control del aparato estatal, al estar el gobierno central del régimen establecido en la capital.

información dirigida (contrainformación) desde la clandestinidad.

Realizar este tipo de cine se convierte en una actividad heroica por el contexto histórico político en el que se enmarca. A estos cineastas militantes en cuanto no tienen la documentación en regla la policía les requisaba las cámaras y los laboratorios donde se revela el material están totalmente controlados²⁴, así que la mayoría de las veces se tienen que enviar a Roma o París para ser procesados. Además la distribución y la exhibición eran clandestinas, de tal manera que las proyecciones se organizan para un público seleccionado de antemano y con fuertes medidas de seguridad en una red de locales, cineclubes, parroquias o asociaciones, entre otros.

Las inquietudes por parte de algunos directores de cambiar la forma de hacer cine venían ya de antes. En 1967 se celebran las Primeras Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía en Sitges, a las que asisten teóricos, investigadores, críticos, realizadores... de diferentes países. Estas jornadas acaban con la lectura del Manifiesto Sitgista en el que se veía un deseo de diálogo sobre las posibilidades de hacer un cine “independiente y libre de cualquier estructura industrial, política y burocrática”. El contenido “subversivo” de este manifiesto produjo su secuestro por parte del estado y los ejemplares no fueron difundidos pero estos *enfants terribles* de Sitges plantaron las primeras semillas para el nacimiento de lo que posteriormente se conoce como cine militante.

En Madrid destaca la actividad del Colectivo de Cine de Madrid que en sus primeros años se llama Colectivo de Contrainformación, y como bien indica su nombre se dedican a registrar manifestaciones, huelgas... son piezas bastante rudimentarias marcadas por la urgencia del momento. *La muerte de Pedro Patiño* (1972), que denuncia el asesinato de un obrero de la construcción en Getafe por parte de la guardia civil, hasta *Universidad 71-72* (1972), sobre las luchas universitarias, *Presos* (1973) o *El proceso 1001* (1974). Se definían como:

²⁴ Cada material que llegaba a revelar debía llevar su cartón de rodaje e incluir un informe policial certificando duración, nombre de quien lo llevaba, de qué trataba el film, etc.

"Una organización de carácter político destinada a la realización y distribución de films de carácter militante, en una línea de análisis claramente marcada por un cierto marxismo-leninismo, pero sin estar supeditada directamente a ninguna organización política concreta".

En Barcelona destacan diferentes experiencias como el Colectivo de Cine de Clase o la Central del Curt, entre otros. El primer grupo está formado por la pareja Helena Lumbreras y Mariano Lisa. Su obra se compone de varios medimetrotrajes realizados siempre en 16 mm. y blanco y negro: *El campo para el hombre* (1975), sobre la situación de los campesinos en España, abordando los problemas de los minifundios gallegos y los latifundios andaluces; *O todos o ninguno* (1976), sobre la lucha de unos obreros de una empresa metalúrgica de Cornellá o *A la vuelta del grito* (1978) que analiza la crisis de paro y la incidencia en la clase trabajadora. Ruedan también manifestaciones y eventos políticos sin conexión aparente, como material adicional, pero la urgencia coyuntural les impele a montar el material como episodios independientes. Conciben el colectivo como un grupo abierto, multidisciplinario, antiautoritario, sin jerarquías en el que cada miembro colabora según sus posibilidades. Para ellos la calidad, tal y como se entiende en el cine comercial, no es un objetivo fundamental. Su principal aspiración es llegar a las clases populares.

La Central del Curt nace para encargarse de la distribución de películas militantes e independientes. Era un grupo heterogéneo, muchos venían de experiencias alternativas de exhibición en diferentes cineclubes, pero todos compartían un claro espíritu antifranquista. Los datos estadísticos de esta distribuidora dan una idea de la considerable magnitud de esta distribución de cine marginal: hubo una media de 327 contrataciones de sesiones y 610 películas proyectadas al año, lo cual resulta en una media de unas treinta horas de cine al mes.

De distribuidores pasaron a productores y decidieron cambiar el nombre convirtiéndose así en la Cooperativa de Cinema Alternatiu. Rodaron *Viaje a la explotación* (1974) sobre la inmigración, *Entre la esperanza y el fraude* (1977) sobre la Guerra Civil Española, *Carn Crua* (1975) acerca de la dureza de la guerra, *Un libro es un arma* (1975)

donde cuentan los atentados que realizaba la extrema derecha en entidades culturales, *Can Serra, la objección de conciencia en España* (1976) o *Badalona, sur mer* (1975). También produjeron varios informativos alternativos pero la experiencia no duro mucho por la falta de recursos económicos para cubrir la producción.

Además existen otros grupos como Grup de Producció que tenía como objetivo la realización colectiva y anónima de trabajos de agitación, propaganda y análisis de la realidad social. Ellos consideraban

“... que el cine es un arma; el problema radica en saber qué clase de arma es... la eficacia política de un film militante viene dada, a posteriori, al tomar contacto con su destinatario y está en relación directa a su capacidad de penetración psicológica-ideológica, que actúe como revulsivo a corto o a medio plazo en una acción revolucionaria”.

Y en el resto del estado se desarrollan experiencias como la Cooperativa de Producción de Cine Independiente, Cine Libre Santanderino (Cilisa), la Cooperativa Agost 72/Grup de Cinema de Valencià o Equipo Dos en Almería.

Tras el fallecimiento de Franco la mayoría de los grupos continúan con su actividad pero acaban por desaparecer en pocos años con la llegada de la democracia y la consecuente desmovilización de la izquierda.

2.8. Conclusiones

La historia “no oficial” del cine se construye día a día. En la actualidad estas producciones cinematográficas tienen diferentes enfoques, calidades y están producidas y difundidas con otros recursos pero a pesar del paso del tiempo y todas las diferencias implícitas, conservan los mismos propósitos que sus antecesores:

- Visibilizar realidades que la mayor parte de las veces son obviadas e incluso ocultadas por los medios de comunicación de masas y el cine comercial.
- Generar valores y construir símbolos. Los actores políticos se

convierten en autores y protagonistas de algunas experiencias audiovisuales. De esta manera se construye una identidad colectiva.

- Transmitir saberes y experiencias, así como ayudar a construir una memoria histórica de los movimientos sociales.

Recuperar todas estas experiencias cinematográficas, muchas de ellas invisibilizadas e ignoradas por las “historias de cine oficiales”, forma parte de un proceso de memoria y reconocimiento por parte de todas aquellas personas que pensamos que el audiovisual tiene el potencial de ayudar a crear un mundo mejor.

Bibliografía

Arnau Roselló, R. (2006): *La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)*. Tesis doctoral, Universitat Jaume I, Departamento de Filosofía, Sociología, Comunicación Audiovisual y Publicidad.

Berzosa, A. (2009): *Cámara en mano contra el franquismo. Desde Cataluña a Europa, 1968-1982*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen.

Bruck, V. (2008 Agosto): “El cine en revolución. Estados Generales del Cine Francés”. *Cinecrópolis, la ciudad del cine alternativo*. Consultado el 20 enero del 2014, de http://www.cinecropolis.com/notas/el_cine_en_revolucion.htm

Campbell, R. (1978): *Cinema Strikes Back: Radical Filmmaking in The United States 1930-1942*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.

Getino, O. y Solanas, F. (1969): *Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*.

Habermas, J. (1998): *Teoría de la acción comunicativa*, 2 vols. Madrid: Taurus.

Hennebelle, G. (1997): Some remarks on the militant cinema. *The European Meeting for a New Film*, Newsletter, nº 4, Utrecht.

- Hennebelle, G. (1977): *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood vol. II*. Valencia: Fernando Torres Editores
- Henny, L. (1979): “Teoría y práctica de la utilización social de la fotografía, el cine y el vídeo”. En Vidal Beneyto, J. (1979): *Alternativas populares a las comunicaciones de masas*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Herrero, L. (2008): “Videoactivismo. Captar e incidir”. *Blogs and docs. Revista online dedicada a la no ficción*. Consultado el 15 de enero de 2014, de <http://www.blogsandocs.com/?p=149>
- Kramer, R. (1968-1969): “Newsreel”. *Film Quarterly* vol. 2. N°22. University of California Press.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2009): *La pantalla Global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Martín Peña, F. Y Vallina, C. (2006): *El cine quema. Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Nichols, B. (1980): *Newsreel: Documentary Filmmaking on the American Left*. New York: Arno Press.
- Nichols, B. (1997): *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Traducción de Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte. Barcelona: Paidós.
- Romaguera, J. y Alsina, H. (eds.) (1989): *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- Romaguera, J. y Soler, LL. (2006): *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975*. Barcelona: Laertes.
- Sanjinés, J. (1979): *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Méjico: Siglo XXI Editores.
- Vellegia, S. (2009): *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires: Altamira.

Vellegia, S. (1999): Imagen e imaginario en la tensión global-local, en AA.VV., Bayardo, Rubens y Lacarrieu, Mónica, comp; *La dinámica global/local. Cultura y comunicación; nuevos desafíos*, Buenos Aires: Ediciones CICCUS.

Vidal Beneyto, J. (Ed.) (1979): *Alternativas Populares a las comunicaciones de masas*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.



Miradas colectivas: veinte años de videoactivismo en España

Manuel Camuñas Maroto

3.1. Quiénes somos y hacia dónde vamos

*Cualquier cosa que se manifieste
lo único que se manifiesta es la fuerza
aunque sólo sea la fuerza de los destinados a la derrota.*²⁵

P.P. Pasolini

*Instrúyanse, porque tendremos necesidad de toda vuestra inteligencia.
Agítense, porque tendremos necesidad de todo vuestro entusiasmo.
Organícense, porque tendremos necesidad de toda vuestra fuerza.*

A. Gramsci

¿CÓMO HA CAMBIADO la forma de hacer videoactivismo desde los colectivos audiovisuales en España? ¿Ha habido una transformación significativa para establecer una distinción en las formas y modos de hacer videoactivismo? Para ahondar en estas cuestiones estudiaremos una muestra del videoactivismo español desde la década de los noventa hasta la actualidad.

²⁵ Fragmento de *Manifestar (Appunti)*, de Pier Paolo Pasolini, en *Trasumanar e organizzare*, 1971.

A modo de introducción, repasamos el papel de la Academia y la importancia de qué investigadores e investigaciones son las encargadas de la producción intelectual sobre prácticas videoactivistas.

La academia apenas se ha ocupado de ello, pero el videoactivismo ha existido y ha dejado huella. Con la aparición del vídeo a mediados de los años ochenta, surgieron colectivos audiovisuales que dieron continuidad a las prácticas de los grupos que en su día se identificaron como cine militante. A pesar de ello, son prácticamente inexistentes las investigaciones que aborden las prácticas videoactivistas en España.

Este silencio de la academia entierra las voces contra-hegemónicas y de las minorías que han sido el testimonio de la disconformidad social para la memoria colectiva. A raíz del 15-M han surgido investigaciones académicas (Fernández-Savater; 2012, Errejón: 2011), congresos²⁶ y producciones audiovisuales²⁷ que documentaron la activa lucha social.

La representación de los movimientos sociales por colectivos audiovisuales no surge en nuestros días sino desde el nacimiento del cine. En los ochenta con el vídeo amateur sirvió para que se pudieran generar imágenes que alimentasen la memoria colectiva haciendo contrapeso a las únicas fuentes autorizadas para el registro audiovisual que eran las televisiones y el cine (poco interesado en la protesta).

Y es en este punto donde existe el vacío de material audiovisual anterior a los años noventa, tan solo se tiene constancia material de las luchas sociales a través de los escasos e inaccesibles documentos gráficos de las cadenas televisivas estatales que cubrían actos desde el punto de vista del discurso oficial. ¿Qué ha hecho del videoactivismo un objeto poco o nada atractivo para la investigación académica desde la universidad española? Salvando las distancias y enfocando el problema al ámbito universitario, Ortega Y Gasset ya trataba en sus

²⁶ El 3, 4 y 5 de julio se celebró el 15MP2P (Papers&Productions) I Encuentro Transdisciplinar del 15M, del cual se extrajeron las comunicaciones para la elaboración de un libro que recogía las distintas investigaciones desde todos los ámbitos que abarca el 15M.

²⁷ Listado de la producción documental sobre el 15M

http://wiki.15m.cc/wiki/Lista_de_documentales_sobre_el_15M

escritos los conflictos académicos. Esta hipótesis de partida es tomada a partir del siguiente fragmento:

“Todos los que reciben enseñanza superior no son todos los que podían y debían recibirla: son sólo los hijos de clases acomodadas. La Universidad significa un privilegio difícilmente justificable y sostenible. Tema: los obreros en la Universidad. Quede intacto. Por dos razones: Primera, si se cree debido, como yo creo, llevar al obrero el saber universitario es porque éste se considera valioso y deseable. El problema de universalizar la Universidad supone, en consecuencia, la previa determinación de lo que sea ese saber y esa enseñanza universitarios. Segunda, la tarea de hacer porosa la Universidad y es casi totalmente cuestión del Estado. Sólo una gran reforma de éste hará efectiva aquélla. [...] Lo importante ahora es dejar bien subrayado que en la Universidad reciben la enseñanza superior todos los que hoy la reciben. Si mañana la reciben mayor número que hoy, tanta más fuerza tendrán los razonamientos que siguen” (Ortega y Gasset, 1930: 31).

Si esos razonamientos a los que alude Ortega y Gasset no son los remanentes de la clase obrera, la investigación universitaria difícilmente tendrá el punto de vista de las minorías, clases sociales o colectivos excluidos. Se limitará principalmente a observar desde una posición elevada que obviará, en muchos de los casos, los problemas de base.

La lucha de clases está presente en la Real Academia Española (RAE) por los problemas de acceso. Así, la academia convierte a la universidad en una élite de intelectuales donde, al igual que ocurre con los medios,

“como forma de dirección sobre las masas, la posesión de los medios de comunicación más perfeccionados de cada época ha sido una aspiración preferente de las distintas clases sociales y grupos políticos. Pero en los hechos la cuestión siempre se ha resuelto a favor de las clases dominantes, porque la propiedad sobre los medios más desarrollados presupone el control de otros factores sociales, incluyendo el poder político, del cual

están excluidos, en mayor o menor grado, los dominados” (Taufic, 2012: 56).

Unido a esta problemática en la academia, en niveles educativos inferiores las capacidades de la escuela pública han mermado por los *tasazos*²⁸ y la regulación de las plantillas a través de despidos de profesores²⁹. Desde la educación infantil hasta la universitaria, se hace más difícil acercar la universidad al obrero o al excluido social, en un momento donde las barreras económicas imposibilitan la llegada a la universidad de muchos jóvenes de clases bajas. Los que consiguen esquivar y atravesar estos filtros son deslegitimados por los medios capitalistas³⁰ por llevar a cabo prácticas como el videoactivismo o el periodismo ciudadano, que se basan en la participación de los ciudadanos en el ámbito informativo. Son el altavoz de aquellos que no tienen la capacidad para ser escuchados en las instituciones universitarias y medios de comunicación. Y con ello trasladar universalmente la visión de la clase trabajadora a otro nivel, haciéndola más visible en las instituciones académicas.

3.2. Descifrando el código videoactivista

El objeto de estudio del presente capítulo son las piezas audiovisuales que diversos colectivos videoactivistas han producido para intervenir en una cuestión de carácter sociopolítico. Seleccionamos a estos colectivos, no como muestra representativa sino como muestra significativa que es aquella que nos permite observar que la importancia de estos grupos no está tanto en los aspectos cuantitativos de

²⁸ En abril de 2012 el Gobierno aprueba la subida de tasas para las matriculaciones universitarias <http://www.elplural.com/2012/04/19/y-ahora-el-tasazo-universitario-wert-insta-a-las-comunidades-a-subir-unos-540-euros-las-matriculaciones-en-centros-publicos/>

²⁹ La Universidad Rey Juan Carlos de Madrid despide a cientos de Profesores Asociados en 2010. <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/ciudadanom/2010/05/13/despidos-masivos-en-la-universidad-rey.html>

³⁰ El ex-director del diario *El Mundo*, Pedro J. Ramírez defendiendo el periodismo de clase, mostrando que el periodismo ciudadano es una mera anécdota accidental. <http://www.clasesdeperiodismo.com/2010/08/26/pedro-j-ramirez-el-periodismo-ciudadano-es-un-mito/>

producción audiovisual o de la cantidad de personas que lo formaban sino en la peculiaridad del colectivo en cuanto a sus formas de actuar y de hacer videoactivismo.

Partimos de la hipótesis de que internet y las nuevas formas de comunicar en red han supuesto un cambio de paradigma para las prácticas videoactivistas. Uno de los objetivos será estimar la incidencia de los cambios tecnológicos como factor de evolución en número, de prácticas videoactivistas. Uno de estos avances tecnológicos ha sido internet, por lo que entraremos a valorar los métodos previos y posteriores del surgimiento de la red.

Y por otra parte, queremos avanzar en la descripción y comprensión de los cambios estructurales de organización con el paso del tiempo y la variación en los métodos de practicar videoactivismo en las calles. A raíz de estos cambios si los hubiere, procuraremos también determinar si han afectado a la contextualización de problemas sociales que visibilizan los colectivos.

Por lo tanto, este trabajo rescata, documenta y compara las descripciones de aquellos colectivos que, antes y ahora, sirven de amplificador de grupos y minorías, además de acercar un tema poco recurrido en la investigación académica a todos los públicos.

3.3. Los colectivos

La elección de los cuatro colectivos políticos responde a que presentan estructuras de grupo diferentes a la vez que mantienen en común el uso de los recursos audiovisuales como herramienta de intervención política.

Tenemos en un primer momento a La Fiambrera Obrera, Las Agencias y SCCPP (Sabotaje Contra el Capital Pasándoselo Pipa). Este último como paraguas de proyectos tales que *YoMango*, ejemplo significativo de la evolución de los colectivos que nacieron antes de la era de internet. El último colectivo audiovisual en activo, Toma La Tele, nace con la eclosión de las protestas del 15-M y las redes sociales.

Se describirá individualmente el cómo, dónde y por qué surgieron estos colectivos en relación a las problemáticas políticas y sociales de

cada momento. También se analizarán las acciones que llevaban a cabo como activistas y el uso de los recursos audiovisuales para la grabación de piezas videoactivistas.

3.3.1. La Fiambrera Obrera

La Fiambrera Obrera fue un colectivo de activistas políticos que surgió a principios de los años noventa en la ciudad de Valencia. En sus inicios estaba formado por jóvenes que tenían en común la insumisión al ejército y la defensa activa de su derecho a no formar parte del aparato militar español. Antes de formarse como colectivo, sus integrantes tenían en común el apoyo y pertenencia al Movimiento de Objeción de Conciencia (MOC) y MILIKAKA.

“La gente va a la mili como si fuera una cosa natural, siempre se ha hecho y se ha de hacer. Una rebelión interna me corroía. ¿Por qué me he de ver obligado a matar si yo no he hecho este mundo como es y quiero, ya que estoy aquí, intentar cambiarlo?” (Agulló, 2002: 81).

A principios de los años setenta en España se desarrolló un fuerte movimiento antimilitarista que llegó hasta los años noventa. En 1984 tuvo lugar la primera regulación de la objeción de conciencia, la cual tuvo nula aceptación entre los objetores de conciencia. En 1988, el MOC anuncia la insumisión al servicio militar obligatorio y la prestación social sustitutoria, lo que acarrearía penas de cárcel para los insumisos. Estas decisiones generan la reducción del servicio militar de doce a nueve meses, hasta llegar a seis. Es en 1996 cuando se elimina el servicio militar obligatorio, durante el gobierno, entonces presidido por José María Aznar.

Muchos jóvenes en la década de los noventa continuaron el fuerte movimiento antimilitarista que surgió a principios de los setenta y que generó grupos de trabajo y de acción como el que analizaremos más adelante.

La elección de la ciudad de Valencia como inicio de las acciones de La Fiambrera Obrera fue la especulación urbanística que se estaba llevando a cabo tras la construcción del Museo de Arte Moderno de Valencia (IVAM) en el barrio del Carmen. En este caso, la lucha

vecinal se centró en presionar para conseguir que los centros culturales fueran un lugar de encuentro para el barrio y no una acción desde el Ayuntamiento de Valencia por convertirla en la *ciudad del hormigón*³¹ a través de la especulación con el ladrillo.

Las acciones de La Fiambrera se trasladaron más tarde a Sevilla tras el plan del Ayuntamiento sevillano de arrasar la Alameda de Hércules para hacer un parking subterráneo y así cobrar a los vecinos por lo que antes era un espacio público, en una lucha que mantiene notables similitudes con los acontecimientos de Gamonal de 2014³². En la actualidad sus miembros siguen realizando acciones en nombre de La Fiambrera Obrera lo que se considera una marca y un estilo de protesta social que les caracteriza.

La Fiambrera Obrera desarrolló un estilo propio que incorporaba creatividad a las formas de protesta, definido como

“Nuevos Movimientos Sociales (NMS), que a diferencia de los MSH -Movimientos Sociales Históricos-, ya no recurren necesariamente al llamamiento ‘de las masas’, sino que sus manifestaciones aparecen como acciones sorpresa, originales y simbólicas, con la escenificación de parodias, y en donde se combinan estilos festivos con acciones radicales” (Ramón Adell, 2000: 27).

Sus acciones consistían en hacer performances en la calle llamadas por ellos *intervención o maniobra* en las que no se convocaba al público. No había un artista que individualizara la protesta para no tener problemas con la policía. La intención de estas acciones era que los medios de comunicación de masas grabaran sus actuaciones y las emitieran en los telediarios para dar difusión de las protestas, ya que no disponían de centro de medios que cubriera las acciones. “De alguna manera, el videoactivismo ahí, como éramos miserables en términos de edición y producción, se trataba de que los medios de

³¹ Portal de información sobre la especulación urbanística en Valencia con ampliación de datos en

<http://e-valencia.org/index.php?name=News&file=article&sid=2491>

³² Crónica de lo ocurrido a principios de 2014 en el barrio obrero de Gamonal en Burgos.

comunicación nos hicieran el trabajo. Y se dio bastante bien” (Jordi Claramonte, entrevista personal en Madrid, 14 de enero de 2014).

Uno de estos ejemplos de protesta, fue una acción que tuvo lugar en el Ayuntamiento de Sevilla en un Congreso con motivo de la reestructuración de la Alameda de Hércules, donde se colaron cerca de treinta personas al acto dispersas por el salón de actos. Cuando la alcaldesa de Sevilla intervenía, un activista se levantaba sacando una tarjeta amarilla y pitando con un silbato, lo que provocaba que los vigilantes de seguridad le expulsaran, a lo que reaccionaban con una tarjeta roja y pitando hasta el desalojo del activista. Este proceso se repetía continuamente uno por uno, lo que provocó la suspensión del pleno y la posterior aparición de la acción en todas las televisiones.

Una de las producciones de La Fiambrera Obrera en Madrid es *El ataque de las pollas republicanas*³³, una pieza grabada por La Fiambrera Obrera el día de la boda real entre el príncipe Felipe de Borbón y la periodista Letizia Ortiz el 22 de mayo de 2004 que tuvo lugar en la catedral de La Almudena de Madrid.

Esta pieza audiovisual de escasa calidad gráfica tiene una duración de dos minutos veinticinco segundos, y está grabado en el centro de Madrid en el momento en el que tenía lugar el enlace real. En el vídeo se observa cómo desde una azotea, mientras en la televisión emiten en directo la boda, se preparan decenas de globos con forma fálica compuestos por los colores de la bandera de la II República Española de 1931 (rojo, amarillo y morado) para ser lanzados por una ventana.

Esta acción es una alusión al ideal antimonárquico y republicano en un día señalado en la historia como el enlace de los aspirantes a la Corona. La pieza tiene un componente artístico con estilo performance como medio para realizar una acción política. A través de una representación fálica del espíritu republicano se ejerce un rechazo a la boda real y a la institución monárquica con tono humorístico.

Al final de la pieza se observa cómo el cielo de Madrid se va llenando de *pollas republicanas* y al caer al suelo cómo la gente las recoge e

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=15RIIozcERs>

interactúa con ellas. El vídeo cierra con un texto blanco sobre negro que dice “el rabo en el exilio”, de nuevo una alusión al exilio republicano a través de una caracterización cómico-sexual.

La Fiambrera Obrera no grababa todas sus acciones y cuando lo hacía no era con una intencionalidad política expresa sino más bien para documentar la acción en sí, “no pensábamos que aquello que hacíamos como grupo tuviera ninguna relevancia como para difundirlo de forma masiva” (Claramonte, 2014). Hay que contextualizar el momento en el que operaba este colectivo, los métodos de grabación era con cámaras pesadas y de un alto coste económico, por lo que grabar en el exterior no era seguro ni barato. Si a este problema le sumamos el de la difusión, en un momento donde no existía *YouTube* ni medios de difusión en internet, la única manera de dar a conocer las acciones de un grupo era proyectándolos en Centros Sociales Okupados Autogestionados (CSOA), en locales de asociaciones o pasando las cintas de *VHS* o *Betamax* de mano en mano. Por lo que el esfuerzo económico y de distribución era muy superior al *feedback* que se podría recibir.

En cuanto al uso de internet por La Fiambrera Obrera, se creó una página web³⁴ varios años después de la formación del grupo, donde predomina el texto y las imágenes, una web muy sencilla por las dificultades de tamaño que permitían los servidores de los primeros años del nuevo siglo XXI. Esta web alberga las acciones que realizaron los activistas e imágenes de las mismas.

3.3.2. Las Agencias

Es un colectivo que surge en el año 2000 de un taller en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) sobre prácticas activistas de algunos de los que formaron anteriormente La Fiambrera Obrera y otros colectivos. Lo que diferencia este grupo del anterior es que Las Agencias están vinculados a un local donde los activistas podían preparar sus acciones, editar sus propios vídeos y actuar con mayor libertad dentro de lo que el Museo les permitía, sin necesidad de estar en constante itinerancia. En el año 2002, tras el

³⁴ Página web del Colectivo La Fiambrera Obrera
<http://www.sindominio.net/fiambrera/>

secuestro por la policía del material con el que trabajaba este grupo, el colectivo deja de existir.

En *Las Agencias* las protestas se globalizaron en su magnitud y ya no eran referentes a temas locales como ocurría en La Fiambrera Obrera. Los gobiernos tenían un enemigo claro antes de los atentados del 11 de septiembre de 2001, los movimientos antiglobalización. Existía una criminalización y seguimiento de la policía a los locales de trabajo de estos grupos. Llevar cámaras a las manifestaciones para grabar los abusos policiales era una acción arriesgada por la presión que ejercía la policía rompiendo cámaras y requisando cintas de grabación.

Por lo que además de conseguir un material nuevo con el que poder emitir sin necesidad de cables, contaban con un autobús de segunda mano desde el que editaban el material para luego distribuirlo.

“Nos gastamos pasta del museo, que luego se enteró la policía y provocó una crisis gorda, en comprar un equipo misterioso de última generación que era para mandar imágenes por WIFI. Pero aquello en el año 1999 o 2000 era como de ciencia ficción. De hecho, era un equipo muy pesado que había que guardar en un vehículo, entonces compramos un autobús de segunda mano” (Claramonte, 2014).

Las acciones consistían en guardar cámaras en unos trajes hinchables muy voluptuosos que resistían los golpes de la policía en caso de cargas, que fueron bautizados como *pret-a-revolver* (Figura 1). No todos estos trajes llevaban cámaras, pero resultaba casi imposible que la policía supiera quién las llevaba y quién no. Gracias a estas acciones consiguieron que durante la cumbre del Banco Mundial en Barcelona los delegados no pudieran llegar al centro y cancelaran la visita.



(Figura 1) Fuente: *Leodecerca.net*

Esta manera de utilizar el audiovisual como prueba documental o testimonio de agresiones en conflicto con las fuerzas del Estado es una práctica que surgió en marzo de 1991. Una grabación casera³⁵ de un videoaficionado en Los Ángeles captaba el momento en el que el ciudadano afroamericano Rodney King era arrestado, inmovilizado y golpeado por la policía. Este documento gráfico fue utilizado por los activistas de las minorías negras para denunciar el abuso de poder y racismo en las fuerzas del orden en los Estados Unidos. Poco tiempo después, la organización Witness empezó a denunciar las violaciones de los Derechos Humanos en todo el mundo a través del vídeo.

3.3.3. SCCPP

En el año 2002, y tras la cumbre del G8 en Génova donde el activista italiano Carlo Giuliani³⁶ fue asesinado por la policía en las protestas antiglobalización, se crea en Madrid el SCCPP con un nuevo formato de acción de sabotaje cotidiano y sostenible en el tiempo, que no

³⁵ Grabación casera de los abusos policiales hacia Rodney King que fue emitida en los medios de comunicación estadounidenses.

<http://www.youtube.com/watch?v=SW1ZDIXiuS4>

³⁶ Información sobre el asesinato de Carlo Giuliani

<http://lahaine.org/internacional/secgenova.htm>

implicara una planificación de varios meses. A raíz de este colectivo, surge como proyecto *YoMango*, que en palabras de uno de sus fundadores “aparece como una reacción muy clara al agotamiento estratégico que supuso toda la fase de la antiglobalización. A raíz de darnos cuenta de ese contraste apareció *YoMango* como una práctica SCCPP”.³⁷

“Parte de la gracia de SCCPP y *YoMango* es que no era un producto dirigido a activistas. Ahora mola ser activista, pero en aquella época, estar metido en el terreno político te marcaba. Entonces quienes más mangaban eran los jubilados, amas de casa y adolescentes, que no eran activistas. Entonces, plantear el vídeo en términos estrictamente activistas nos parecía raro. Nos apetecía dar salida a un descontento que estaba ahí pero no sobrecodificarlo, hacer alianzas” (Claramonte, 2014).

Este tipo de lucha era más equilibrada en cuanto que no eran grandes concentraciones urbanas que podrían ser disueltas de forma violenta por la policía. Entre sus acciones estaba robar ceniceros del McDonald y usarlos como inhibidores de alarmas en El Corte Inglés; tutoriales en vídeo de los pasos que había que seguir para robar en centros comerciales sin que fueras detenido; o hacer sonar una línea de cajas entera en un supermercado para que desactivaran el sistema de seguridad y los allí presentes pudieran sustraer lo que quisieran.

Estas acciones no eran por diversión, sino desde un punto de vista político exponían la violencia a la que los centros comerciales nos someten, mostrando el espacio como un lugar pacífico y con un ambiente controlado y estereotipado (alarmas en el alcohol para los hombres y en cremas para las mujeres) hasta que suenan las alarmas y el ambiente de cordialidad se torna violento con sonidos estridentes y registros frente al público.

³⁷ Entrevista al colectivo La Fiambrera Obrera por el programa de RTVE, *Con visado de calle*, emitido el 9 de julio de 2010. Se puede ver en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/con-visado-de-calle/visado-calle-09-07-10/826725/>

*Curso YoMango*³⁸ es una pieza grabada en un supermercado de Madrid a principios de la década de los 2000 por el colectivo *SCCPP* dentro del proyecto *YoMango*. El formato de vídeo es el de cámara oculta, ya que lo que graban es un acto delictivo y esta es la manera óptima de registrar lo que ocurre. La duración del audiovisual es de cuatro minutos y veinte segundos, con subtítulo en español por la ininteligibilidad del audio.

La estructura del vídeo está compuesta por varios pasos a seguir como en un tutorial, ya que es un curso. Al comenzar la grabación, el primero de los gráficos que se superpone a las imágenes, dice *OBJETIVO: SUPERMERCADOS. LLENA TU NEVERA... ¡¡¡GRATIS!!!*, mientras los protagonistas entran en un supermercado. Empiezan las presentaciones de quienes van a llevar a cabo la acción y después *PRIMEROS PASOS*: en esta parte eligen la comida que van a sustraer y llaman la atención parando el vídeo cuando muestran el sistema de seguridad que tienen los productos, más conocidos como *los pitas*. A través de una pseudo-interacción cómica con quien está viendo el vídeo, mientras uno de los protagonistas intenta quitar una alarma aparece en los gráficos: *>PREGUNTA. ¿QUÉ HACE JAIME? >RESPUESTA. ARRANCAR UN PITA.*

El siguiente paso a seguir en el vídeo es *TE VIGILAN*, mientras muestran imágenes de cámaras de seguridad del supermercado y de vigilantes de seguridad, los cuales utilizan para hacer un gráfico con imágenes: *AGENTE DE SEGURIDAD + MONO = YOMANGO*, haciendo alusión a que los agentes están *pintando la mona*.

El próximo paso es *USA TU CUERPO* donde explican de qué manera introducir la comida en los bolsillos, chaquetas, orificios... mientras los protagonistas del vídeo hacen una demostración dentro del supermercado.

A continuación aparece una animación de un hombre desnudo y un ejemplo de dónde pueden colocar los diferentes productos haciendo rotar el cuerpo para que se vea en qué zonas es mejor guardarse qué alimentos.

³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=SrydFntZKSY>

El siguiente paso se titula *LA DIETA DE LA ANCHOA* que como explican en el vídeo consiste en robar una lata de anchoas cada vez que se va al supermercado como forma de romper el hielo.

El último paso es *EL BOTÍN* donde aparece toda la comida que han sustraído del supermercado tras seguir los pasos del curso *YoMango*.

El desarrollo de nuevas tecnologías audiovisuales permite que estos colectivos produzcan piezas con más calidad técnica y mayores recursos gráficos. Siendo *YoMango* un grupo que nació años después pudo utilizar estas nuevas herramientas para actualizar el contenido que iban a difundir. En este caso, tras haber pasado algunos miembros por *Las Agencias* y disponer de una comisión de comunicación, el colectivo SCCPP elaboraba vídeos de mejor calidad y con una edición más cuidada, aunque no había una producción masiva de material audiovisual.

La página web³⁹ tiene una notable mejora en el apartado visual, pero no en el alojamiento de contenidos, ya que *sindominio.net* no permitía un almacenamiento masivo de archivos, por el coste económico que conllevaba.

3.3.4. Toma La Tele

El colectivo Toma La Tele (TLT) nace de los barrios durante las protestas del 15-M de 2011, donde en diferentes asambleas se empezaban a formar comisiones de audiovisuales que por cuenta ajena realizaban piezas audiovisuales desde su punto de vista en los diferentes barrios. Es a finales de verano de ese mismo año cuando a través de la coordinación entre estos pequeños grupos surge el germen de TLT. En la actualidad, TLT sigue trabajando como colectivo de videoactivistas.

El colectivo Toma La Tele combina dos formas de hacer videoactivismo: las producciones propias en un formato televisivo con una periodicidad semanal, quincenal o mensual; y los *streamings* de las protestas, acciones, actos u otras convocatorias. Estos últimos, los

³⁹ Página web del Colectivo SCCPP
<http://www.sindominio.net/fiambrera/sccpp/>

streamings, son una forma nueva de hacer videoactivismo a través de las posibilidades que brindan las nuevas tecnologías.

“A esta manera de producir lo llamamos videoactivismo 2.0. Consideramos que son continuadores de la labor videoactivista que se empezó a generar a finales del siglo XX porque sus piezas audiovisuales tienen un claro objetivo político, de denuncia, se producen desde la alternatividad en todos los procesos y se caracterizan por la inmediatez de los materiales, y 2.0 porque se encuentran dentro de la filosofía de la web 2.0 como productores de contenidos, en este caso audiovisuales, sin intermediarios en los procesos.” (Galán Zarzuelo, 2012: 1099)

Ninguna de las anteriores formas de ejercer la práctica videoactivista es similar a la de TLT, ya que en este caso transforman las imágenes captadas por los videoactivistas en un material editado con contenido político y de declarada intención social, e incluso en algunos casos de agitación política.

TLT es además un agente distribuidor. Es un colectivo específicamente de comunicación, por lo que distribuyen producciones propias y de otros productores, sin por ello limitarse a una causa específica. Dentro de su actividad hay líneas temáticas.

La pieza audiovisual *Sí Se Puede* N° 42⁴⁰ forma parte de un informativo que realiza Toma La Tele en colaboración con *Tele-K*⁴¹. Surge de la presión y el éxito que consiguen las diferentes plataformas de afectados por las hipotecas que han surgido en España. Todos estos movimientos son herederos de aquellos que surgieron en los noventa por la especulación urbanística y el *boom* del ladrillo.

“*Sí Se Puede* es un programa especialmente dedicado al derecho a la vivienda en él se realiza un repaso semanal de noticias. También tiene una sección de reportajes, una entrevista y una

⁴⁰ Programa número 42 del informativo *Sí Se Puede*, del 20 de marzo de 2014. Puede verse de manera íntegra en <http://www.tomalatele.tv/web/?p=13010>

⁴¹ *Tele-K* es una televisión local del barrio madrileño de Vallecas. Es un medio de comunicación ciudadano e independiente que nace en 1993 y que se financia a través de las cuotas de los socios y diferentes patrocinadores.

agenda de ‘Stopdesahucio’ que pretende informar a todos los ciudadanos de las convocatorias abiertas para detener los desahucios de cualquier punto del país. En *Sí se puede*, los recursos audiovisuales se obtienen gracias a colaboradores de la web que viven en las ciudades del país donde acontece la noticia” (Barroso, 2014: 16).

El programa recoge, ordena y presenta diferentes piezas audiovisuales de varios autores, enviadas desde cualquier punto del país a modo de fuentes de periodistas ciudadanos. Recoge piezas videoactivistas, las ordena para darles una coherencia y las presenta enviando un mensaje, en este caso informativo. El componente videoactivista de *Sí Se Puede* se encuentra en servir de altavoz a las protestas de los colectivos de afectados por las hipotecas, omitidas y manipuladas desde los medios de comunicación.

En este programa número 42, dedicado a las *Marchas por la Dignidad* del 22 de marzo de 2014 reúne varias piezas de llamamiento de diferentes autores. Seguidamente, un reportaje sobre diferentes acciones y el paso de las marchas por diferentes ciudades. Por último, las entrevistas, que ofrecen una visión alternativa a través de la colaboración de voces críticas que ayudan a entender desde un punto de vista del periodismo ciudadano el tema a tratar. Otro punto interesante, y que se mantiene en los programas de televisión alternativos, es la sección de convocatorias a través de una agenda, muy importante en los movimientos sociales para informar y poder ampliar la participación y coordinar las acciones.

El *streaming* de la *streamer Suysulucha*⁴² como se la conoce en los canales de *TLT* y de la plataforma de *streaming Bambuser*, es una de las más activas en cuanto al número de manifestaciones, protestas y eventos que cubre. Forma parte del colectivo Toma La Tele, donde comparte todos los contenidos que se generan en el *streaming*.

⁴² Vídeo donde *Suysulucha* explica los motivos que tienen los *streamers* para salir a la calle a grabar y cómo consiguen convertirse en referente como alternativa de comunicación a los medios masivos:

<https://www.youtube.com/watch?v=6s1xV99wDxo>

Hacer un *streaming* es diferente a hacer videoactivismo, ya que el *stream* es un concepto técnico que identifica una forma de emisión en directo de imágenes a través de internet. Mientras que videoactivismo es un concepto que identifica un tipo de práctica comunicativa que puede ser realizada mediante distintas técnicas, entre ellas, técnicas que emplean tecnologías *streaming*. Lo que implica que no todos los *streamers* son videoactivistas, sino a veces simples cámaras.

En el ejemplo que se analiza, el *streaming* se titula ‘Nos vamos de paseo con vecinas de #Gamonal a conocer el barrio y sus problemáticas #GamonalResiste @pdigno @tomalatele’⁴³ y está grabado por *Suysulucha* el 17 de enero de 2014 durante las protestas del barrio de Gamonal por la especulación urbanística en Burgos. Durante el vídeo, que está dividido en dos partes de aproximadamente dos horas en total, la *streamer* visita con los vecinos el barrio de Gamonal mientras explican las delimitaciones del barrio, y dónde tenía previsto el Ayuntamiento realizar las obras del bulevar y el parking.

En todo momento, los vecinos están presentes y son ellos los que comentan a cámara todos los detalles que motivaron las protestas en el barrio burgalés. Esta es la principal y más importante diferencia con los medios de comunicación mayoritarios: cuando estos elaboraban las noticias sin conocer el motivo de las protestas y el origen especulativo al que acusaban los vecinos al Ayuntamiento, tan solo atendían a los violentos enfrentamientos, que representaban un porcentaje ínfimo de las acciones que se llevaban a cabo en las calles del barrio.

Por esa razón, el *streaming* alcanzó más de mil visitas en directo, ya que se conocieron muchos datos que los que no conocían Gamonal podrían descubrir a través de la emisión en directo. Además de ser una práctica videoactivista, también comparte rasgos con el periodismo ciudadano, “en aquellos países donde el estado equipara el desacuerdo con la criminalidad, la infatigable determinación de los

⁴³ El *streaming* completo y las sucesivas partes se puede ver en el siguiente enlace: <http://bambuser.com/v/4276713>

ciudadanos de a pie para contar la verdad al poder es notable”⁴⁴ (Allan, 2009: 6). Así se informa en situaciones más peligrosas como cargas policiales o momentos de tensión entre manifestantes y policía.

El gran salto del videoactivismo en España a las TIC está con Toma La Tele, en un momento donde los alojamientos web son más baratos que los de diez años atrás y las posibilidades que ofrece internet son incalculables, las oportunidades de crear un sitio web con capacidad de varios gigabytes a bajo precio es relativamente fácil. Es por este motivo que la página web de Toma La Tele⁴⁵ es un portal de contenidos, que enlazan a otras web donde se alberga el contenido que ellos han generado o les han cedido, por ejemplo *Youtube*, *Vimeo*, *LiveStreaming*, *Bambuser*.

En cuanto al apartado técnico audiovisual, Toma La Tele cuenta con todos los recursos tecnológicos que cualquier ciudadano pueda disponer. En su caso se sirven de cámaras *DSLR* para la grabación de reportajes, *smartphones* para los *streamings* y cámaras de estudio *ENG* del canal de televisión local *Tele-K* para los programas de plató. Las oportunidades que ofrecen algunos equipos de los que disponemos en la actualidad nos dan una idea de la facilidad de convertirnos en videoactivistas, aunque no solo se necesita una cámara o un móvil para serlo, sino saber usar la técnica de grabación de vídeo y el arma más poderosa que no ha cambiado desde hace veinte años atrás, la conciencia crítica.

3.4. Una vista global

Esta panorámica que acabamos de realizar a través de varios colectivos videoactivistas nos permite confirmar que estos grupos siguen con el paso del tiempo en las luchas sociales.

Observando los colectivos previos y posteriores a la llegada de internet a los hogares, podemos concluir que han sido un factor decisivo en cuanto a la difusión y exhibición del material

⁴⁴ Traducido al español de “In those countries where the state equates dissent with criminality, the indefatigable determination of ordinary citizens to speak truth to power is remarkable”.

⁴⁵ Página web del Colectivo Toma La Tele <http://www.tomalatele.tv/web/>

videoactivista. Esta afirmación implica tener mayores medios para su difusión, pero no está implícito el hecho de que se difunda en mayor medida. En muchas ocasiones, a pesar de contar con una mayor red de distribución de comunicaciones, esas informaciones solo llegan por canales alternativos que la mayoría de la ciudadanía no conoce.

Herramientas de difusión no significa una mayor difusión. De hecho, existe una ingente cantidad de material audiovisual videoactivista en la red que se encuentra descatalogado. Por ello se reconoce la importancia de aquellas acciones que aporten visibilidad a estas piezas audiovisuales: redes sociales, jornadas, videofóruns...

En cuanto a la estructura formal de los colectivos, resulta muy complicado establecer un patrón con el cual comparar los grupos activistas. Podemos afirmar que existe una tendencia por parte de los colectivos videoactivistas a no formar parte de la acción frente a la cámara, es decir, a no ser la noticia sino quien la registra. El acceso masivo a un dispositivo de grabación incrementa el número de ciudadanos que quieran captar su realidad. Esta evolución viene determinada por los Nuevos Movimientos Sociales que como bien hemos explicado anteriormente, no recurren a las masas y suelen corresponder a acciones más deslocalizadas. Estas nuevas formas de entender las protestas y registrarlas audiovisualmente no han afectado al objeto de las mismas, los problemas sociales han sido y siguen siendo los mismos: pueden haber desaparecido algunas luchas como el movimiento de insumisión al ejército (que siguen en acciones antimilitaristas) y aparecer otras nuevas contra las leyes que vayan surgiendo.

Si bien es cierto, la tendencia de los colectivos activistas y/o videoactivistas actuales pasa por el desconocimiento de anteriores colectivos que realizaron prácticas audiovisuales.

Por ello nos encontramos en la actualidad con obras audiovisual de colectivos o particulares que son modos de visualizar las protestas, con la ausencia de propaganda política (muy presente en el cine militante). Esto puede generar en ocasiones un ambiente de descontextualización del mensaje y del lenguaje, sumido en los artificios que las nuevas tecnologías posibilitan. Y es que,

“hablar de mito y lenguaje es fundamental. Es el centro de nuestro problema. Si nos orientamos hacia una revolución global, total, el lenguaje debe ser comprendido en el sentido marxista, como expresión de la conciencia” (Rocha, 2011: 119).

La diferencia notable entre el colectivo La Fiambrera Obrera y Toma La Tele, además de transcurrir veinte años, es la actitud frente a los medios de comunicación. En el primero, dejaban que las televisiones elaboraran las crónicas de sus acciones (si bien es cierto que los medios no eran tan ubicuos como en la actualidad); y en el segundo se decide hacer una producción propia de las acciones, evitando así la manipulación informativa y el sesgo ideológico de criminalización de las luchas sociales. Es así que se pasa de perder el control del contenido en los medios audiovisuales para ganar difusión de contenidos, a crear sus propios medios para controlar y difundir la información que de otros métodos se omitiría.

Esta cesión y permiso del contenido en manos de los medios de comunicación expone la escasa importancia que los primeros colectivos daban a la práctica videoactivista en sus acciones, debido a la dificultad de difundir los contenidos grabados.

La aparición del videoactivismo como último escalón, hasta el momento, de la escala evolutiva del audiovisual político ha traído una nueva forma de hacer política desde los espacios públicos. Aprovechando todas las capacidades tecnológicas a su alcance, a través de este recorrido se ha visto cómo el activista político se ha adaptado a los cambios en la producción, manteniendo el mensaje combativo perdurable en el tiempo.

Bibliografía

Adell, R. (2000): *Movimientos sociales en los años noventa: Volumen, actores y temas de movilización*, en GRAU

Elena/ Ibarra, P. (Coord): *Una mirada sobre la red. Anuario de movimientos sociales*, Betiko Fundazioa, Icaria/Barcelona, Gakoa/Donosti, pp. 27-54

Agulló, J. (2002): Cartas recientes (1996). En Movimiento de Objeción de Conciencia, *En legítima desobediencia. Tres décadas de objeción, insumisión y antimilitarismo* (pp. 81-86). Madrid: Traficantes de Sueños.

Allan, S. y Thorsen, E. (2009): *Citizen Journalism. Global Perspectives*. Nueva York: Peter Lang Publishing.

Barroso, S. (2014): *Videoactivismo: la acción política cámara en mano*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.

Claramonte, J. (entrevistado) y Camuñas, M. (entrevistador). (2014)

Errejón, I. (2011): “El 15-M, como discurso contrahegemónico”. *Encrucijadas: Revista Crítica de Ciencias Sociales*. Consultado el 24 de julio de 2014, de

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3819589>

Fernández-Savater, A. (2012): “El 15-M y la crisis de cultura consensual en España”. *Periférica. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*. Consultado el 26 de julio de 2014, de

<http://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/1860>

Galán, M. (2012): “Cine Militante y Videoactivismo: los discursos audiovisuales de los movimientos sociales”. *Revista Comunicación*, N°10, Vol.1. Disponible online:

http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa6/085.Cine_militante_y_videoactivismo-los_discursos_audiovisuales_de_los_movimientos_sociales.pdf

Ortega y Gasset, J. (2004): *Misión de la Universidad y otros ensayos sobre educación y pedagogía*. Madrid: Alianza Editorial

Rocha, G. (2011): *La revolución es una ezhtëtyka. Por un cine tropicalista*. Buenos Aires: Caja Negra Editora

Taufic, C. (2012): *Periodismo y lucha de clases*. Madrid: Ediciones Akal



Videoactivismo en el Sáhara: la imagen de un pueblo invisible

Raquel Salillas Redrado

4.1. La “crisis” del periodismo

Todos hemos soñado con un periódico libre, porque todos sabemos, seamos quienes seamos, que la movilización de la opinión pública es un arma esencial en el combate por la democracia y la libertad.

Montalbán (1979: 76)

DESDE hace un tiempo somos muchos los que escuchamos con frecuencia que hay una crisis del periodismo. La encuesta del barómetro del Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), realizada en febrero del 2013, demuestra que la segunda profesión peor valorada por los españoles es la del periodismo con un 59,9 sobre 100. El periodismo es una herramienta fundamental en una sociedad democrática, por eso resulta alarmante el hecho de que esta profesión sea la segunda peor valorada por los ciudadanos.

En el ranking de ocupaciones, publicado por el portal de empleo estadounidense *CareerCast*⁴⁶ en el año 2014, el periodista ocupa la posición 199 de 200, sólo por delante del leñador. Los datos extraídos del CIS y del portal *CareerCast* confirman esta crisis del periodismo. “El periodismo, que constituye uno de los principales nutrientes de la opinión pública y está relacionado con la salud democrática, vive en España un momento, especialmente delicado” (Díaz Nosty, 2011: 6).

La crisis del periodismo como función básica de un sistema democrático tiene como primera víctima a la información que, convertida en una mercancía, pasa a cumplir una función propagandística, más que periodística. “La información ha pasado a ser hoy en día una mera mercancía para los grandes grupos mediáticos, quienes saben que ésta es una materia prima fundamental que procura el poder y los mayores beneficios” explicó el periodista y catedrático español Ignacio Ramonet en una conferencia celebrada en el (CIESPAL)⁴⁷ en Ecuador. “Desde que está asegurada como una mercancía, la información ha dejado de verse sometida a los criterios tradicionales de la verificación, la autenticidad o el error. Ahora se rige por las leyes del mercado” (Serrano, 2009: 16).

En la actualidad, los periodistas o profesionales de la comunicación no son los dueños de sus periódicos, radios o televisiones. Sólo son los trabajadores. La cara visible. La otra cara menos visible y verdadera dueña del medio son un conjunto de empresas de distintos grupos de comunicación o grupos multimedia, nacionales o internacionales, que tienden a concentrarse en un mismo mercado de un mundo globalizado. En el siglo XXI habría que hablar más de un periodismo de mercado que de periodismo.

“Los grandes grupos multimedia han entrado en una dinámica de alianzas, fusiones, absorciones, concentraciones, tratando de

⁴⁶ Artículo *El Mundo*:

<http://www.elmundo.es/television/2014/04/16/534e648222601d09728b456e.html>

⁴⁷ Conferencia ‘*Democracia y medios de comunicación*’ (2010):

<http://seniales.blogspot.com.es/2010/12/ignacio-ramonet-medios-no-obedecen-las.html>

tomar posiciones en el dominio de una infraestructura de la información global” (Reig, 2004: 64).

El periodista y catedrático de Periodismo de la Universidad de Sevilla (US) Ramón Reig, en *Dioses y diablos mediáticos*, expone quién domina ya en el año 2003 la comunicación en el mundo o -como asegura el autor- “quién domina el discurso o el mensaje oficial mundial”. Son los siguientes seis grandes grupos o conglomerados: *Time-Warner-TBS-AOL-EMI* (Estados Unidos-Inglaterra), *Viacom-CBS* (Estados Unidos), *Bertelsmann* (Alemania), *ABC-Disney* (Estados Unidos), *News Corporation* (Inglaterra-Estados Unidos) y *Vivendi Universal* (Francia-Canadá-Estados Unidos).

La concentración -interna o externa- de los conglomerados ha seguido aumentando once años después. De hecho, ya en el año 2009, la profesora e investigadora Nuria Almirón realizó un estudio⁴⁸ sobre los medios empresariales privados propietarios de los medios de comunicación operativos en España. “El escenario descrito muestra índices de enorme concentración, con cinco actores - *Mediaset*, *Grupo Planeta*, *Grupo PRISA*, *Grupo Vocento* y *RCS MediaGroup*- que aglutinan más de la mitad del negocio”, concluyó la autora en dicha investigación.

Y como en todas las empresas -tanto pequeñas como grandes- los trabajadores siempre tienen sus limitaciones en el desarrollo de su labor. Desde los inicios de esta profesión hasta nuestros días, es numerosa la cantidad de periodistas que no han podido publicar una información o artículo de opinión porque no “beneficiaba” al medio de comunicación para el que trabajaban. Por ejemplo, la periodista Maruja Torres abandonó el periódico *El País* al ser apartada de la sección de opinión tras treinta y dos años de oficio con el Grupo *PRISA*. Su último artículo, *Ignominia*⁴⁹, publicado en abril del 2013,

⁴⁸ Estudio de Nuria Almirón (2009): “Estudio de Nuria Almirón (2009): “Grupos privados propietarios de medios de comunicación en España: principales datos estructurales y financieros”, en revista *Comunicación y Sociedad*, Vol, 22(1). Universidad de Navarra.

⁴⁹ Artículo *El País* (Maruja Torres, 2013): http://elpais.com/elpais/2013/05/15/opinion/1368615782_833454.html

cargaba contra “los ejecutivos de las grandes empresas y de los grandes bancos”.

“Lo de la libertad de expresión acaba cuando aparece el dinero y los nombres propios”, escribió el periodista Pascual Serrano en su libro *Traficantes de Información* (2010). Serrano publicaba en el año 2009 una columna quincenal en un periódico regional del Grupo *Vocento*. En el mes de octubre, comentó la jubilación -con 55 años- del consejero delegado del BBVA José Ignacio Goirigolzarri que ascendía a tres millones de euros anuales. La columna nunca se publicó.

“Hasta ese día yo había criticado en mis columnas al Gobierno español, al Partido Popular, a la monarquía, al Gobierno de Estados Unidos, a los políticos locales de diferente signo..., sin que encontrase ninguna objeción en el periódico. Pero es evidente que criticar al BBVA en las páginas de un diario del grupo *Vocento* era una pretensión imposible” (Serrano, 2010: 15).

El periodismo estadounidense del siglo XIX se caracterizaba por ser altamente partidista. Eran numerosos los periódicos y revistas que se relacionaban con los partidos políticos. Aunque, dos siglos después, todavía quedan vestigios de ese periodismo que afecta directamente a sus trabajadores. El periódico *La Razón* despidió, en abril del 2014, a la periodista Esther L. Palomera y el comité de empresa denunció que se trataba de una purga política, por “la frecuencia con la que Palomera expresa opiniones políticas propias en las tertulias en las que participa”⁵⁰.

A principios del siglo XX, con la publicidad como fuente principal de beneficios, el negocio de los periódicos tendió a concentrarse de acuerdo con la ideología del propietario.

También, los grandes medios de comunicación chocaban entre sí con determinados conflictos de interés, “tales como el impuesto sobre la renta, el comercio y la política laboral y existen pocas razones para

⁵⁰ Artículo *Eldiario.es* (Ignacio Escolar, 2014):
http://www.eldiario.es/escolar/Razon-Esther-Palomera-criticas-Gobierno_6_247135293.html

creer que permiten la neutralidad en el tratamiento de tales materias” (Herman y McChesney, 1999: 301).

Por esta razón, los autores Herman y McChesney aseguran que son numerosos los editorialistas y periodistas notables que han abandonado la profesión. El antiguo editor de *Chicago Tribune*, James Squires mantiene que el asalto corporativo de los medios ha llevado a la “muerte del periodismo” (1999: 303).

“Si los periodistas tradicionales no hacen algo por mejorar, se van a extinguir. Estamos perdiendo la especialización, la singularidad, el arte del periodismo. En otras palabras, la carrera de periodista va a acabar reducida a un puesto de administrador, como un secretario. Habrán perdido el oído, la pluma, el cerebro. El periodista tiene que ser testigo de la Historia. Y si no de la Historia, por lo menos de la actualidad. Los reporteros tienen que llevar la contraria y no pueden hacer eso sentados en una habitación apretando botones. ¡Salir a la calle! Y siempre deberían mantener el escepticismo. Un periodista tiene que estar harto, enfadado con la situación y reaccionar. No pueden ser tan pasivos” (Talese, 2012).

Sin embargo, en crisis, en coma o moribundo, el periodismo se ha mantenido como profesión.

Los medios de comunicación continúan construyendo la realidad de cada día para sus públicos, incluso, con el desarrollo de las nuevas tecnologías, a cada minuto del día. Pero, ¿hasta qué punto esa realidad transmitida coincide con esa realidad ocurrida? Esta es la pregunta de la que nace esta investigación.

En este capítulo, nos centraremos en analizar la cobertura realizada por la prensa digital española en el conflicto del Sáhara Occidental.

El Sáhara Occidental es un territorio de África, situado en el extremo occidental del desierto del Sáhara, a orillas del Océano Atlántico. Es uno de los diecisiete territorios no autónomos bajo supervisión del Comité de Descolonización de las Naciones Unidas (ONU) con el fin de eliminar el colonialismo desde 1960. Su proceso de descolonización fue interrumpido en 1975 cuando España abandonó

el Sáhara Occidental y entregó la administración -pero no la soberanía- de este territorio a Marruecos y Mauritania -“Acuerdos Tripartitos de Madrid”-. Sin embargo, este acuerdo es ilegal según la comunidad internacional, lo que convierte a España en la potencia administradora del Sáhara Occidental.

Desde entonces, el territorio está ocupado casi en su totalidad por Marruecos, aunque la soberanía marroquí no es reconocida ni por la ONU ni por ningún país del mundo y es rechazada por el Frente Polisario⁵¹ que proclamó su independencia en 1976 creando el estado de la República Árabe Saharaui Democrática (RASD), reconocida por más de 82 países y es la que controla los territorios liberados.

Además, según un informe realizado por las Naciones Unidas (2002)⁵², su Asesoría Jurídica afirma que “la explotación de los recursos naturales del territorio será legal si se realiza únicamente con el visto bueno del pueblo saharauí, expresada a través de quien, según las propias Naciones Unidas, ostenta la condición de ser su único y legítimo representante, es decir, el Frente Polisario”. Por ello, tanto las empresas como los Estados y organizaciones internacionales que negocian con Marruecos la explotación de los recursos del Sáhara Occidental, están violando el derecho internacional.

El interés de este capítulo que aquí presentamos, no es demostrar únicamente que los medios de comunicación no cuentan ciertas realidades, sino que en una sociedad en la que se ha activado una dinámica videoactivista intensa, ese contexto subinformativo del Sáhara Occidental es contrarrestado con otras herramientas o técnicas informativas.

En concreto, nuestra mirada examinará el trato informativo de dos piezas videoactivistas y otra pieza contravideoactivista relacionadas con el conflicto saharauí: *Gdeim Izik: El detonante de la Primavera Árabe*

⁵¹ El Frente Popular de Liberación de Saguía el Hamra y Río de Oro (Frente Polisario) es el movimiento de liberación nacional del Sahara Occidental que trabaja para acabar con la ocupación de Marruecos y conseguir la autodeterminación del pueblo saharauí.

⁵² Informe (ONU, 2002): <http://daccess-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/N02/502/47/PDF/N0250247.pdf?OpenElement>

(2011), *El testimonio de la familia Aloui* (2010) y *La respuesta violenta de la población saharawi durante el desmantelamiento de Gdeim Izik* (2011) en siete periódicos españoles digitales: *El Mundo*, *El País*, *Abc*, *Público*, *La Gaceta*, *La Razón* y *La Vanguardia*.

Por tanto, nos preguntamos: ¿realiza el videoactivismo un papel contrainformativo en el conflicto del Sáhara Occidental frente al ocultamiento de los medios de prensa digitales españoles?

4.2. Dar visibilidad a la invisibilidad

Cuando uno actúa como si no hubiera posibilidades para el cambio, está garantizando que no habrá cambio alguno.

Chomsky⁵³

El periodismo y el videoactivismo son dos prácticas comunicativas distintas, pero en muchas ocasiones comparten objetivos. Veámoslo.

El periodista argentino Horacio Verbitsky dijo “el periodismo es difundir aquello que alguien no quiere que se sepa, el resto es propaganda” (Verbitsky, 2007), una definición válida que incluye al videoactivista. Por otro lado, el escritor Matteo Pasquinelli escribió “el trabajo del videoactivista es encontrar la historia olvidada por los grandes intereses políticos y comerciales” (Pasquinelli, 2002: 68). En este caso, la definición es también válida para el periodista.

De hecho, el término videoperiodista ya se emplea por algunos medios de prensa españoles. En octubre del año 2013, el periódico digital *Eldiario.es* publicó una noticia titulada “El videoperiodista que retó a las televisiones logra que reconozcan su trabajo⁵⁴”, refiriéndose al periodista freelance Jaime Alekos.

Sendas definiciones mencionadas también sirven para el fotoperiodista. En suma, se trata de distintas prácticas comunicativas,

⁵³ (Herman y McChesney, 1999: 319).

⁵⁴ Artículo *Eldiario.es* (Maite Garrido, 2013):
http://www.eldiario.es/turing/videoperiodista-reto-televisiones_0_191081757.html

pero las tres especialidades pueden compartir distintas funciones esenciales que las definen: dar visibilidad a una historia invisible, contrainformar o buscar un cambio. Las diferencias de estas prácticas comunicativas radican más en las herramientas de construcción y difusión de la información que en sus funciones u objetivos.

La fotografía de *La niña de Napalm*⁵⁵ (Kim Phuc), realizada por el fotoperiodista Huynh Cong Ut (Nick Ut) en la guerra de Vietnam, es un buen ejemplo. El Ejército survietnamita bombardeó el pueblo de Trang Bang el 8 de junio de 1972 en un ataque coordinado con el mando estadounidense que trataba de controlar el abastecimiento por carretera entre Camboya y Vietnam. Fue una fotografía que visibilizó una historia invisible. Además, demostró que los informes de EEUU eran erróneos al asegurar que no había civiles en la localidad, cumpliendo así una función contrainformativa y provocó un cambio: “La guerra de Vietnam terminó gracias a esa fotografía”, aseguró su autor. Aunque, el fotógrafo y periodista especializado en conflictos armados Gervasio Sánchez contó que los periodistas no terminan con las guerras, pero “sin la información las guerras serían peores”⁵⁶.

Es cierto que muchas piezas videoactivistas, fotografías, libros, documentales y reportajes no han conseguido solucionar un conflicto entero. El mundo no siempre se ha detenido como lo hace una instantánea. El lector no siempre ha respondido frente a una información. Sin embargo, sí van ganando pequeñas batallas informacionales.

“Si yo mañana muero, el mundo seguirá siendo igual de injusto. Si todos los periodistas se mueren, será increíblemente injusto,” dijo el director del programa de TVE *En portada* José Antonio Guardiola en

⁵⁵ *La niña de Napalm* (Nick Ut, 1972):

<http://www.fotografia.com/blog/2012/06/07/la-fotografia-de-la-nina-del-napalm-cumple-40-anos/foto-nina-napalm-imgatt/>

⁵⁶ Taller *Fotografía y compromiso. Los ojos de la guerra* (2013), impartido por el fotoperiodista Gervasio Sánchez en Guadalajara.

la décimo cuarta edición del Laboratorio de Periodismo de la Asociación de la Prensa de Madrid (APM)⁵⁷.

Existen países como Marruecos donde la censura prima sobre la libertad de expresión, donde la dictadura reina frente a un estado democrático. La prensa, como otros medios de comunicación de un país dictatorial, está controlada por su gobierno para así tratar de sofocar la libertad de pensamiento y opinión.

Sin embargo, la práctica videoactivista también se realiza y, en este caso, hay una mayor tensión con el poder. Tanto con los profesionales que ejercen su labor dentro del país, activistas y ciudadanos locales o cuando un videoactivista, periodista o fotógrafo de la comunidad internacional viaja a ese país con la intención de cubrir un suceso concreto para informar al resto de los ciudadanos del mundo. En este segundo caso, pueden presentarse dos opciones para los profesionales.

La primera, que aunque el profesional sea enviado a través de su medio de prensa de un país democrático a otro país dictatorial, no pueda despegar de su aeropuerto. En el caso de Marruecos y España, esto ha sucedido varias veces. Por ejemplo, durante el 8 y 9 de noviembre del año 2010, Marruecos impidió volar a la ciudad de El Aaiún a once periodistas españoles tras el desmantelamiento del campamento saharauí Gdeim Izik⁵⁸. Tal como escribió el periodista Luis de Vega en el periódico *Abc* se produjo un “cerrojazo informativo”⁵⁹. Fue el segundo bloqueo informativo en ese mes. Unos días antes, Marruecos impidió despegar a siete periodistas de cinco medios de comunicación españoles que pretendían cubrir la muerte del joven saharauí Nayem el Gareh, de 14 años, disparado por la policía marroquí cuando el vehículo en el que viajaba se saltó

⁵⁷ XIV Laboratorio de Periodismo *Corresponsales de guerra* (2014):

<http://www.apmadrid.es/noticias/generales/los-corresponsales-de-guerra-huyendo-del-estereotipo-de-indiana-jones?Itemid=209>

⁵⁸ Gdeim Izik fue el campamento más grande de la resistencia saharauí, situado a 15 kilómetros de la ciudad de El Aaiún.

⁵⁹ Artículo en *Abc* (Luis de Vega, 2010):

<http://www.abc.es/20101109/internacional/marruecos-impone-cerrojazo-informativo-20101109.html>

un control⁶⁰. Cuando un profesional trabaja para un medio de comunicación, el trabajador debe cumplir con las órdenes de la empresa, que en numerosas ocasiones de peligro no se arriesga a enviar a su trabajador a una zona sin libertad de prensa.

No obstante, existe una segunda opción: entrar de forma ilegal al país y convertirse en los ojos del resto del mundo. A lo largo de la historia, siempre ha habido activistas, documentalistas, reporteros gráficos, fotógrafos y periodistas freelance o ciudadanos que han documentado la realidad, a pesar de la represión, porque creen que el resto de los ciudadanos merecen conocer la información al otro lado de la frontera.

De hecho, en este capítulo veremos un ejemplo con una pieza videoactivista realizada por dos activistas que sin ellos y su cámara, no hubiera “existido” esa realidad para el resto del mundo. “Las cosas ocurren. Aunque no haya luces o cámaras. Aunque en los periódicos ‘serios’ África sólo sea un anuncio de una agencia de viajes” (Ordóñez Ferrer, 2008)⁶¹.

Todo ello en el caso de que consigan regresar con vida con el material, que como bien explica la activista hispano-siria y periodista Leila Nachawati sobre los casos concretos de Siria o Bahrein “no es casual que haya tantos videoactivistas y periodistas asesinados. Quienes cuentan lo que está pasando son blancos de estos gobiernos, que no quieren testigos para sus abusos.”⁶²

“No existe una verdadera libertad de expresión. La prueba es que muchos periodistas y presentadores de canales de televisión fueron asesinados como resultado de sus intentos de sacar a la luz de la realidad lo que ocurría en Irak”, asegura el periodista y analista Yahya Altaze en el documental *Irak, la destrucción de un país* (Arau, 2011). Desde la guerra de Irak, el número de profesionales de la información

⁶⁰ Artículo en *El País* (Ignacio Cembrero, octubre, 2010):
http://internacional.elpais.com/internacional/2010/10/25/actualidad/1287957601_850215.html

⁶² Vídeo Samuel Aranda #despuésdelaprimavera:
http://www.cccb.org/es/videoentrevista_samuel_aranda_leila_nachawati_i_mayte_carrasco_vo_es-43362

y comunicación que han sido asesinados o secuestrados ha aumentado notablemente.

El barómetro de la libertad de prensa, realizado por Reporteros sin Fronteras (RSF), califica el año 2012 de “un año funesto”⁶³: 90 periodistas asesinados, 48 internautas y periodistas ciudadanos asesinados, 192 periodistas encarcelados y 133 internautas y periodistas ciudadanos encarcelados. Los periodistas secuestrados son una cifra aparte. Sólo en Siria, este año 2013, hay más de 30 periodistas secuestrados⁶⁴, los últimos periodistas españoles liberados fueron Marc Marginedas de *El Periódico*, Javier Espinosa de *El Mundo* o el freelance Ricardo García.

De los 138 asesinados, uno de cada tres es un ciudadano que ha utilizado internet. No eran profesionales de la comunicación, pero han sido asesinados por realizar piezas videoactivistas, artículos y fotografías. Sin duda, por informar de algo que no debían. Estos datos demuestran que, aunque los países cierren sus fronteras a los periodistas, fotógrafos, videoactivistas o activistas extranjeros para ocultar sus abusos, los ciudadanos o activistas residentes podrán informar al resto del mundo a través de sus teléfonos móviles o cámaras y subir esa información a la red debido al avance de las nuevas tecnologías. Por esta razón, algunos gobiernos en situaciones peligrosas han conseguido dejar a un país entero sin internet.

Lo explica la periodista Leila Nachawati tras la Primavera Árabe: “Hay casos como el de Egipto, que apagó internet y desconectó a toda la población de la red. Eso mismo que hizo Egipto lo hizo Bashar Al-Assad el otro día en Siria, desconectaron internet pero también líneas de fijo y móvil”.

Al menos, existen gobiernos que temen su presencia. No obstante, ¿eliminar internet en un país que pertenece a un mundo globalizado tiene sentido? Dos días después de que el gobierno de Egipto volviera

⁶³ Informe anual de la libertad de la información (2012):

http://cdn27.hiberus.com/uploads/documentos/documentos_informeannualrsf2012_0fde8395.pdf

⁶⁴ Artículo *Eldiario.es* (Iñigo Sáenz de Ugarte, 2013):

<http://www.guerraeterna.com/los-secuestros-de-periodistas-en-siria/>

a establecer la conexión, los ciudadanos egipcios denunciaron de manera inmediata la represión mediante fotos, vídeos y *tuits* en la red.

“En el caso concreto de Marruecos, utilizando los datos de 2004 de la Clasificación mundial de la libertad de prensa de Reporteros Sin Fronteras (RSF), que se elabora a partir de cuestionarios sobre todo tipo de violaciones que afectan a los periodistas -desde la muerte al encarcelamiento, los ataques o las amenazas-, aparece Marruecos con una valoración del 32,3 (...) mientras que en el Mediterráneo Norte las cifras oscilan entre el 7,7 de Francia y el 8,4 de Italia” (Benítez Eyzaguirre, 2013: 153).

Según Benítez Eyzaguirre, utilizando cuatro años después los datos de *Freedom House* (2008), la situación es análoga: Marruecos 68 (que pertenece al grupo de los países “sin libertad de prensa”), mientras que las cifras europeas reflejan entre el 22 de Francia y el 29 de Italia (“prensa libre”).

Asimismo, el gobierno marroquí ha tomado otras medidas más directas tras las revueltas de la Primavera Árabe. El bloguero Mohamed Sokrat fue sentenciado a dos años de cárcel por tráfico y posesión de estupefacientes, a pesar de haber sido juzgado en un proceso marcado por numerosas irregularidades y de que su familia aseguraba que nunca había tenido relación con las drogas y que la detención se debió a sus actividades políticas.

Según RSF, en junio del 2012, denunció -una vez más- a Marruecos el uso de cargos criminales para condenar a los blogueros. “Los blogs de internet son los grandes inventos de esta época porque le dan a la gente la oportunidad de cambiar la opinión pública” (WeiWei, 2012).

4.3. Gdeim Izik

“¡Saharai saharai, agarrados de la mano hacia la libertad! A pesar de la fiebre que tiene el enemigo por desmantelar el campamento de la resistencia, desde aquí, desde esta jaima les decimos que no nos moveremos hasta que no nos den una

situación global que incluya a todos los saharauis y que se consagren todos nuestros derechos bajo esta jaima”⁶⁵

Gritaba con un altavoz un saharauí en lo alto de una jaima a la multitud un día antes de que Gdeim Izik fuera destruido.

Gdeim Izik fue el campamento más grande de la resistencia saharauí. A tan sólo quince kilómetros de la ciudad de El Aaiún, 20.000 saharauis levantaron un campamento, construido con miles de jaimas sobre la arena del desierto, con el propósito de conseguir su derecho a la autodeterminación tras casi cuarenta años de lucha contra el régimen marroquí. Las familias saharauis convivían en el campamento hasta que el 8 de noviembre del año 2010, el Ejército marroquí rompió el alto al fuego de diecinueve años con el Frente Polisario irrumpiendo sobre el campamento.

Esa madrugada la policía marroquí utilizó gases lacrimógenos, porras, cañones de agua y se dispararon pelotas de goma para dismantelar el campamento. Se produjo la primera batalla del día entre armas contra piedras. Finalmente, los camiones del ejército marroquí aplastaron las tiendas mientras otras ardían. Gdeim Izik había sido destruido y el resto del mundo no se había enterado. Tras intentar defender sus hogares, miles de saharauis huyeron a pie por el desierto dejando atrás un campamento arrasado, impotentes ante un acto de barbarie.

La prueba de esta descripción está en una pieza videoactivista que analizaremos a continuación. Los autores son los activistas Antonio Velázquez e Isabel Terraza que, unos días antes de lo relatado, consiguieron entrar de manera clandestina en el campamento saharauí. Esta pieza videoactivista dio la vuelta al mundo a través de internet bajo el nombre del documental *Gdeim Izik: El detonante de la Primavera Árabe*.

La ONU calificó de “altamente lamentable”⁶⁶ la actuación marroquí al enterarse días después de lo sucedido, pero no se movilizó. Tras minuciosas investigaciones sobre el papel de la ONU en este conflicto y en especial, en este acontecimiento, hemos confirmado

⁶⁵ (*Gdeim Izik: El detonante de la Primavera Árabe*, 2011)

⁶⁶ Artículo *El País* (Ignacio Cembrero, 2010):

http://elpais.com/elpais/2010/11/07/actualidad/1289121427_850215.html

que la Misión de las Naciones Unidas para el Referéndum en el Sáhara Occidental (MINURSO) no posee un departamento de supervisión de los Derechos Humanos. Es más, la MINURSO es la única de las misiones de la ONU que no dispone de dicho organismo cuando numerosas ONG⁶⁷ denuncian, desde hace varios años, la continua vulneración de los Derechos Humanos en el Sáhara Occidental.

Tras enterarse del asalto del campamento Gdeim Izik, la población saharauí, residente de los barrios de El Aaiún -en las zonas ocupadas-, fue a prestar ayuda a sus compañeros exiliados. No obstante, un gran cordón policial marroquí impidió a los saharauís salir de la capital del Sáhara Occidental con el propósito de evitar también que los refugiados entraran dentro. Esa acción fue la chispa que encendió la pólvora. La población civil estalló y se produjo un levantamiento de protesta contra el régimen. Los saharauís salieron a las calles y gritaron una y otra vez frases como: “¡Viva el Sáhara libre!”, “¡El pueblo saharauí quiere la autodeterminación!”, “¡Abajo el régimen marroquí!”.

A los primeros manifestantes se les sumaron más ciudadanos saharauís que alzaban las banderas de la República Democrática Independiente del Sáhara (RASD) mientras otros comenzaron a quemar papeleras y material urbano en las plazas de la ciudad de El Aaiún a modo de protesta. Seguidamente, se sumaron a estas manifestaciones los ciudadanos saharauís que llegaban del campamento.

Por segunda vez en ese día, se produjo otra gran batalla campal: los antidisturbios de la policía disparaban pelotas de goma y gases lacrimógenos mientras los jóvenes saharauís les respondían con piedras y cócteles molotov. La contienda terminó según fuentes del Polisario con 4.500 heridos, 2.000 detenidos, 159 desaparecidos, y 19 civiles muertos frente y, según Rabat, a 11 fallecidos entre los efectivos de seguridad de Marruecos como se puede leer en los periódicos digitales español *El País*⁶⁸ y *El Mundo*⁶⁹. Por otro lado, el

⁶⁷ Human Rights Watch, Fundación Sáhara Occidental o Amnistía Internacional son algunos ejemplos.

⁶⁸ Artículo *El País* (Agencias Madrid/ Rabat, 2010):

documental *Gdeim Izik: El detonante de la Primavera Árabe* (2011) afirma que:

“Un total de 2.400 personas fueron detenidas. Entre ellas, más de un centenar de presos políticos, tanto hombres como mujeres fueron torturados y violados en las cárceles. Tanto Ennana Asfari, un saharauí defensor de los derechos humanos como Brahim Ismaili se encuentran en una prisión marroquí en la actualidad”.

Durante los días siguientes, el miedo se palpó en las calles de El Aaiún donde la policía marroquí registró numerosas casas saharauis en busca de los “líderes” que dirigieron el campamento de protesta Gdeim Izik, así como a los dos activistas extranjeros -Antonio Velázquez e Isabel Terraza- que permanecían escondidos en una vivienda en la capital del Sáhara Occidental tras haber grabado con su cámara el desmantelamiento de Gdeim Izik. "Uno cargará toda la vida con esto, y lo que vivimos nosotros no es nada comparado con lo que viven miles de saharauis desde hace más de treinta y cinco años", detalló el activista Velázquez, que declaró al periódico español *El País*⁷⁰ que vieron cadáveres en la calle.

Mientras tanto, a cualquier extranjero se le impidió entrar en el Sáhara y algunos periodistas españoles fueron expulsados, como el corresponsal español del periódico *Abc*, Luis de Vega, al que Marruecos retiró su acreditación y calificó como “persona non grata”⁷¹ por informar de lo que sucedía en el Sáhara Occidental tras el desmantelamiento de Gdeim Izik. También, se expulsó a periodistas de *Antena 3*, la *Cadena Ser* y se desacreditó al periodista Ignacio Cembrero de *El País* y la periodista Ana Romero, de *El Mundo* que

http://www.internacional.elpais.com/internacional/2010/11/10/actualidad/1289343612_850215.html

⁶⁹ Artículo *El Mundo* (Efe, 2010):

<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/11/internacional/1289497579.html>

⁷⁰ Artículo *El País* (Mariangela Paone/ Efe, 2010):

http://internacional.elpais.com/internacional/2010/11/15/actualidad/1289775606_850215.html

⁷¹ Artículo *Abc*: <http://www.abc.es/20101125/internacional/marruecos-nongrata-201011251626.html>

llegó a “temer por su propia integridad física”⁷². Unos días después, fue expulsada a España.

De esta forma, Marruecos violó por segunda vez ese mismo año un derecho que le pertenece tanto a España como otros países: el derecho a informar libremente de lo que estaba ocurriendo dentro de su frontera.

La ministra de Asuntos Exteriores española, entonces del PSOE, Trinidad Jiménez, aseguró que el Gobierno, presidido por José Luis Rodríguez Zapatero, no se referirá a lo ocurrido en el desmantelamiento del campamento saharauí hasta que no tenga en su poder suficiente información. "Si se confirma la información sobre malos tratos, tenga la seguridad de que el Gobierno español condenaría lo sucedido"⁷³ dijo Jiménez. No obstante, en el mismo artículo se confirmaba que la organización Human Rights Watch había emitido un informe la semana anterior en el que concluía que hubo detenciones masivas y torturas en Marruecos.

La respuesta política del Gobierno español fue la visita al rey de Marruecos Mohamed VI y atender asuntos ajenos a los hechos acaecidos recientemente. Según el activista Antonio Velázquez, la actitud del Gobierno español acerca de lo sucedido en Gdeim Izik es "inhumana" porque "desgraciadamente antepone los intereses económicos muy por encima de los Derechos Humanos, y está claro que no le importan los muertos saharauis"⁷⁴.

“En diciembre del 2010, Marruecos censuró los medios y sitios web en los que se difundían los cables de *Wikileaks* como *Le Monde*, *El País* y *Al-Quds Al-Arabi* (RSF, 2011). La decisión del Ministerio de Comunicación de retirar las credenciales a la cadena *Aljazeera*, así como la clausura de sus oficinas en el país,

⁷² Artículo *El Mundo*:

<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/29/internacional/1291019788.html>

⁷³ Artículo *El Mundo* (Efe, 2010):

<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/30/espana/1291137016.html>

⁷⁴ Artículo *El País* (Mariangela Paone/ Efe, 2010):

http://internacional.elpais.com/internacional/2010/11/15/actualidad/1289775606_850215.html

se justificó por no haber respetado la ‘deontología periodística’, aunque los motivos de más peso estaban relacionados con el respeto a la ‘imagen de Marruecos’ y a los intereses relacionados con la ‘integridad territorial’ (FIDH, 2011:602)”.⁷⁵

Al mismo tiempo, el régimen marroquí detuvo a veinticuatro activistas saharauis. Tras permanecer dos años en prisión, en febrero del 2013, el tribunal militar marroquí condenó a ocho de ellos a cadena perpetua, a catorce entre veinte y treinta años de prisión y dos quedaron en libertad⁷⁶. Los observadores internacionales que han presenciado el juicio coinciden en la escasa solidez de las pruebas presentadas por la acusación y han criticado las sentencias alegando que se trata de un juicio político en contra de la resistencia saharauí ante la ocupación del Sáhara. Además, los detenidos llevaban más de dos años en prisión cuando la ley marroquí establece un máximo de doce meses.

4.3.1. Producción videoactivista en torno a Gdeim Izik

En este capítulo analizaremos la cobertura de la prensa española sobre dos piezas videoactivistas relacionadas con el conflicto saharauí: *Gdeim Izik: El detonante de la Primavera Árabe* (2011) y *El testimonio de la familia Alawi* (2010).

***Gdeim Izik: El detonante de la Primavera Árabe*⁷⁷ (Güell, 2011)**

Tras permanecer escondidos unos días en Marruecos tras el desmantelamiento de Gdeim Izik, Antonio Velázquez e Isabel Terraza consiguieron llegar a Canarias y trajeron la pieza videoactivista de cuatro minutos y treinta siete segundos sobre el desmantelamiento del campamento, desde el minuto 10.45 hasta el 15.29. Con este material y la suma de unas entrevistas se elaboró *Gdeim Izik: El detonante de la Primavera Árabe*, un documental de unos veintisiete minutos.

⁷⁵ (Benítez Eyzaguirre, 2013: 157)

⁷⁶ Artículo *Público* (Patricia Campelo, 2013):

<http://www.publico.es/internacional/450771/marruecos-condena-a-cadena-perpetua-a-ocho-activistas-saharauis-de-gdeim-izik>

⁷⁷ *Gdeim Izik: El detonante de la Primavera Árabe* (2011):

<https://www.youtube.com/watch?v=KT480sFZsbY&hd=1>

El documental, dirigido por Lluís María Güell, fue difundido por la organización Resistencia Saharaui a través de Youtube. Resistencia Saharaui es un movimiento que lucha pacíficamente por la libertad e independencia de la población civil del Sáhara Occidental. “Está formada por personas de diferentes nacionalidades y está abierta a todas las personas que de una forma u otra trabajan por los Derechos Humanos en el Sáhara Occidental Ocupado y por un Sáhara Libre”. Así se definen ellos mismos en su web.

“Para muchos autores, el origen de todas las revueltas de la Primavera Árabe estuvo en el Sáhara Occidental entre octubre y noviembre del 2010, donde la movilización de la población consistió en sentadas silenciosas y en traslados masivos de los campamentos, que terminaron provocando enfrentamientos con las fuerzas de seguridad marroquíes en Gdeim Izik, El Aaiún y Smara, entre otras localidades” (Benítez Eyzaguirre, 2013: 151).

La familia Alai⁷⁸ (Sahara Thawra, 2010)

Los hermanos de la familia Alai fueron agredidos el domingo, 24 de octubre del 2010, por el Ejército marroquí. En la pieza videoactivista relatan su experiencia y el infierno que están viviendo. Los hermanos Alai viajaban hacia el Campamento de la Dignidad -Gdeim Izik- en El Aaiún ocupado, cuando los militares abrieron fuego contra su vehículo al saltarse un control de carretera. El saharauí Garhi Najem fue asesinado y sus compañeros, entre los que estaban los hermanos Alai, fueron trasladados al hospital heridos de gravedad.

De los cinco que viajaban en el coche, tres están desaparecidos. En un principio, el Ejército marroquí negó la entrada al hospital -donde se encontraban los heridos- a sus familiares. Tras insistir, sólo pudieron entrar dos familiares. Al preguntar por los desaparecidos al cuartel del ejército, les respondieron que no sabían nada. “Hasta ahora no sabemos nada de ellos, no sabemos si están vivos o

⁷⁸ Historia extraída de la página web *elsaharalibre.es* donde se encuentra la pieza videoactivista de la familia Alai:
http://www.saharalibre.es/modules.php?name=Video_Stream&page=watch&id=240

mueritos”, relata la saharauí -familiar de las víctimas- en la pieza videoactivista.

La esposa de Mohamed Lagdaf Alai cuenta que su hijo estaba enfermo. Por esta razón, su marido fue a la ciudad de El Aaiún para traer medicinas. “Mi marido está en coma, ha perdido todos sus dientes, recibió dos balas en las piernas, y le golpearon en las rodillas, esto es una masacre”, explica la esposa que todavía no sabe dónde está su cuñado Alai Salek, desaparecido junto a sus compañeros.

El joven saharauí que recibió un tiro en la cabeza por la policía marroquí era Said Uld Sidahmed Uld Abdelwahad y falleció en el hospital Hssan Ben Mehdi de la ciudad de El Aaiún el 23 de diciembre de 2010⁷⁹.

El testimonio tiene una duración de tres minutos y cuarenta y cinco segundos. Está realizado por los profesionales de la organización Sahara Thawra⁸⁰ y está publicado en la página web *saharalibre.es*.

4.3.2. Violencia de la población saharauí en el desmantelamiento de Gdeim Izik⁸¹ (Régimen marroquí, 2011)

Asimismo, hemos escogido otra tercera pieza, en este caso denominada contravideoactivista, porque adquiere un valor importante para este estudio: *La respuesta violenta de la población saharauí durante el desmantelamiento de Gdeim Izik* (2011).

No se trata de una pieza videoactivista, sino que es una pieza contravideoactivista. La razón es que imita la estética y la narrativa de una pieza videoactivista, pero la producción está realizada por el gobierno marroquí, es decir, por los asaltantes. Y no se puede

⁷⁹ Artículo *saharalibre.es*:

<http://www.saharalibre.es/modules.php?name=News&file=article&sid=4488>

⁸⁰ Sahara Tawra aúna a personas de varios colectivos que se han unido de forma independiente, animados por una sensación de urgencia ante la exacerbación de la agresividad marroquí y la grave situación que vive el pueblo saharauí en los territorios ocupados del Sahara Occidental.

⁸¹ Pieza contravideoactivista del régimen marroquí en Artículo *El País* (Ignacio Cembrero, 2010):

http://elpais.com/elpais/2010/11/15/actualidad/1289812651_850215.html

considerar a una pieza videoactivista a aquellas que están financiadas por una entidad pública o privada.

Esta pieza contravideoactivista está relacionada también con el desmantelamiento de Gdeim Izik. El punto de vista es diferente. De ahí, el valor que adquiere en este estudio como elemento de contraste.

La pieza, de cuarenta y nueve segundos, proporcionada al periódico digital *El País* por la Agencia Atlas, muestra como supuestamente un hombre saharauí degüella a un agente marroquí en Gdeim Izik y otro lo hace en la ciudad de El Aaiún. En otra secuencia sale un supuesto hombre saharauí con un turbante que orina sobre cadáver de un policía marroquí.

4.3.3. Cobertura del conflicto saharauí por parte de los medios de comunicación convencionales españoles

Gdeim Izik: El detonante de la Primavera Árabe

De los siete medios de prensa españoles analizados -*El Mundo*, *El País*, *Abc*, *La Razón*, *Público*, *La Gaceta* y *La Vanguardia*- hemos analizado una secuencia del documental, en concreto el desmantelamiento de Gdeim Izik -desde el minuto 10.44 hasta 15.29- ya que ninguno de los siete medios analizados ha publicado en sus páginas webs el documental entero de veintisiete minutos. No obstante, sí que han publicado en las webs la pieza videoactivista del desmantelamiento y otra pieza videoactivista sobre la intifada que se produjo después en la ciudad de El Aaiún.

En el periódico *El Mundo* sí se publicaron piezas videoactivistas del desmantelamiento Gdeim Izik y de la intifada realizada después en El Aaiún. Un total de cuatro piezas videoactivistas fueron publicadas.

El mismo día que se produjo el hecho, *El Mundo* publicaba una pieza videoactivista⁸² de cinco minutos diecinueve segundos de duración sobre la intifada saharauí en la ciudad de El Aaiún. Un mes después, el 14 de diciembre, la misma pieza fue publicada en la web por

⁸² Artículo *El Mundo* (Ana del Barrio y Erena Calvo, 2010):
<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/08/internacional/1289203693.html>

segunda vez con otro titular “El Aaiún está en llamas⁸³”. Hay que añadir, que esta pieza no se encuentra en el documental analizado, pero sí está grabado por Antonio Velázquez al que se le puede reconocer la voz dentro del vídeo.

En relación al documental analizado, *El Mundo* publicó tres piezas videoactivistas. La segunda pieza videoactivista⁸⁴ de un minuto cincuenta y ocho segundos de duración muestra un mensaje de denuncia de ambos activistas, escondidos en una casa de El Aaiún. Fue publicada el 14 de noviembre del 2010. Después, la tercera pieza videoactivista⁸⁵, de dos minutos cincuenta y cuatro segundos de duración muestra a los saharauis huyendo de Gdeim Izik. Fue publicada nueve días después de lo ocurrido, es decir, el 17 de noviembre del pasado año 2010. La última secuencia, publicada seis días después, consta de treinta y cinco segundos de duración donde aparecen los soldados marroquíes armados entrando en Gdeim Izik bajo el titular “¿Iban armados los soldados marroquíes en el asalto del campamento saharauí?”⁸⁶

En el caso de *El País*, un día después de lo ocurrido, es decir, el 9 de noviembre publicó en su página web dos piezas videoactivistas relacionadas con Gdeim Izik en una misma noticia.⁸⁷ La primera pieza de un minuto cuarenta y un segundos de duración muestra la intifada en la ciudad de El Aaiún. La segunda muestra el desmantelamiento de Gdeim Izik, de dos minutos y cincuenta y ocho segundos de duración y, además, al que la han añadido una música *over*.

⁸³ Artículo *El Mundo* (Ana del Barrio y Erena Calvo, 2010):

<http://www.elmundo.es/multimedia/index.html?media=iCEy5Na8pRh>

⁸⁴ Artículo *El Mundo* (Ana del Barrio, 2010):

<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/16/internacional/1289898240.html>

⁸⁵ Artículo *El Mundo* (Ana del Barrio, 2010):

<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/17/internacional/1289988431.html>

⁸⁶ Artículo *El Mundo* (Ana del Barrio, 2010):

<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/23/internacional/1290498856.html>

⁸⁷ Artículo *El País* (Ignacio Cembrero, 2010):

http://internacional.elpais.com/internacional/2010/11/09/actualidad/1289257204_850215.html

Estas dos piezas de estos dos momentos claves, es decir, el desmantelamiento y la intifada también fueron publicadas por *La Vanguardia*. La pieza videoactivista del campamento, publicada el 11 de diciembre del 2010, tiene una duración de tres minutos veintiún segundos y, curiosamente está publicada sin audio y sólo el vídeo es la noticia⁸⁸. La otra pieza videoactivista, de un minuto muestra a los saharauis protestando en la capital y, como sucede en el caso anterior, el vídeo es la noticia bajo el titular de “Batalla campal en El Aaiún⁸⁹”.

El periódico *La Gaceta* subió la secuencia del desmantelamiento de Gdeim Izik tal cual aparece en el documental, es decir, con una duración de cuatro minutos y veintiséis segundos. No está acompañado de ningún artículo. La noticia es sólo la pieza videoactivista, subido tres días después de lo ocurrido bajo el titular “Vídeo inédito del ataque al campamento de Gdeim Izik en el Sáhara Occidental⁹⁰”.

En el caso de *Público*, no se publicó ninguna pieza videoactivista sobre el desmantelamiento de Gdeim Izik ni sobre la intifada en el Aaiún. Aunque, sí se escribieron noticias al respecto. La única pieza relacionada con este acontecimiento, fue una la declaración de dos activistas de la ONG Sahara Thawra, Javier Sopena y Silvia García, en la que denuncia los abusos de Marruecos sobre la población saharauí⁹¹.

Finalmente en los periódicos *Abc* y *La Razón* no aparece ninguna pieza videoactivista sobre el desmantelamiento del campamento saharauí. En el caso de *Abc* existe una noticia bajo el titular “Un vídeo difundido por saharauis muestra a los soldados de Marruecos

⁸⁸ Artículo *La Vanguardia*:

<http://www.lavanguardia.com/internacional/20101111/54068738678/el-ejercito-marroqui-entra-en-el-campamento-de-el-aiun.html>

⁸⁹ Artículo *La Vanguardia* (Sahara Thawra, 2010):

<http://videos.lavanguardia.com/20101108/54067989117/batalla-campal-en-el-aiun.html>

⁹⁰ Artículo *La Gaceta*: <http://www.intereconomia.com/video/negocios/video-inedito-del-ataque-al-campamento-gdeim-izik-sahara-occidental>

⁹¹ Artículo *Público* (Guillaume Fourmont, 2010):

<http://www.publico.es/espana/346757/secuestran-y-torturan-a-saharauis>

armados en El Aaiún”, publicado el 23 de noviembre del 2010. Sin embargo, la pieza no se puede ver. En cuanto al periódico digital *La Razón*, existen artículos y un fotograma de la pieza videoactivista, pero no publicó ninguna pieza videoactivista.

La familia Alai

El único periódico digital que publica esta pieza videoactivista y una noticia relacionada con este caso de violación de los Derechos Humanos es *El Mundo*. El artículo⁹² fue publicado el 28 de octubre del 2010. Unos días antes, se publicó otro artículo⁹³ relacionado con este acontecimiento en el que perdió la vida el saharauí Nayem Elghari, de 14 años de edad -publicado por todos los periódicos españoles analizados-. No obstante, ninguno publicó esta pieza videoactivista y sólo *Público* escribió un artículo⁹⁴ sobre el resto de acompañantes, es decir, la familia Alai, que también iban en el vehículo.

La respuesta violenta de la población saharauí durante el desmantelamiento de Gdeim Izik

El País publicó la pieza contravideoactivista el 16 de noviembre del 2010, es decir, ocho días después de lo ocurrido. Unos días antes, los periódicos ya habían publicado la primera pieza videoactivista analizada. De ahí el titular de la noticia: “Rabat contraataca con un vídeo en el que saharauis vejan a marroquíes⁹⁵”. Además, bajo la pieza contravideoactivista se lee a pie de foto:

“Marruecos no quiere que nadie grabe lo que pasa en el Sáhara y prohíben el acceso a los medios de comunicación. Pero desde

⁹² Artículo *El Mundo* (Ana del Barrio, 2010):

<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/10/28/internacional/1288252148.html>

⁹³ Artículo *El Mundo* (Jesús Ossorio y Ana del Barrio, 2010):

<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/10/24/internacional/1287956073.html>

⁹⁴ Artículo *Público* (Efe, 2010):

<http://www.publico.es/internacional/343351/tres-saharauis-continuan-graves-tras-los-disparos-de-policia-marroqui>

⁹⁵ Artículo *El País* (Ignacio Cembrero, 2010):

http://elpais.com/elpais/2010/11/15/actualidad/1289812651_850215.html

Rabat han difundido ahora sus propias imágenes, realmente espeluznantes. Muestran cómo se organizaron los saharauis para responder de forma violenta al desmantelamiento del campamento de protesta. Lo hacen armados con cuchillos, piedras y objetos incendiarios. El gobierno marroquí asegura que diez agentes fueron asesinados allí. Exhiben también unas imágenes en las que un hombre orina sobre varios cadáveres de soldados. En El Aaiún se grabó otra secuencia en la que un agente del orden es degollado en plena calle”.

Hay que añadir que la noticia analizada no sólo muestra la pieza contravideoactivista sino que recoge las declaraciones del ministro de Asuntos Interiores marroquí, Taeib Charkaoui que justifica el desmantelamiento del Sahara y relaciona a los saharauis con la banda criminal Al Qaeda. Días antes de que el ministro del Interior español Alfredo Pérez Rubalcaba se reuniera con Charkaoui, la Liga Española Pro Derechos Humanos presentó una querrela criminal contra tres ministros marroquíes -incluido Charkaoui y el gobernador de El Aaiún- por los supuestos delitos de lesa humanidad cometidos en el desmantelamiento de Gdeim Izik⁹⁶. Aquí la realidad comienza a complicarse, a distorsionarse. En *El País*, por ejemplo, esta información sobre Charkaoui no se publica.

A través de esta pieza contravideoactivista, el régimen marroquí manipula la información para dar la vuelta a la tortilla y de esta manera, tergiversar la verdad: el desmantelamiento violento de Gdeim Izik por parte del régimen marroquí. Aunque el periodista del artículo de *El País*, Ignacio Cembrero da a entender al lector que puede producirse una posible manipulación sobre esta información publicada: “en la rueda de prensa los medios de comunicación españoles fueron de nuevo blanco de las críticas. A los periodistas allí

⁹⁶ Artículo Europa Press:

<http://www.europapress.es/internacional/noticia-sahara-liga-espanola-pro-ddhh-querrela-contra-ministros-marroquies-pide-declaracion-jimenez-20101116120108.html>

presentes se les entregó un dossier con artículos y fotos objeto de manipulación por los periódicos españoles y la agencia Efe”⁹⁷.

Esta pieza contravideoactivista fue publicada, un día después, el 17 de noviembre, en el periódico *El Mundo* bajo el titular “Los argumentos de Marruecos”⁹⁸. Es la misma pieza contravideoactivista de cuarenta y nueve segundos.

Asimismo, en el artículo no sólo se recogen las declaraciones de Charkaoui que según él relaciona a los saharauis con terroristas -como en el caso de *El País*- sino que afirma que el campamento se desalojó de forma “pacífica” y que su “intervención era liberar a ciudadanos inocentes que se encontraban secuestrados en manos de las milicias armadas”.

“Rabat lleva años vinculando al Frente Polisario con Al Qaeda. Sin embargo, el desalojo del campamento ha servido de nuevo para intentar buscar alguna prueba de esta relación que denuncia Marruecos”, escribe la periodista Esther Mucientes donde en este artículo podríamos afirmar que su intervención sí da un dato valioso para evitar esa posible modificación de la realidad.

El periódico *Abc* también publicó la pieza contravideoactivista de cuarenta y nueve segundos el mismo día que *El País*. La pieza se encuentra dentro de la noticia titulada “Las imágenes de El Aaiún que Marruecos quiere vender sin periodistas como testigos”⁹⁹, enviada por la agencia Efe. El periódico *Abc* escribe de subtexto la siguiente información: “Un vídeo oficial muestra la supuesta brutalidad saharauí, mientras Rabat sigue impidiendo a los informadores acceder a la zona”. Aunque el titular denuncia un aspecto fundamental relacionado con la libertad de prensa, dentro de la noticia se recoge el

⁹⁷ Artículo *El País* (Ignacio Cembrero, 2010):

http://elpais.com/diario/2010/11/16/internacional/1289862003_850215.html

⁹⁸ Artículo *El Mundo* (Esther Mucientes, 2010):

<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/17/internacional/1289991867.html>

⁹⁹ Artículo *Abc* (Efe, 2010):

<http://www.abc.es/20101115/internacional/imagenes-aiun-marruecos-quiere-201011152152.html>

mismo contenido que en *El País* y *El Mundo*: las declaraciones de Charkaoui.

Las declaraciones extraídas del ministro de Asuntos de Interiores marroquí son la “intervención pacífica” del desmantelamiento del campamento para salvar a la población saharauí, la “vinculación” terrorista entre saharauís y Al Qaeda apoyándose en esta pieza contravideoactivista, el “accidente” que supuso la muerte del español Baby Hamday Buyema -que murió en los disturbios del campamento según su familia y ONG prosaharauís- y las relaciones “excelentes” entre España y Marruecos.

En el caso del periódico *La Razón*, que fue el primer medio en publicar la noticia, la pieza contravideoactivista no aparece publicada. Sólo aparece un fotograma capturado del vídeo debajo del titular “Rabat acusa a los saharauís de atacar a las fuerzas del orden¹⁰⁰”. Asimismo, aclara que Charkaoui no relaciona a los saharauís con Al Qaeda:

“Interrogado al respecto, el ministro del Interior recalcó que las autoridades «no han dicho que Al Qaeda -cuyas bases magrebíes se encuentran en la franja sahel-sahariana- estuviese involucrada; sólo que el estilo y el acto de degollar son extraños en Marruecos». Fasi Fihri fue más lejos y apuntó que existen «bandas de narcotraficantes y contrabandistas entrenadas y acostumbradas al secuestro y asesinato», y que la forma en que operaron los violentos del campamento hacen pensar en elementos extraños al Sáhara marroquí”.

El periódico *Público* recogió los testimonios de Charkaoui en un artículo,¹⁰¹ publicado el 18 de noviembre, junto a un fotograma capturado de la pieza contravideoactivista en la que aparece un policía

¹⁰⁰ Artículo *La Razón*:

http://www.larazon.es/detalle_hemeroteca/noticias/LA_RAZON_342539/historico/3086-marruecos-se-defiende-con-un-video-que-muestra-la-supuesta-brutalidad-saharai#.UZjIjKK8BZg

¹⁰¹ Artículo *Público* (C. Martín, 2010):

<http://www.publico.es/espana/347042/cherkaoui-identifica-a-los-saharais-con-terroristas>

herido por los supuestos saharauis. Sin embargo, no aparece la pieza contravideoactivista, sólo las declaraciones recogidas por Charkaoui.

El periódico *La Gaceta* no publicó esta pieza contravideoactivista ni ninguna noticia sobre la posición de Marruecos. Finalmente, el periódico *La Vanguardia* publicó en su página web esta pieza contravideoactivista¹⁰². Es cierto, que en su hemeroteca –sobre las publicaciones de papel- recoge las acusaciones de Charkaoui y nombra la pieza. No obstante, su información se centra más en la visita de Alfredo Pérez Rubalcaba.

4.4. La luz, en un periodo de tinieblas

La difusión de la primera pieza videoactivista desvela que cuatro de los siete medios de prensa digitales seleccionados publicaron el desmantelamiento violento de Gdeim Izik: *El Mundo*, *El País*, *La Vanguardia* y *La Gaceta*. Con estos datos podríamos afirmar que, a priori, sí se informó sobre esta realidad saharauí. Aunque dada la importancia mediática de este acontecimiento histórico y el valor testimonial del documento audiovisual realizado por los activistas Antonio Velázquez e Isabel Terraza, todos los medios de prensa analizados deberían haber publicado esta pieza videoactivista en la que se aprecia con claridad la intervención no pacífica del desmantelamiento del campamento Gdeim Izik por parte del régimen marroquí: las armas, la entrada de la policía marroquí, los heridos, las jaimas ardiendo, etc.

A través de la segunda pieza videoactivista, *La familia Aloui*, se desvela otra de las hipótesis propuestas al inicio de este capítulo: el ocultamiento de realidades sobre el conflicto del Sáhara Occidental por parte de los medios corporativos. Sólo *El Mundo* publicó esta pieza videoactivista relacionada con la vulneración de los Derechos Humanos.

La existencia de otras páginas web, blogs o piezas videoactivistas - publicadas o no en los medios de prensa corporativos- han encontrado sus propias plataformas de difusión en internet. Un

¹⁰² Artículo *La Vanguardia*:

<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2010/11/09/pagina25/85004465/pdf.html?search=Marruecos>

ejemplo sería la página web *saharalibre.es* donde gracias a su existencia hemos podido descubrir esta realidad no publicada por nuestros medios de prensa españoles. Asimismo, tras bucear por su contenido, hemos descubierto algo asombroso. Por ejemplo, la elaboración de un artículo que recopila todas las piezas videoactivistas relacionadas con Gdeim Izik¹⁰³. Y es que no sólo existen dos piezas videoactivistas de ese día como publican los medios analizados, sino unas treinta.

“Los medios son importantes ahora porque orientan al individuo en sus pensamientos al ofrecerle unos temas y silenciarles otros. No le dice que ha de pensar, pero le orientan sobre qué ha de ocupar su pensamiento” (Monzón Arribas, 1987: 130).

A lo largo de esta investigación, hemos visto que la prensa seleccionada no publica ciertos artículos de interés informativo sobre el Sáhara Occidental. Por ejemplo, hemos desvelado que al escribir en el buscador “El Muro de la Vergüenza” de cada uno de los siete periódicos analizados, no existe ninguna noticia relacionada con esta etiqueta en seis de ellos. Sólo *Público* tiene dos noticias sobre el Muro de la Vergüenza, un muro de 2.700 kilómetros que separa los territorios ocupados del Sáhara Occidental de los liberados.

“Y nada, nada de nada, se habla del Muro de Marruecos, que desde hace 20 años perpetúa la ocupación marroquí del Sáhara Occidental. Este muro, minado de punta a punta y de punta a punta vigilado por miles de soldados, mide sesenta veces más que el Muro de Berlín. ¿Por qué será que hay muros tan altisonantes y muros tan mudos? ¿Será por los muros de la incomunicación, que los grandes medios de comunicación construyen cada día” (Galeano, 2010)¹⁰⁴

Por último, la pieza contravideoactivista fue difundida por cuatro de los siete medios de prensa españoles: *Abc*, *El País*, *El Mundo* y *La*

¹⁰³ Artículo *saharalibre.es*:

<http://www.frentepolisario.com/modules.php?name=News&file=article&sid=4360>

¹⁰⁴ (Eduardo Galeano, 2010):

<https://www.youtube.com/watch?v=16mQ-jHdEqo>

Vanguardia. El régimen marroquí contraatacó con la estrategia de justificar sus acciones violentas a través de la imitación del videoactivismo. En ella, predomina un componente fuertemente violento en el que las víctimas -población saharauí residente en el campamento de Gdeim Izik- se convierten en los verdugos.

Asimismo, cada uno de los medios de prensa analizados elabora su propio discurso informativo -artículos, reportajes, fotografías, piezas videoactivistas- y podríamos refrendar, que en algunos periódicos españoles, Marruecos consigue ocultar el conflicto principal y generar ruido.

Sin embargo, en otros periódicos no lo consigue. Estos serían *El Mundo*, *Abc* y *El País*. En *El Mundo* existen las opiniones e intervenciones de la periodista Esther Mucientes que pone en entredicho algunas afirmaciones de Charkaoui. Mucientes no realiza un “copia y pega” de la rueda de prensa de Charkaoui. Su intervención rescata a la memoria e, incluso, invita a la reflexión. Por otro lado, en el periódico *Abc* el titular alega la falta de libertad de prensa y lo mismo sucede con la intervención del periodista Ignacio Cembrero en *El País*. Aunque ninguno de los tres periodistas escribió nada en ese artículo sobre la querrela presentada a la Audiencia Nacional por La Liga Española Pro Derechos Humanos contra el ministro de Asuntos Interiores marroquí, Taeib Charkaoui por la presunta comisión de los delitos de asesinato de un ciudadano español y de lesa humanidad, genocidio y torturas.

Las evidencias que se desprenden del análisis realizado nos hacen coincidir con la apreciación del periodista Iñaki Gabilondo: “el periodismo no está en peligro en absoluto, sino el actual sistema del periodismo.”¹⁰⁵

En este caso estudiado, la aportación complementaria y/o contrainformativa que el videoactivismo ha ejercido en el conflicto del Sáhara Occidental confirma que es la luz en un periodo en que los medios de comunicación son las tinieblas. Este hecho prueba que el videoactivismo está en condiciones de poder actuar como una herramienta de intervención comunicativa muy poderosa al no estar

¹⁰⁵ XIV Conferencia de *Periodismo Digital* en Huesca en marzo del 2013.

influida por el control férreo del actual sistema periodístico. Una herramienta que, en ocasiones, puede interferir en las agendas corporativas y, en consecuencia, en la opinión pública. Un quinto poder, que pueda equilibrar de nuevo al cuarto poder, a la prensa.

De hecho, el régimen marroquí utilizó el videoactivismo para contraatacar a la primera pieza videoactivista realizada por Antonio Velázquez e Isabel Terraza, publicada unos días antes en los distintos periódicos españoles. Insistimos de nuevo en que, además de no tratarse de una pieza videoactivista, tiene un fuerte contenido propagandístico pues “la propaganda no persigue la verdad ni busca informar: su objetivo es influir, disuadir, moldear un pensamiento” (O’ Donnell, 2007: 9).

En mayo del 2013, la periodista Rebeca Mateos Herráiz del periódico digital *Periodismo Humano* publicó un artículo¹⁰⁶ del Sáhara Occidental en el que recoge unas conclusiones similares a las aquí reveladas: el videoactivismo sirve para desvelar ese ocultamiento subinformativo de los medios de prensa corporativos en el conflicto del Sáhara Occidental.

Bajo el titular “Marruecos endurece la represión contra la población saharauí en los territorios ocupados” y publicado junto a una pieza videoactivista que así lo demuestra, la periodista escribe:

“Tras el tajante rechazo por parte de Marruecos a la propuesta de EEUU de que la Misión de Naciones Unidas para el Referéndum del Sáhara Occidental -MINURSO- pudiese supervisar el respeto de los Derechos Humanos en el Sáhara Occidental, las fuerzas del orden marroquí están reprimiendo violentamente las manifestaciones de la población saharauí. Ante una comunidad internacional indiferente, los activistas se exponen a ser encarcelados por subir vídeos a las redes sociales para denunciar la represión”.

Vemos así, en estas apreciaciones una confluencia con nuestras inferencias: Marruecos teme a los videoactivistas porque no puede

¹⁰⁶Artículo *Periodismo Humano* (Rebeca Mateos Herraiz, 2013): <http://periodismohumano.com/en-conflicto/marruecos-endurece-la-represion-contr-la-poblacion-saharui-en-los-territorios-ocupados.html>

controlar los contenidos que éstos suben a la red o manejan sus ciudadanos en los teléfonos móviles, al contrario que hace con sus medios de comunicación. La información, deja de convertirse así en una mercancía donde la función periodística prima sobre la propagandística.

El artículo también descalifica a los medios de comunicación españoles:

“A esta situación le preceden imágenes que durante los pasados 15 días han circulado por las redes sociales, sin apenas eco mediático, de jóvenes apaleados en las calles tras sacarlos a rastras de sus casas, mujeres (madres, esposas, hermanas...) que han recibido la misma suerte al tratar de evitar que eso sucediese, detenciones arbitrarias, desapariciones, torturas, destrozos en las casas y coches de los activistas más visibles como es el caso de Aminatou Haidar¹⁰⁷”.

Nuestro capítulo nos anima a pensar que un cierto tipo de videoactivismo tiene la capacidad de retar al blindaje informativo corporativo sobre determinados asuntos. Que el videoactivismo puede rescatar el alma del periodismo. Un periodismo que no ha muerto, sino que permanece dormido, en coma, esperando a que sus propios trabajadores, junto a los ciudadanos lo despierten de ese sueño profundo donde el poder lo retiene maniatado. Sólo así se podrán construir nuevos espacios públicos, porque “una sociedad democrática depende de un público informado capaz de hacer elecciones políticas” (Herman y McChesney, 1999: 14).

Mientras tanto, activistas, profesionales de la comunicación y ciudadanos continúan denunciando numerosas realidades –abusos policiales, represión, secuestros, encarcelamientos, torturas, desapariciones, etc.– del conflicto geopolítico del Sáhara Occidental, donde los intereses comerciales y económicos de los gobiernos de Marruecos, Francia, Estados Unidos y España están por encima de

¹⁰⁷ Aminatou Haidar es una emblemática activista saharauí que lucha por los Derechos Humanos y el derecho a la autodeterminación del pueblo saharauí. En 2006 Marruecos le denegó el pasaporte, pero ha sido galardonada con varios reconocimientos internacionales y continúa con su lucha a día de hoy.

los Derechos Humanos de un pueblo, víctima de una ocupación ilegal desde hace más de cuarenta años.

La población civil saharauí resiste y envía mensajes de socorro online a través de sus móviles, cámaras y ordenadores con el objetivo de que el resto de los ciudadanos del mundo conozcan su realidad desconocida, ya no sólo la historia olvidada de años atrás, sino también su presente.

Bibliografía

Libros

Díaz Nosty, Bernardo (2011): *El libro negro del periodismo en España*. Madrid: Asociación de Prensa de Madrid.

Herman y McChesney, Edward S. y Robert W. (1999): *Los medios globales: Los nuevos misioneros del capitalismo corporativo*. Cátedra.

Monzón Arribas, Cándido (1987): *La opinión pública. Teorías, conceptos y métodos*. Madrid: Tecnos.

O' Donnell, María (2007): *Propaganda K*. Buenos Aires: Editorial Planeta.

Pasquinelli, Matteo (2002): *Mediactivismo (activismo en los medios). Estrategias y prácticas de la comunicación independiente. Mapa internacional y manual de uso*. Roma: DeriveApprodi.

Reig, Ramón (2004): *Dioses y diablos mediáticos. Cómo manipular el poder a través de los medios de comunicación*. Barcelona: Urano.

Serrano, Pascual (2009): *Desinformación. Cómo los medios ocultan el mundo*. Madrid: Península.

Serrano, Pascual (2010): *Traficantes de información*. Madrid: Akal.

Talese, Gay (2012): *Vida de un escritor*. Alfaguara.

Vázquez Montalbán, Manuel (1979): *La palabra libre en la ciudad libre*. Barcelona: Gedisa.

Verbitsky, Horacio (2007): *Un mundo sin periodistas*. Buenos Aires: Debolsillo.

Webs y audiovisual

Amnistía Internacional (2013): “Informe anual de los Derechos Humanos en el mundo” en <http://www.amnesty.org/es/region/moroccowestern-sahara/report-2013>

“*Ai Weiwei: Never Sorry*” (2012): Documental dirigido por Alison Klayman. Estados Unidos/ MUSE Film and Television / Never Sorry.

Benítez Eyzaguirre, Lucía (2013): “*Audiovisual y móviles en las revueltas sociales de Marruecos*” consultado en <http://www.ehu.es/zer/hemeroteca/pdfs/zer35-07-benitez.pdf>

Carrasco, Maite (2011): “*Reflexiones sobre la Primavera Árabe*”: *fotoperiodismo, revoluciones árabes y ciberactivismo*. Artículo de #despuésdelaprimavera (Samuel Aranda)” en <http://despuesdelaprimavera.cccb.org/2012/11/reflexions-sobre-la-primavera-arab-fotoperiodisme-revolucions-arabs-i-ciberactivisme/>

CIS (2013): Encuesta del Centro de Investigaciones Sociológicas consultada en febrero del año 2013 en http://datos.cis.es/pdf/Es2978mar_A.pdf

Fundación Sahara Occidental (2010): Tortura al ciudadano español Ahmed Yeddou Salem Lecuara consultada en: <http://www.fundacionsaharaoccidental.org/modules.php?name=News&file=article&sid=1528>

Galeano, Eduardo (2010): Vídeo ‘*Muros*’ consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=16mQ-jHdEqo>

“*Gdeim Izik: El detonante de la Primavera Árabe*” (Lluís María Güell, 2010) consultada en marzo del 2012 en <https://www.youtube.com/watch?v=KT480sFZsbY&hd=1>

Human Rights Watch (2008): Informe “*Los Derechos Humanos en el Sáhara Occidental y los campos de refugiados de Tinduf*” consultado en: <http://www.hrw.org/sites/default/files/reports/wsahara1208spsumandrecs.pdf>

“*Irak, la destrucción de un país*” (2011) Documental dirigido por Laura Arau en <http://laura-arau.com/documentales/iraq-la-destruccion-de-un-pais/>

“*La familia Alawi*” (2010, Sahara Thawra) (http://www.saharalibre.es/modules.php?name=Video_Stream&page=watch&id=240) consultada en noviembre del 2012 en <http://www.saharalibre.es/>

Nachawati, Leila (2011) Artículo de #despuésdelaprimavera (Samuel Aranda) consultado en febrero del 2013 en:

<http://despuésdelaprimavera.cccb.org/2012/12/no-es-casual-que-haya-tantos-videoactivistas-y-periodistas-asesinados-en-paises-como-siria-o-bahrein/>

Periódicos digitales y hemerotecas consultadas (2008-2014): *El País, El Mundo, La Razón, La Vanguardia, Público, Abc, La Gaceta, Periodismo Humano, Eldiario.es, Infolibre, Efe, Europa Press y Saharalibre.es.*

ONU (2002). Informe consultado en febrero del 2013 en

<http://daccessddsny.un.org/doc/UNDOC/GEN/N02/502/47/PDF/N0250247.pdf?OpenElement>

Ordóñez Ferrer, Carlos (2008). Artículo ‘*Noticias huérfanas de diarios*’ publicado en <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=63345>

Congresos y seminarios

Realidad saharani (2012): Universidad Autónoma de Madrid (UAM).

Congreso Internacional contra la Represión (2012): Madrid. Charla sobre la violación de Derechos Humanos en el Sáhara Occidental donde la activista saharauí Sultana Saya relató su testimonio al participar en las manifestaciones estudiantiles del año 2007.

Periodismo Crítico (2013). Organizado por estudiantes de periodismo en la Universidad Rey Juan Carlos (URJC) en Fuenlabrada.

Videoactivismo es (2014): Vicálvaro (Madrid). Seminario de Audiovisual Independiente organizado por estudiantes de comunicación audiovisual, de periodismo, graduados y profesores de la Universidad Rey Juan Carlos (URJC).

Videoactivismo de convocatoria: el lenguaje publicitario en las *Mareas Ciudadanas*

Paloma de la Fuente García

5.1. La fuerza de los movimientos sociales: las *Mareas Ciudadanas*

Somos conscientes que con una película, al igual que con una novela, un cuadro o un libro, no liberamos nuestra patria, pero tampoco la liberan ni una huelga, ni una movilización, ni un hecho de armas, en tanto actos aislados. Cada uno de estos o la obra cinematográfica militante, son formas de acción dentro de la batalla que actualmente se libra.

Getino, Octavio y Solanas, Fernando (1960: 23)

CUANDO HABLAMOS de cine militante nos referimos a las producciones audiovisuales que remueven la conciencia del espectador. Este término se asocia hoy en día con el concepto de videoactivismo. Éste se caracteriza fundamentalmente por ser una práctica de reivindicación política, que nunca actúa de manera aislada. Acompaña a huelgas y manifestaciones y sirve, entre otras cosas, como una llamada a la acción. Es la manifestación de que los recursos audiovisuales, en ocasiones, se ponen al servicio de los Movimientos Sociales y sirven como altavoz de sus denuncias y reivindicaciones.

En el presente capítulo haremos un análisis de las piezas que han creado y distribuido las mareas ciudadanas y que han servido para convocar a la participación en manifestaciones, y otros actos de reivindicación política.

Las *Mareas Ciudadanas* comenzaron su actividad en el 2012 en respuesta a la propuesta de privatización de la Sanidad Pública en Madrid. Gracias a la movilización ciudadana que en su momento fue masiva y la denuncia ante el Tribunal Constitucional, este proceso de privatización queda paralizado¹⁰⁸.

Se definen como una agrupación de colectivos que pretende aunar todos los movimientos sociales que acontecen en España en las distintas áreas. Cada uno de esos movimientos adopta simbólicamente un color. El uso masivo de camisetas identificativas de esos colores llevó a la prensa a utilizar el nombre de mareas para referirlas. Las *Mareas Ciudadanas* han llenado las calles de colores para reivindicar derechos y denunciar situaciones en las que son vulnerados.

Nuestro análisis se basa en la comparación de los rasgos narrativos de la publicidad comercial con el videoactivismo de convocatoria que se ha realizado por las *Mareas Ciudadanas* de sanidad, educación, servicios sociales, y parados. El análisis parte de unos parámetros ya fijados que nos permitirán ver de qué recursos se sirve la producción de videoactivismo de convocatoria orientados a la participación en acciones convocadas por los movimientos sociales a través del análisis de diferentes producciones.

5.2. De la web 2.0 al videoactivismo 2.0 en una sociedad red

En una sociedad digital, la cámara, un teléfono móvil o cualquier otro objeto capaz de registrar audio y vídeo de forma inmediata operan como herramientas políticas; armas que caben en nuestros bolsillos y que son capaces de captar la realidad de unos ojos que hasta hace poco tiempo quedaban marginados del sistema tradicional de comunicación. Gracias a la práctica videoactivista, adquieren voz

¹⁰⁸ El proceso de privatización queda paralizado tras un revés judicial en enero del 2014. Artículo publicado en el diario *El País*:
http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/01/27/madrid/1390839012_137715.html

colectivos que han sido invisibilizados y excluidos del discurso público dominante que controlan las corporaciones mediáticas.

Los orígenes de la producción videoactivista se remontan al cine político y el cine militante originado en los años veinte. Estas voces amordazadas entrevieron algo de luz entonces, se han expandido de forma masiva con el desarrollo de las nuevas tecnologías de la comunicación y de la información. Cualquiera persona, sin requerir conocimientos especializados, tiene la posibilidad de convertirse en un agente comunicador capaz de plasmar su punto de vista (la comunicación audiovisual siempre se acota a los ojos de quien graba) y difundirlo, si quiere, a tiempo real, algo que rompe con el tradicional proceso de producción y posproducción mediado por los grandes grupos mediáticos.

En este contexto social y referido a la web 2.0¹⁰⁹, la investigadora Marta Galán Zarzuelo define estas prácticas como un videoactivismo 2.0:

“A esta manera de producir lo llamamos videoactivismo 2.0. Consideramos que son continuadores de la labor videoactivista que se empezó a generar a finales del siglo XX porque sus piezas audiovisuales tienen un claro objetivo político, de denuncia, se producen desde la alternatividad en todos los procesos y se caracterizan por la inmediatez de los materiales, y 2.0 porque se encuentran dentro de la filosofía de la web 2.0 como productores de contenidos, en este caso audiovisuales, sin intermediarios en los procesos” (Galán Zarzuelo, 2012: 1099-1100).

¹⁰⁹ “Frente a la web impulsada por una institución, empresa o persona, surge la web en la que los participantes se sitúan al mismo nivel. Se parte de la concepción de la web 2.0 como algo que va más allá de la acepción técnica, o puramente instrumental, para profundizar en su dimensión comunicativa e informativa. No se entra en la descripción de su funcionamiento informático, sino que se pasa directamente a examinar el cambio producido en los procesos de interrelaciones de las personas o grupos sociales que intervienen en su aplicación, así como en las repercusiones que este enfoque tiene en la generación de un nuevo modelo comunicativo” (Cebrián Herreros, 2008: 346)

El poder de la distribución inmediata, en una sociedad que está saturada de información, es algo imprescindible, o entender que no solo el hecho de la aparición de los nuevos medios es lo que permite una comunicación 2.0, sino el uso que hacen los usuarios de ellos. La revolución tecnológica, según Manuel Castells, no sólo se debe entender como la aparición de nuevos aparatos, sino en un nuevo uso de ellos creando retroalimentación informativa. Los propios consumidores audiovisuales se convierten en productores.

“La difusión de la tecnología amplifica infinitamente su poder al apropiársela y redefinirla por sus usuarios. Las nuevas tecnologías de la información no son sólo herramientas que aplicar, sino procesos que desarrollar. Los creadores y los usuarios pueden convertirse en los mismos” (Castells, 2006: 58).

Este teórico desarrolla el concepto de la sociedad red:

“Esa sociedad red es la sociedad que yo analizo como una sociedad cuya estructura social está construida en torno a redes de información a partir de la tecnología de información microelectrónica estructurada en internet. Pero internet en ese sentido no es simplemente una tecnología; es el medio de comunicación que constituye la forma organizativa de nuestras sociedades, (...). Lo que hace internet es procesar la virtualidad y transformarla en nuestra realidad, constituyendo la sociedad red, que es la sociedad en que vivimos” (Castells, 2012: 10).

Este término refiere al hecho de que vivimos en una sociedad donde se crean redes de comunicación que tienden a la horizontalidad y la reciprocidad. Un nuevo modelo de agente comunicador: aquellos que en cualquier momento se pueden convertir en informadores y donde, el consumidor no sólo puede actuar como receptor, sino que tiene a su alcance las herramientas para comunicarse. Aunque también se tiende a la saturación, lo que reduce en ocasiones el alcance de estas producciones, y a la segmentación. No todo el mundo tiene acceso a la red. Esta sociedad excluye a un sector que por pertenecer a una clase social baja no puede acceder a esa comunicación. Los costes de

producción se han abaratado pero no eliminado. La brecha digital¹¹⁰, fragmenta el mundo por edad, condición social y sexo¹¹¹.

Del mismo modo que siempre habrá gente que quiera escuchar, habrá gente que quiera informar. En esta corriente se desarrolla la actividad videoactivista, creciente en estos días y con un papel crucial en una sociedad segmentada, donde cada día los ricos son más ricos, y los pobres son más pobres. Una sociedad occidental que se devora a sí misma. El pueblo adormecido necesita despertar y ser consciente de las realidades asoladoras con las que conviven.

5.3. Videoactivismo: poder de convocatoria

Hablábamos del videoactivismo 2.0 y su extensión en la Era de la Información. No podemos, sin embargo, acotar toda el videoactivismo a un determinado tipo de producción inmediata, unipersonal y distribuida en la red. También los movimientos sociales crean, producen y editan productos audiovisuales que distribuyen en otros canales alternativos a las salas comerciales. El videoactivismo es una herramienta política en manos de los colectivos sociales e individuos particulares que adopta distintos formatos.

El videoactivismo es una gran masa de producciones cuyo objetivo es la transformación política. La temática es muy amplia pero se puede concretar refiriéndonos a piezas que visibilizan realidades ocultas y que se activan en vista de un silencio o carencia por parte de los

¹¹⁰ De acuerdo con Eurostat, la brecha digital consiste en la "distinción entre aquellos que tienen acceso a internet y pueden hacer uso de los nuevos servicios ofrecidos por la *World Wide Web*, y aquellos que están excluidos de estos servicios". Este término también hace referencia a las diferencias que hay entre grupos según su capacidad para utilizar las TIC de forma eficaz, debido a los distintos niveles de alfabetización, carencias, y problemas de accesibilidad a la tecnología. También se utiliza en ocasiones para señalar las diferencias entre aquellos grupos que tienen acceso a contenidos digitales de calidad y aquellos que no. El término fue acuñado por el psicólogo experimental Lloyd Morrisett en el año 2003.

¹¹¹ Datos sobre la brecha digital publicados en *El Mundo* en el día mundial de internet (17 de mayo) en el año 2013:
<http://www.elmundo.es/elmundo/2013/05/17/navegante/1368766608.html>

medios de comunicación de masas. Son piezas que se financian, en los casos que estudiamos, de manera colectiva.

La producción videoactivista, desde sus inicios, ha quedado ligada a los principios del documentalismo audiovisual. Ha tomado la representación de la realidad cámara en mano como narración predilecta. Pero no sólo existen piezas videoactivistas documentales. En ocasiones, la historia sigue un guión con el mismo fin que una pieza tomada cámara en mano de manera espontánea. Un ejemplo es el cortometraje *Ibrahim*¹¹² (2013, Colectivo Alhurria) que denuncia y reflexiona sobre la realidad de los inmigrantes en el barrio madrileño de Lavapiés. La ficción también actúa como una herramienta de denuncia social.

Además, suele tratarse de producciones propias en todos los niveles, desde la preproducción (que en algunos casos no existe por ser espontánea en piezas tomadas en situaciones de privación de derechos, como en el caso de la periodista Patricia Horrillo¹¹³) hasta el montaje, si lo hubiera. Se ha recuperado la poética del *collage* que ha experimentado una expansión masiva. A partir de unas imágenes ya tomadas se intenta construir una narración diferente con un fin videoactivista.

La clasificación que presentamos a continuación no es excluyente a futuras investigaciones que la completen, tan sólo es un primer paso que nos ayudará a definir las piezas que posteriormente se analizarán.

Atendiendo a las funciones comunicativas de las producciones videoactivistas, podemos clasificarlas en las siguientes categorías:

- **Contrainformativos.** Visibilizan realidades silenciadas por el discurso hegemónico. Muestran un punto de vista diferente al de los medios tradicionales. Son mayoritariamente testimoniales. En muchas ocasiones, el mostrar la realidad está por encima de la calidad. Están tomadas en manifestaciones, huelgas, y cualquier otra acción convocada por los movimientos

¹¹² <http://ibrahimcortometraje.blogspot.com.es/>

¹¹³ Periodista retenida en la Puerta del Sol (Madrid) la noche del 17 de agosto de 2011 mientras hacía su trabajo.

<http://www.youtube.com/watch?v=VFXvEpuwejs>

sociales. Se distribuyen de manera casi inmediata para lograr un mayor impacto.

- De concienciación y agitación. Son piezas generalmente cortas. En ocasiones pueden ser *collages* que reconstruyen el discurso narrativo de las imágenes; o pueden ser montajes en los que con elementos como la voz en off se razona sobre hechos concretos y acompañada por una música que agite al espectador, se busca la rabia ante las situaciones que afectan a las sociedades.
- De reflexión. Suelen tener una mayor duración, e incentivan la reflexión del espectador sobre uno de esos temas silenciados; ya sea el feminismo, algún problema ecológico, o problemas políticos. Muestran realidades, y se entrevistan a personas afectadas. A través de la reflexión se puede llegar a la concienciación y así a la acción.
- De convocatoria. Son vídeos que llaman a la acción. Su objetivo es hacer una llamada a la participación de los individuos en movimientos sociales como manifestaciones, concentraciones, huelgas; a uno o a varios actos reivindicativos. El rasgo principal de este tipo de videoactivismo, que es el que tomaremos como caso de estudio en este capítulo, son la apelación a la motivación de manera directa o indirecta. Dentro de los rasgos del videoactivismo de convocatoria podemos ver que hay rasgos característicos de la publicidad comercial: búsqueda del impacto y de la emoción. Ambos discursos tienen la función de activar la motivación por lo que en el presente capítulo queremos tratar de esclarecer en qué medida se parecen.

Estas clasificaciones no son exclusivas entre sí, sino complementarias. En alguna de las piezas elegidas para el análisis posterior, podemos ver como una pieza de convocatoria es a su vez contrainformativa y de concienciación.

5.4. La publicidad comercial: lenguaje audiovisual con poder de convicción

Cada vez que nos referimos a la publicidad, asociamos este término con un concepto de venta, comercio o marketing; pero los anuncios

no sólo tienen un objetivo de vender. También promocionan productos o servicios, o pretenden concienciar a los espectadores. Según la clasificación realizada por Rodríguez Centeno (2004:2), la publicidad comercial se diferencia de la propaganda, las campañas sociales y de la publicidad corporativa.

Definimos así a la publicidad comercial como una herramienta de comunicación informativa y persuasiva, financiada por un anunciante que utiliza fundamentalmente los medios de comunicación de masas para difundir sus bienes y servicios con la finalidad de que los consumidores los adquieran o los contraten. La publicidad utiliza diversos soportes como puede ser el papel o la televisión. El que aquí referimos será el audiovisual que se difunde a través del cine, la televisión e internet.

Siguiendo a Hernando Cuadrado en su definición de publicidad (2003: 513) encontramos que la publicidad puede adoptar dos fines: convertir a los posibles destinatarios en receptores que se mantengan en el tiempo (función fáctica), e influir sobre su conducta (función apelativa). Los rasgos más comunes son:

- Es frecuente el empleo de colores llamativos.
- La tipografía suele ser de gran tamaño y aparecer en primer plano. Son un vehículo del código lingüístico y pueden destacar o resaltar los significados.
- Los personajes apelan al público. Es recurrente que hablen a cámara para crear un contacto visual con el receptor.
- El mensaje lingüístico o el discurso cumple distintas funciones en relación con la imagen. Puede realzar el significado de la imagen o añadir nueva información.
- La función principal del mensaje es apelativa y abundan los modos verbales indicativos e imperativos. El uso de interrogativas se entiende con el afán de la participación en la comunicación del receptor.
- Los mensajes se caracterizan por su brevedad y concisión, ya que la comunicación publicitaria, aunque reiterada, es rápida, y evita el cansancio de los receptores.

- El comparativo que más aparece es el superlativo (algo es mejor que el resto). Incluso se ha normalizado el uso del superlativo absoluto (es lo mejor).
- El nombre de marca siempre aparece. Puede ser de manera icónica con el logotipo, o de forma verbal. Que aparezca el nombre de marca permite la identificación con el producto. Además, éste se va cargando de una serie de significados añadidos. El proceso de semantización de estos nombres se halla en relación con la imagen o estereotipo de la marca, formada por un conjunto de representaciones que califican el producto.
- El léxico de los mensajes publicitarios refleja los temas más reiterados en la elaboración de los estereotipos o imágenes de marca. La publicidad se aprovecha del prestigio de la ciencia y de la técnica. Términos como científico, técnico, matemático, biológico, catalítico, son claros ejemplos de esta actitud.
- El mensaje publicitario es innovador, pero también redundante. Hay un uso excesivo de mensajes chocantes y de su repetición.
- La música que aparece en los anuncios intensifica el significado de los mensajes.

¿Están estos rasgos presentes en la producción videoactivista? ¿Nos hemos apropiado del lenguaje publicitario con el fin de lograr objetivos sociales? El estudio de caso sobre el videoactivismo producido por las mareas ciudadanas nos ayudará a clarificar las respuestas a estos interrogantes.

5.5. El poder de convocatoria de las *Mareas Ciudadanas*

Avanzábamos que las *Mareas Ciudadanas* son corrientes de lucha social que tienen en común el contexto en que han aparecido. En nuestro estudio vamos a centrarnos en la *Marea Blanca*, la *Marea Verde*, la *Marea Naranja* y la *Marea Roja*, no porque sean las únicas ni tampoco las más importantes. La elección se ha basado en la relevancia de las piezas videoactivistas.

5.5.1. El poder de convocatoria de la *Marea Blanca*

La *Marea Blanca* es el nombre que recibe el movimiento ciudadano en favor de la sanidad pública y universal en todo el territorio español. Toman el color blanco que se identifica con las batas de trabajo del personal sanitario de hospitales y centros de salud, pero no sólo representa sus intereses, sino que pretenden la defensa de los derechos de los pacientes.

La primera vez que se utilizó el nombre de *Marea Blanca* en una manifestación fue tras la aprobación del Plan de Medidas de Garantía de Sostenibilidad del Sistema Sanitario Público en la Comunidad de Madrid, el 18 de noviembre de 2012. Desde entonces hasta el primer trimestre del año 2014 han sido muchas las concentraciones de protesta contra las medidas del ejecutivo y sus planes de privatizar hospitales y centros de salud. También han convocado huelgas, manifestaciones en diversas ciudades españolas y otras acciones como la colocación de sábanas blancas en balcones y ventanas en apoyo al movimiento. Cuenta con un blog central donde se recogen todas las noticias referentes a las convocatorias. Se organiza de manera asamblearia y en delegaciones que están delimitadas por Comunidades Autónomas. Cada delegación distribuye información por medio de los perfiles oficiales de *Facebook* y *Twitter*.

Pieza analizada: “Spot en defensa de la Sanidad Pública”¹¹⁴

Se publicaron cinco partes del spot de similar duración durante dos días seguidos. Con idéntico texto y distintos protagonistas. En total fueron seis minutos de vídeo que se distribuyeron por las redes sociales con el objetivo de concienciar a la gente y animarles a unirse al movimiento. El canal se creó específicamente para la difusión del vídeo, puesto que no cuenta con más archivos subidos a fecha del mes de mayo del año 2014.

El vídeo no llama a ningún acto concreto, pero sí que sugiere la movilización. El discurso se caracteriza por tener un carácter implícito (no se invita de manera directa a la acción pero se incita a ella), emocional y personal. Definimos que la apelación a la

¹¹⁴ Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=u1-uVs4gemk>

motivación se hace de manera indirecta puesto que no se presenta en ningún momento datos concretos de las acciones del movimiento. No se aporta una fecha a la que acudir ni qué hacer para participar en las acciones que llevan a cabo. Se invita a la participación desde un discurso de identificación del espectador con el personaje. El discurso tiene un carácter emocional porque no se aportan argumentos sobre por qué los protagonistas apoyan el movimiento. Se sugiere la participación desde un discurso que se presenta con función explicativa -“yo soy paciente, y defiendo la Sanidad Pública”-. Hay una intención de identificación con los personajes a través de los sentimientos. El discurso es personal ya que no hay una narración social ni colectiva. Los protagonistas son individuos independientes que tienen en común la misma lucha. La intención de que el espectador se identifique con los personajes se propone desde una perspectiva personal, no se invita a la identificación social, a la identificación como colectivo, sino a la identificación personal con cada persona que aparece en el vídeo. El objetivo de la pieza es de carácter social.

Habiendo definido los rasgos del discurso apelativo del vídeo, pretendemos profundizar en el análisis aportando características de la pieza que son comparables a los anuncios comerciales.

En los cinco vídeos que se realizaron, los rótulos tienen mucho peso en la imagen. Se colocan en la parte inferior del cuadro, donde el fondo suele tener color oscuro, y las letras, en blanco, resultan fáciles de leer. “Mi salud no se vende”, “Sanidad pública: de todos, para todos”, “La salud pública no es un negocio, No somos recortables [apelando a los recortes de presupuesto en sanidad]”, “La sanidad pública no se vende”, son las consignas que se leen y que se identifican con las pancartas que se han podido visualizar en las manifestaciones de la marea. El hecho de que aparezcan los mensajes en el spot, muestra un incentivo a que el espectador los use para manifestarse. Cada protagonista que se dirige a la cámara repite las mismas palabras: “Soy paciente y defiendo la sanidad pública”. De manera indirecta se dirigen a su público objetivo: todo aquel ciudadano que ha sido paciente en la sanidad pública. Promueven un eco mimético que alcance al espectador. Es decir, que se produzca un reflejo de los espectadores con los personajes. Se prefigura la

conducta presentada en una cadena de sujetos comunes que son “cualquiera” lo que favorece esa identificación. Los personajes miran directamente a la cámara, y de esta manera se da una interpelación al espectador al que se hace partícipe del mundo diegético del protagonista. La música utilizada tiene un ritmo rápido. Se trata de una pieza clásica que intensifica el relato. Se busca emocionar al espectador. El mensaje verbal es breve, claro, conciso y repetitivo. La duración del spot, al estar dividido hace que tengan tiempos breves, comunes a la publicidad comercial. Aparecen personajes famosos como gancho. En este caso vemos a Fátima Baeza (actriz), Javier Pereira (actor), entre otros rostros conocidos.

Se trata de la pieza que más nos recuerda a un anuncio comercial. Hace partícipe al espectador, y la llamada a la acción se obvia en el discurso audiovisual. Aparece implícito.

5.5.2. El poder de convocatoria de la *Marea Verde*

La *Marea Verde* lucha contra los recortes en la educación que comenzaron a producirse en España a principio del curso escolar 2011/2012. La expansión ha sido continúa por todo el ámbito nacional desde Madrid al resto de comunidades. Aúna los intereses de docentes, alumnos y padres.

El desencadenante de todos los actos de la *Marea Verde* sucedió en verano de 2011 cuando el gobierno de la Comunidad de Madrid tomó la decisión de no renovar a 3.000 profesores interinos¹¹⁵. A partir de entonces, se han convocado huelgas, manifestaciones, concentraciones, encierros en institutos y universidades, actos en los que las clases se han llevado a la calle con la intención de acercar el problema a todos los ciudadanos.

La identificación con el color verde se debe a la relación con el color de las pizarras de las aulas. Éste se ha llevado a camisetas y pancartas. Sus canales de difusión son blogs y perfiles en redes sociales. Su expansión ha sido tan amplia que es difícil concentrar todos ellos en uno. Funcionan de manera asamblearia y tienen relación con otros

¹¹⁵ Noticia publicada en el diario *Público* el 4 de septiembre del año 2011 <http://www.publico.es/espana/394469/la-comunidad-educativa-se-levanta-contra-los-recortes>

colectivos como el 15M o la *Marea Ciudadana* que representa a todas las mareas.

Pieza analizada: “Únete a la Marea Verde”¹⁶

Se trata de un sólo vídeo de un minuto y veinticinco segundos de duración donde se recogen testimonios de los principales grupos del movimiento. Comienza hablando un profesor y después se suceden alumnos, docentes y padres que relatan las realidades que viven en educación: “No podemos utilizar la biblioteca en mi instituto porque no hay suficiente profesorado”, “Las aulas están masificadas”, “En segundo de bachillerato somos cuarenta alumnos”, “Es octubre y faltan profesores en los centros”... Son algunas de las frases que pronuncian los protagonistas mirando a la cámara.

La imagen está en blanco y negro excepto cuando aparece el color verde. Definimos el discurso como explícito puesto que una de las herramientas audiovisuales usadas apela de manera directa a la participación en el movimiento: se puede leer la palabra “Únete”. Aunque no se aportan más datos sobre las convocatorias a las acciones del movimiento. Lo clasificamos como un discurso emocional puesto que el relato de las historias pretende la sensibilización por la realidad que los protagonistas relatan. El discurso adquiere una forma narrativa explicativa-argumentativa puesto que los protagonistas nos cuentan experiencias que pueden ser extrapolables a razones. Los protagonistas no aportan datos sobre la realidad social. Se trata de un discurso social porque el relato narra experiencias colectivas que afectan a una clase o al instituto. Se apoyan en la posible identificación del espectador para poder apelar a la motivación.

El análisis de la pieza videoactivista de la *Marea Verde* se concluye con los siguientes rasgos comunes a la publicidad comercial. Los rótulos que aparecen en el vídeo lo hacen en primer plano. No aparece sobre las imágenes testimoniales. Combinan el color blanco sobre el fondo negro con palabras en color verde. Sólo aparece al principio (“Ahora nos toca hablar a nosotr@s”) y al final (“únete a la marea verde”). Apelan directamente al espectador. Le llaman a la participación con

¹⁶ Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=EtUp0aZi0c4>

una frase apelativa. El modo verbal está en imperativo. La música que utilizan es una melodía clásica. Al igual que en el anterior ejemplo, estos rasgos aportan emotividad al testimonio. El color de la imagen está en blanco y negro, excepto en las camisetas de los protagonistas que son del color del movimiento y que les identifican como grupo. Esto hace que el verde adquiera un valor realzado. El hecho de que los personajes miren a la cámara podría beneficiar la identificación del espectador. Se induce a la participación dentro del mundo diegético del personaje. El espectador entra a formar parte del espacio narrativo de la pieza cuando se le mira directamente a los ojos. El nombre del movimiento social aparece en el vídeo, en los segundos finales.

Al final, el mensaje resulta impactante, misma sensación que producen algunos anuncios.

5.5.3. El poder de convocatoria de la *Marea Naranja*

La *Marea Naranja* está formada por trabajadores sociales que también se han visto afectados por los recortes del actual Gobierno de España¹¹⁷. El Consejo General del Trabajo Social, junto a todos los colegios profesionales, son los que han iniciado esta campaña de denuncia. Su objetivo es que la *Marea Naranja* la formen todos aquellos que rechacen el desmantelamiento de la red pública de servicios sociales. Para ellos, formar parte de la marea naranja supone un compromiso ético y profesional con los principios de los servicios sociales, pata indispensable del Estado de Bienestar.

“Sumarse a la iniciativa supone visibilizar, con una camiseta naranja, el rechazo a los recortes sociales. Los y las trabajadoras sociales tenemos un mismo lema y un mismo logotipo, que hemos plasmado en las camisetas” (Página oficial de la *Marea Naranja*¹¹⁸).

¹¹⁷ Las *Mareas Ciudadanas* comienzan su actividad durante el mandato de Mariano Rajoy y se mantienen en el año 2014, año en que se redacta este informe.

¹¹⁸ http://www.cgtrabajosocial.com/consejo/marea_naranja

Pieza analizada: “Marea Naranja Granada”¹⁹

Se trata de un vídeo que ha distribuido la Delegación de Granada para visibilizar su actividad y llamar a la participación en el movimiento. Tiene una duración de tres minutos y veinticuatro segundos y su mayor trabajo recae en el proceso de posproducción. Se suceden imágenes recopiladas en la red, y se añade el mensaje a través de los rótulos que tiene un papel indispensable en el vídeo.

El discurso tiene un carácter explícito, racional, emocional y social. Aunque no se llame a una acción concreta se prefija una conducta que se identifica con el movimiento. El discurso da unas pautas de comportamiento que sigue el movimiento. Al presentarse dos partes definidas en la pieza podemos encontrar un discurso que en el primer minuto tiene un carácter explicativo-argumentativo, puesto que apuntan a quienes creen culpables de la causa de su denuncia, y después el discurso pierde esa racionalidad para entrar en la emotividad. Se trata de un discurso social puesto que se presentan realidades colectivas. No se cuentan experiencias propias, ni se busca la identificación con los protagonistas puesto que no existen narradores.

Los rasgos a destacar para la comparación de la pieza con los rasgos de la publicidad comercial son los siguientes: Destacan en todas las imágenes el color naranja que es el que representa al movimiento. Apelan a la participación con la tipografía. Aparecen oraciones apelativas en un primer plano como “¡Vamos! ¡Grita naranja!”. Es significativo el uso de las exclamativas para intensificar el contenido de los mensajes. En el primer minuto se presenta una intención de concienciación sobre la falta de actuación de los políticos con respecto al problema por el que luchan. Los mensajes verbales son breves y concisos aunque la pieza en conjunto tiene una duración que no es propia de un anuncio. La música acentúa el discurso narrativo de las imágenes. En la primera parte es intensa, con la pretensión de mantener alerta al espectador. Después se acompaña con una melodía armónica y cantada en portugués. El nombre del movimiento aparece en repetidas ocasiones.

¹⁹ Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=DGIeahnJrAI>

La larga duración hace que pierda esa apariencia de anuncio, pero sin embargo, siguen siendo evidentes algunos rasgos comunes.

5.5.4. El poder de convocatoria de la *Marea Roja*

“[La *Marea Roja*] es un movimiento que fomenta la búsqueda de empleo entre los parados. No sólo es un colectivo de protesta sino que quieren ser de utilidad generando iniciativas económicas y de autoempleo. Está formado por profesionales que en situación de desempleo o no quieren trabajar de manera voluntaria y solidaria contra el desempleo en España. Se definen como un movimiento pragmático para generar alternativas al desempleo” (Página de *Facebook* oficial del movimiento *Marea Roja*).¹²⁰

La principal actividad de la *Marea Roja* es encontrarse todos los días nueve de cada mes en las oficinas de empleo con la pretensión de crear grupos de trabajo. Entre las propuestas que han nacido en esas reuniones de carácter asambleario están la de formar comunidades de bienes, cooperativas de trabajo, la rehabilitación de talleres, tierras y casas para su explotación productiva, la creación de economías de intercambio ciudadano, fomentar la plantación de huertos en las ciudades y de mercados en los pueblos. Toman el color rojo por considerar que el país se encuentra en un estado de alarma que hay que salvar. Toman como ejemplo a la organización Cruz Roja con la pretensión de ser ejemplo de salvación no en emergencias sanitarias pero sí en poner en marcha alternativas económicas que nos permitan combatir la crisis creada.

Pieza analizada: “*Marea Roja. Cada día 9. No nos podrán parar*”²¹

Esta pieza videoactivista de movilización o convocatoria dura tres minutos y dos segundos. Se trata de un vídeo-montaje que recoge imágenes recolectadas en la red. No existe un narrador ni protagonistas que transmitan el mensaje. Convoca a las personas a acudir el día nueve de cada mes a las oficinas de empleo. Se apoya en

¹²⁰ <https://www.facebook.com/pages/Marea-Roja/>

¹²¹ Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=-Vf5RpODyrA>

la tipografía constantemente. El discurso tiene un carácter explícito, racional y explícito. En la pieza se aporta una fecha de convocatoria, lo que supone que la apelación del discurso a la participación es explícita. Llama a la participación de manera directa. El discurso argumenta las razones por las que acudir a esa llamada, por eso lo definimos en un carácter argumentativo. Por último, concluimos que se trata de un discurso social puesto que las realidades que presenta son colectivas y no personales. Se apoyan en datos reales sobre la situación del país en el momento de la realización del vídeo.

Como en la publicidad comercial, la pieza hace uso de herramientas que fomentan la motivación. El color rojo de la tipografía destaca sobre las imágenes que en su mayoría están en blanco y negro. Parte de los mensajes se escriben en primer plano intensificando el contenido. Hay imágenes que se colorean de rojo, el color identificativo del movimiento. La música es instrumental y con mucha intensidad. Mantiene al espectador atento sobre lo que está viendo, pretende atraer su atención, que no se distraiga. Se trata de una música no diegética, no aparece con un fin descriptivo ni ambiental. No acompaña a la imagen. Su elección es intencionada. El mensaje sobre la convocatoria se repite de manera constante y de una manera breve y concisa. El nombre del movimiento sólo aparece en el nombre del vídeo.

Nuevamente se repiten códigos publicitarios en el videoactivismo.

5.5.5. El videoactivismo de convocatoria y la publicidad comercial

Tras el análisis de discurso de las piezas de videoactivismo orientadas a la participación en movilizaciones y basándonos en estos rasgos de la publicidad comercial podemos concluir que el videoactivismo de movilización usa rasgos que son comunes a la publicidad comercial entre los que destacan:

- La utilización de colores llamativos y que se identifican con el movimiento social de la misma manera que en la publicidad se asocian los colores a los productos.
- El mensaje lingüístico destaca por su función apelativa y el uso

de modos verbales imperativos.

- Si aparecen personajes, estos suelen mirar a la cámara para intensificar la función apelativa del mensaje.
- Suelen ser mensajes breves, concisos, en ocasiones repetitivos y redundantes.
- La música intensifica los mensajes.
- La tipografía aparece de manera repetitiva en primer plano.

El hecho de que se den estas coincidencias clarifica que el discurso narrativo de la publicidad comercial se ha instaurado en nuestra sociedad como un discurso válido y convive con normalidad con el resto de discursos audiovisuales de la esfera pública. Hemos aceptado una comunicación apelativa porque es algo que conocemos desde que tenemos consciencia. Los estudios que se han realizado acerca de la publicidad y cómo ésta puede afectar a la motivación se han trasladado a colectivos que pretenden movilizar a las personas en el ejercicio del derecho a manifestarse.

5.6. El discurso de las piezas videoactivistas de convocatoria

El discurso de las piezas videoactivistas de convocatoria tiene un carácter emotivo y en su mayoría se presenta de manera personal. En las muestras que hemos analizado se narran situaciones individuales en primera persona. Prevalecía así el discurso emotivo y se relaciona más con los sentimientos que un discurso explicativo-argumentativo. Pero no es una regla que podamos aplicar a todas las demás piezas. Hemos visto que hay casos que no es así. La apelación a la motivación posee distintas herramientas audiovisuales para lograr su objetivo y el uso de una u otra forma de discurso sólo depende del realizador.

Algo que podemos afirmar es que las piezas que más se acercan a una calidad profesional tienen más rasgos en común con la publicidad que las que proceden de acciones espontáneas. Uno de los rasgos principales que respetan las piezas semiprofesionales es el tiempo de duración, más cercano a un anuncio comercial.

Como se trata de un estudio de análisis comparativo de las piezas, no

podemos decir si estas piezas de videoactivismo de convocatoria son un éxito o un fracaso. Si han conseguido su objetivo o si han tenido influencia en la motivación de los espectadores. Por ello consideramos que sería interesante abordar futuros análisis sobre cómo el videoactivismo de convocatoria puede influir en las personas. Sin embargo, el hecho de compararlo con la publicidad comercial, que sí que se ha demostrado que tiene una influencia en la compra de determinados productos, nos incita a pensar que es posible que al seguir unas normas similares tenga una influencia similar a la que pueda tener un anuncio. No podemos afirmarlo ya que todavía no se han realizado los estudios pertinentes para valorar el impacto o los efectos de estas piezas audiovisuales en sus audiencias.

La coincidencia en el uso de ciertos recursos expresivos, sin embargo, no significa que el discurso publicitario y el discurso videoactivista sean equivalentes. Hay rasgos que los distancian entre sí.

5.6.1. Público activo contra público pasivo

Frente al concepto capitalista de la publicidad comercial cuyo objetivo es la venta de productos y donde el audiovisual tiene un papel de manipulación consciente que elude al espectador como sujeto político, el videoactivismo busca que el público actúe. Las piezas videoactivistas de convocatoria llaman a la acción social, hay mensajes directos que se interpretan como llamadas a levantarse del sofá. Si la publicidad incita algún movimiento, tan sólo es el de ir a comprar el producto en el supermercado.

“La publicidad es un arma de manipulación, que intenta persuadir al consumidor y venderle un producto. A la hora de adquirir un producto solemos escoger el más publicitado o el más famoso, muchas veces no nos fijamos siquiera en las características de este” (Felechosa, 2011: 1).

Vivimos en un mundo condicionado por el consumo donde la publicidad se convierte en uno de los grandes pilares del sistema capitalista. Las empresas la utilizan como sistema de comunicación a través del cual enviar mensajes con un objetivo puramente comercial: conseguir vender su producto y lograr beneficios económicos o de prestigio de la marca, que indirectamente se traduzca en rentabilidad

económica. La publicidad tiene un peso fundamental en nuestras decisiones de compra y en nuestros hábitos cotidianos. Cada vez nos aporta menos información acerca de los productos, y nos marca unas pautas más estrictas que seguir en nuestra vida para lograr el éxito o el triunfo. En publicidad, la divulgación de información va dirigida a la contratación de bienes o servicios, no tanto en la descripción de sus características. Este es el rasgo fundamental que la diferencia de la propaganda. No por ello la salva de su carácter persuasivo. La publicidad impone conductas favorables al capitalismo mientras que por el contrario, el videoactivismo lucha contra la alienación del espectador. Debemos recordar que los vídeos que producen los movimientos sociales tienen un carácter de agitación y concienciación acerca de los problemas sociales. Dentro de la propia definición de videoactivismo está la clave de esta disputa. El videoactivismo pretende una transformación social, mientras que la publicidad fomenta que las sociedades consumistas sigan su curso. El videoactivismo es una herramienta que está en manos de los ciudadanos y que pierde su esencia si cae en manos de las empresas o instituciones, como apuntábamos al principio del capítulo.

Al contrario que la publicidad que busca la dependencia del ciudadano a productos que, en ocasiones, ni siquiera son necesarios para su felicidad. El videoactivismo lo que propone es una emancipación del ciudadano. Crear un pueblo que actúe y piense por sí mismo. No se le imponen pautas, sino se le incentiva para la reflexión. Los anuncios te ofrecen el pensamiento valorativo ya construido, no te invitan a que lo construyas por medio de tu reflexión sobre el mensaje. Las empresas te dicen lo que tienes que hacer disfrazando su propio beneficio en logros para ti, mientras que los videoactivistas te proponen otras líneas de pensamiento sobre conductas con un explícito fin social.

5.6.2. El beneficio económico contra el beneficio social

El beneficio de la publicidad es el beneficio del empresario. El beneficio es de la persona que vende el producto, mientras que el beneficio de una revolución o una transformación política es social. Está a disposición de todas aquellas personas que sufren el daño de los modelos políticos de explotación. La publicidad no tiene

escrúpulos: disfraza la verdad e incluso crea necesidades. Las necesidades que se presentan en los vídeos analizados son necesidades básicas vinculadas a derechos fundamentales: sanidad pública, educación pública, ayudas sociales y algo tan básico como un trabajo. El beneficio no es individual, ni siquiera colectivo, es global. Un requisito básico que dignifica a todo el conjunto social, a todas las personas que participan en la creación y sostenimiento de una sociedad. La *Marea Violeta*¹²² no lucha por el derecho de unas pocas mujeres sino por el derecho de todas las mujeres a decidir sobre su cuerpo. No promulgan la obligación a abortar de aquellas personas que por creencias religiosas, morales o sociales no estén dispuestas a hacerlo, pero que bajo las circunstancias de cada persona, cada una sea capaz de decidir si se acoge a la interrupción del embarazo o no.

Es esencial entender este concepto de globalidad de los movimientos sociales para comprender el videoactivismo de convocatoria. Detrás de los movimientos hay una reivindicación colectiva, se lucha por lograr beneficios sociales. No se busca una recompensa económica como busca el publicista. El videoactivismo no se lucra de su actividad. No hay un interés económico, los colectivos tan sólo ganan la satisfacción de saber que están luchando por un mundo mejor y, en ocasiones, el triunfo de sus reivindicaciones.

Desde nuestra investigación podemos afirmar que el videoactivismo ha desarrollado un discurso propio. Creemos que sería necesario investigar sobre cómo éste se construye en una realidad donde las formas de comunicación experimentan una constante evolución y donde los agentes comunicativos tienden hacia una horizontalidad que permite que haya colectivos que adquieran voz cuando antes no tenían esa capacidad de manifestar sus reivindicaciones a través del audiovisual, o donde el acceso estaba más restringido.

Los movimientos sociales adquieren fuerza y voz con el audiovisual en sus manos. Nos encontramos en un momento de empoderamiento del pueblo donde las armas caben en los bolsillos de los ciudadanos.

¹²² Es una corriente feminista, que unida a las *Mareas Ciudadanas* luchan por los derechos de las mujeres. <http://www.20minutos.es/noticia/2046089/0/marea-violeta/gijon-madrid-tren/reforma-aborto-gallardon/>

Bibliografía

Castells, Manuel (2012): *El poder en la era de las redes sociales* en

<http://www.nexos.com.mx/?p=14970>

Castells, Manuel (2006): *Sociedad Red*. Madrid: Alianza Editorial

Cebrián Herreros, Mariano (2008): *La web 2.0 como red social de comunicación e información*. Madrid: Universidad Complutense

Felechosa, Pablo (2011): *La sociedad de la información, el consumo y la publicidad* en

<http://pablofelechosa94.wordpress.com/2011/01/21/la-sociedad-de-la-informacion-el-consumo-y-la-publicidad/>

Getino, Octavio y Solanas, Fernando: *Hacia un Tercer Cine* en:

http://www.csub.edu/~tfernandez_ulloa/TERCERCINE.pdf

Galán Zarzuelo, Marta (2012): *Cine Militante y Videoactivismo: los discursos audiovisuales de los movimientos sociales*. Revista Comunicación, N°10, Vol.1. En

[http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa6/085.Cine_militante_y_videoactivismo-los discursos audiovisuales de los movimientos sociales.pdf](http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa6/085.Cine_militante_y_videoactivismo-los_discursos_audiovisuales_de_los_movimientos_sociales.pdf)

Hernando Cuadrado, Luis Alberto (1984): *El lenguaje de la publicidad*. La Rioja: Coloquio.

Rodríguez Centeno, Juan Carlos (2004): *Aproximación Teórica a la Publicidad. El Sistema Publicitario, Integrantes e Interconexiones* en

<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n48/jrodriguez.html>



Rodea el Congreso: la confrontación simbólica a través del audiovisual

Luis Lanchares Bardají

6.1. La imagen informativa de *Rodea el Congreso*

EL 26 de Septiembre de 2012 Madrid se despierta con las imágenes de la manifestación *Rodea el Congreso* que el día anterior había recorrido las calles de la capital para confluír en la Plaza de Neptuno. Los medios convencionales¹²³, compartieron en sus cabeceras online numerosos vídeos en los que la policía desalojaba de forma violenta la plaza. Por otro lado, la plataforma de video YouTube también contaba con vídeos de las protestas que adquirieron gran importancia, siendo algunos de ellos visionados por más de millón y medio de personas. Muchos de estos vídeos fueron aportaciones de ciudadanos que acudieron a la manifestación y otros corresponden a lo que en este volumen hemos identificado como videoactivistas. El caso que estudiamos en este capítulo pretende explorar las diferencias e interacciones del discurso audiovisual de los medios convencionales y los videoactivistas al dar cobertura a una manifestación.

¹²³ Durante este capítulo se entiende medios convencionales como aquellos que siguen los estándares clásicos en la recolección, construcción y difusión de las noticias así como de modelos de negocio. En este caso los medios seleccionados cuentan con una larga trayectoria de publicación impresa lo que hace que su forma de trabajo se extienda a sus ediciones online.

Como se ha expuesto en este libro, la práctica videoactivista está influida por los fines que persigue en una lucha concreta, lo que me obliga a acotar el tipo de videoactivismo al que me voy a referir en este capítulo y que tiene en el 25S una clara muestra.

En primer lugar, la producción videoactivista está estrechamente vinculado a las nuevas tecnologías aprovechando las posibilidades que éstas otorgan tanto a la producción, uso de dispositivos móviles, cámaras de alta calidad, software de edición sencillo; como a la difusión, focalizando sus esfuerzos en extender su mensaje a través de internet.

Segundo, su relación con el periodismo es cercana. Muchos estos activistas tienen formación en comunicación o periodismo y entienden la importancia de una comunicación efectiva con el público. Se inclinan por una posible vertiente informativa o documental que pudieran tener las piezas que realizan. Además, cuentan con las posibilidades que les otorga una formación técnica cualificada.

Finalmente, y relacionado con el punto anterior, su labor podría definirse como contrainformativa. Frente a posibles bloqueos y apagones informativos así como coberturas insuficientes, los videoactivistas intentan visibilizar o ampliar la información sobre estas acciones políticas para que lleguen al público. Estos videoactivistas suponen un gran apoyo para los Movimientos Sociales, que normalmente son obviados por ser fuerzas políticas alternativas a las que los medios suelen prestar atención, para difundir sus acciones y reivindicaciones.

6.2. Un nuevo espacio de confrontación

La labor de los videoactivistas, objeto de este estudio, se lleva a cabo en un nuevo espacio de confrontación cultural, política e informativa en el que los actores y las luchas se mantienen pero las prácticas, las herramientas y las estrategias se han transformado. La coincidencia de dos ciclos (uno de protesta y otro comunicativo/tecnológico (Sádaba y Roig, 2004) es característica de la lucha política actual. Internet, los procesos y herramientas que lo acompañan, son ya parte imprescindible de las acciones políticas y protestas.

Este capítulo persigue explorar ese espacio de confrontación simbólica, caracterizado por internet y basado en la imagen, a través de un acontecimiento político concreto. El objetivo es por un lado analizar cómo es la cobertura informativa de los medios convencionales al tratarse de conflictos sociales y comprobar si es necesaria una labor contrainformativa por parte de los videoactivistas. Por otro lado, se pretende estudiar la labor videoactivista, sus características y relación con el discurso informativo dominante. Más concretamente, una de las cuestiones que este estudio busca esclarecer es si los videoactivistas perpetúan distorsiones discursivas normalmente atribuidas a los medios de comunicación de masas.

Internet es la tecnología que más impacto ha tenido en la formación de este espacio de confrontación ya que permite una gran reducción de los costes de comunicación (Bennet, 2003)¹²⁴ siendo esto un punto de inflexión tanto para Movimientos Sociales como para los videoactivistas. La consolidación de internet como una "herramienta universal de comunicación interactiva" ha permitido la circulación de información de forma más inclusiva y flexible evitando su tradicional carácter unidireccional y homogéneo (Castells, 2000). Este proceso está permitiendo que el discurso alternativo tenga ahora una mayor presencia "circunvalando" los filtros de los medios de comunicación convencionales (Myers, 2000; Scott and Street, 2000). La horizontalidad y democratización de la información que permite un espacio como internet beneficia a los Movimientos Sociales que ahora son productores y transmisores de la información que quieren hacer llegar a los ciudadanos. Dejan así de ser "sujetos pasivos" que esperaban la posibilidad de ser "elegidos" por los medios convencionales para comunicar con el público.

Para el videoactivismo, la existencia de estas nuevas vías de comunicación alternativa da lugar a lo que Marta Galán Zarzuelo define como videoactivismo 2.0 (2009), un concepto que incluye no solo la grabación con objetivo de intervención política sino la forma

¹²⁴ Internet no es la única Tecnologías de la Información y de la Comunicación (TIC) que ha contribuido en este proceso ya que, centrándonos en el videoactivismo, el abaratamiento de los costes de producción audiovisual, gracias a una tecnología cada vez más accesible y manejable, universaliza la práctica y crea un proceso de aprendizaje colectivo basado en la red.

en la que va a ser compartido. Plataformas como *Youtube* y *Vimeo* permiten una difusión horizontal de vídeo, una comunicación "*many-to-many*" (Castells, 2000), donde el videoactivista puede encontrar su espacio. También son importantes aquellos espacios que pueden funcionar como redes de difusión (*Twitter*, *Facebook*) que permiten al videoactivista darse a conocer, mantener una red de "seguidores" y conectar con otros activistas.

Internet plantea además un nuevo paradigma comunicativo que no obstante no hace desaparecer otros, si no que los conecta permitiendo nuevos formatos y formas de comunicación (Cardoso, 2001). Diferentes medios convencionales como la televisión y la prensa escrita convergen en internet donde todos los formatos (vídeo, audio y texto) pueden ser integrados creando un espacio de alta competitividad entre ellos. Sin embargo, la cantidad de formatos y medios no es sinónimo de calidad informativa ya que es peligrosa la asfixia "en internet y por internet" por la "avalancha de mensajes" (Sartori, 1998). El carácter inclusivo, horizontal y universal que atribuimos a internet puede ser una ventaja pero también una desventaja para videoactivistas y Movimientos Sociales que se enfrentan a una maraña de información que puede llegar a "enterrar" sus contenidos.

R. Kelly Garret (2006) analiza el impacto de las TIC en los movimientos sociales utilizando tres factores que determinan la aparición, desarrollo y resultados de estos movimientos: *mobilizing structures*, *opportunity structures* y *framing processes*¹²⁵ (McAdam, McCarthy and Zald, 1996). De entre ellos *framing processes* es el más interesante para este estudio ya que hace referencia a cómo los Movimientos Sociales son capaces de crear, difundir, y discutir informaciones sobre el propio movimiento lo que finalmente servirá para definirlo ante la sociedad (Zald, 1996). Es decir, los Movimientos Sociales con sus acciones físicas y online crean una "imagen" por la cual son conocidos e interpretados como sujetos simbólicos específicos. Sin

¹²⁵ *Mobilizing structures* o "estructuras de movilización" incluyen los niveles de participación, la actividad contestataria y aspectos organizativos de los movimientos sociales. *Opportunity structures* o las "estructuras de oportunidad" se refiere a las características del sistema político en cuanto a si facilita el trabajo o actividad de los movimientos.

olvidar que la acción política en la calle era y sigue siendo un medio de definición para el movimiento, internet establece multitud de canales para este proceso, ya sea a través de páginas webs, blogs, *Facebook* o *Twitter*. La imagen, en este caso el video, también es una herramienta para mostrar quién forma el movimiento, qué cambio buscan, y cómo pretenden conseguirlo.

Este proceso de definición simbólica no es independiente y limitado a sus participantes si no que es "fuente constante y segura de fricciones simbólicas" (Mateos y Rajas, 2014) con otros agentes, en especial los medios de comunicación. Cuando analizamos Movimientos Sociales o acciones políticas concretas como la que trata este estudio, observamos un choque entre el discurso hegemónico de los medios convencionales y el discurso de medios alternativos y videoactivistas por ejemplo.

Otro aspecto característico en este espacio de confrontación es la predominancia de la imagen. Siguiendo la lógica y éxito de la televisión, y facilitada por la convergencia de formatos en un mismo espacio, el vídeo se convierte en protagonista de la información ya que "despierta más fácilmente la atención" provocando que muchos lectores no pasen de ahí y obvien el contenido escrito (Serrano, 2009). Además la convergencia de medios y su consiguiente competencia hace que algunos de ellos, tradicionalmente no relacionados con el vídeo, como la prensa escrita, presenten material audiovisual propio o de agencia para acompañar sus artículos.

Este capítulo ha tomado como objeto de estudio la imagen informativa producida por medios convencionales y videoactivistas de una acción política concreta, una manifestación, organizada en Madrid el 25 de septiembre de 2012: *Rodea el Congreso* (25S). La investigación se desarrolla en dos pasos: primero, analizamos la imagen informativa proporcionada por cuatro medios nacionales en sus cabeceras online (*Abc*, *El Mundo*, *El País* y *Público*) con el objetivo de establecer un marco de referencia para entender los procesos informativos de los medios de comunicación convencionales a través del vídeo; segundo, estudiamos las piezas de los videoactivistas que participaron de manera activa en la manifestación para comprender este nuevo fenómeno de convergencia entre el videoactivismo y la

red. La selección de piezas videoactivistas está basada en la relevancia que obtuvieron tras la manifestación siguiendo criterios tales como: número de visitas y reproducciones en sus canales y vídeos; utilización de sus vídeos por otros canales o medios; y relevancia documental como por ejemplo ser los únicos testigos de un acontecimiento concreto.

6.3. Los medios convencionales el 25S

La manifestación *Rodea el Congreso* atrajo gran atención mediática y política. Los días previos al 25S los medios de comunicación dedicaron grandes espacios a la preparación de la manifestación y sus protagonistas. El ámbito político fue claramente privilegiado en la cobertura ya que su respuesta a la manifestación, incluyendo el gran despliegue policial y las declaraciones comparando la manifestación con el golpe de estado de 1981 y definiéndola como un "ataque" a la democracia entre otras, fue difundida extensamente por estos medios.

El caso de *elpais.es* es singular puesto que su cobertura previa a la manifestación auguraba una tarde conflictiva. En uno de sus vídeos de producción propia, a primeras horas de la mañana, la *voç over* destacaba que había "1.300 agentes desplegados" "por lo que pudiera pasar" e incluía el discurso de la delegada del gobierno, Cristina Cifuentes, sobre las posibles consecuencias de "violentar las cámaras." Ese planteamiento inicial, el conflicto, condicionaba su selección de datos, dirigiendo el relato informativo hacia una trama que obviaba, por ejemplo, el número de organizaciones implicadas, sus motivaciones o las medidas de seguridad que éstas habían marcado para evitar enfrentamientos.

Como algunos previeron, la manifestación derivó en disturbios que cobraron una relevancia especial a nivel nacional e internacional por su violencia. Tras una primera parte de la manifestación que transcurrió con tranquilidad, la Unidad de Intervención Policial (UIP) cargó en numerosas ocasiones con el objetivo de despejar la plaza de Neptuno. En las imágenes destaca como la policía golpea a manifestantes que alzan las manos en señal de no violencia y como más tarde algunos manifestantes responde a la UIP con el lanzamiento de objetos.

Las imágenes de violencia, y en especial este último tramo de enfrentamientos con la UIP, fueron el elemento seleccionado por los medios como la parte más representativa de la manifestación. La relevancia e importancia informativa de los disturbios ocurridos el 25S es innegable, sin embargo, salvo raras excepciones, en todos los medios el foco informativo fue la violencia y se obviaron los contextos, las motivaciones y el proceso de la manifestación.

Los medios convencionales presentaron numerosos vídeos de variado origen, la mayoría centrados en la violencia. Algunos de estos vídeos fueron de producción propia y eran aprovechados para incluir información a través de la voz over, aunque son los menos numerosos. También, *abc.es*, *elpais.es* y *elmundo.es* compartieron los vídeos más espectaculares de las cargas policiales que fueron grabados desde los andamios preparados para la prensa y cuyo origen común era la Agencia Atlas.¹²⁶ Finalmente, los medios incluyeron piezas de videoactivistas, en muchos casos sin su consentimiento, que mostraban momentos o detalles que no pudieron ser grabados por otros medios.¹²⁷

A la hora de cubrir hechos como el 25S en los medios convencionales, encontramos otro rasgo característico del tratamiento informativo: la descontextualización. Se ofrecen cifras pero se callan otras, se presentan hechos pero no se discuten los motivos (Serrano, 2009). El vídeo contribuye a este proceso al sustituir el contexto de la palabra por el de la imagen estableciendo el "ver" como forma de informarnos, como ocurre con la televisión (Sartori, 1998). Y

¹²⁶ La Agencia Atlas es una agencia de realización audiovisual que se ofrece a compartir los gastos de la grabación de acontecimientos con otros proveedores de contenido. Estos tres medios compartieron exactamente los mismos vídeos de similar duración, lo que nos hace concluir que fue la misma agencia la que limitó los vídeos a esas escenas violentas.

¹²⁷ La mayoría de estos videoactivistas comparten sus videos en *YouTube* con licencias *Copyleft* que solo permite su uso y difusión si el objetivo no es económico. Jaime Alekos llevó a juicio a seis cadenas de televisión que utilizaron algunas de sus imágenes sin permiso ni remuneración. Algunas de las televisiones pactaron una compensación pero otras ni siquiera se pusieron en contacto con él.

http://www.eldiario.es/turing/videoperiodista-retro-televisiones_0_191081757.html

simplemente viendo es difícil ser consciente de "los antecedentes, el contexto y el razonamiento" (Serrano, 2009) quedándonos solo con la emoción.

Durante el 25S el contenido audiovisual en estos medios fue predominante y contribuyó a esta distorsión del proceso informativo. Si bien en algunos casos el vídeo era acompañado de contenido escrito en la mayoría era el núcleo de la noticia. Los vídeos eran fragmentos de otros más largos que mostraban situaciones cuyos contextos o detonante desconocíamos. Los vídeos de la Agencia Atlas solo mostraron las cargas más violentas pero en ningún momento el grueso de la manifestación reunido en la plaza o como la UIP comenzó a salir y por qué del perímetro de seguridad. También se producían montajes más largos donde se mostraban imágenes de manera aleatoria que podían ir acompañadas de ciertos elementos explicativos como por ejemplo subtítulos en *elmundo.es* o *voz over* en *abc.es*. Estos elementos, como veremos más adelante, trastocan el significado original que esas imágenes tenían dentro del discurso.

En algunos medios, al contrario que en el caso de *elpais.es*, la manifestación no despertó excesivo interés lo que provocó una cobertura *subinformativa*, una cuya "información [es] totalmente insuficiente [y] que empobrece demasiado la noticia que da" o bien simplemente no informa del hecho concreto (Sartori, 1998). Este fue el caso de *elmundo.es* que, a través de sus decisiones en la jerarquización de las noticias, demostró que valoraba la noticia como de menor importancia. Así, mientras que la primera noticia del día sobre el 25S ocupó un espacio importante, arriba a la derecha de la página principal, la segunda ya fue relegada a un espacio de atención menor, cuatro noticias abajo y la derecha. Por otro lado, el blog "La trinchera" se encargó de la cobertura con un vídeo de entrevistas a los manifestantes antes de empezar. El hecho de que el diario encargara la noticia a uno de sus blogs en vez de tratarla como principal es un indicio de una valoración menor en las previsiones informativas. No obstante, al día siguiente, tras la violencia y las protestas posteriores y en vista la gran cobertura mediática de otros medios, sería uno de los medios más activos.

Durante el 25S fue también habitual un alejamiento de los razonamientos complejos a través de la simplificación. Un buen ejemplo es la reticencia a mantener el foco narrativo de la manifestación en Neptuno contribuyendo así a ocultar su sentido y magnitud. El reducido número de fotografías y vídeos procedentes de otros puntos es un buen ejemplo. Sin embargo aquí debemos destacar el vídeo de *publico.es* como uno de los pocos entre los medios convencionales que dieron visibilidad a otros puntos de la manifestación. Además, el reparto de responsabilidad también es una forma de simplificar un acontecimiento tan complejo. Los medios convencionales, poniendo hincapié en quién es quién y contra quién está, así como quien tiene la culpa si se producen altercados, estructuran a grandes rasgos el conflicto para su comprensión eliminando detalles o rasgos que lo complejizan pero que darían una visión más completa.

Elmundo.es, ya el día 26, publica una noticia con el titular “La cagamos en el momento en que nosotros agredimos primero a la policía.” La noticia se acompaña de una foto de un grupo de personas moviendo las vallas que les separaban del Congreso. Esta foto junto al titular traslada la “culpabilidad” de lo ocurrido a los manifestantes apoyándose en la opinión de uno de ellos. Ya el día 26 de septiembre, *abc.es* incluye una noticia con un vídeo de producción propia y *voz over* que rebaja la responsabilidad de la UIP mediante la despersonalización de los agentes con frases como: “Las cargas empezaron” o “Los porrazos intentaron disolver a los manifestantes.” En este caso no se establece un sujeto de la acción, ¿quién integraba las cargas y daba los porrazos?

Por otro lado, *publico.es* presenta desde el principio de su cobertura quienes son los culpables de la manifestación. Una de sus noticias es titulada “El Gobierno sitió policialmente Madrid para desvirtuar el 25S” y se acompaña de una foto de las cargas policiales. Para *publico.es* el Gobierno es el culpable, la causa del enfrentamiento. En el caso de *publico.es* el posicionamiento es declarado por el propio medio, por ejemplo, a través de una entrada titulada “‘Público’, en las entrañas del 25S”. El diario *Público* como protagonista también de la manifestación, sumándose a ella.

La interacción entre la imagen y el texto insertado o la *voz over* también tiene consecuencias para el significado transmitido al público. En unos de sus videos *abc.es* juega con la contraposición semántica entre imagen y la *voz over* colaborando en reducir gravedad a hechos. Se produce una transferencia de sentido a la imagen a través del discurso para activar un significado concreto. Por ejemplo, cuando la *voz over* dice “64 heridos, entre ellos más de 20 antidisturbios” los agentes salen en formación aguantando la lluvia de objetos. El relato verbal presenta a un sujeto como víctima de una acción, los antidisturbios, y lo refuerza con el relato visual que lo muestra como un sujeto pasivo que está sufriendo la violencia de otros.

Durante la frase “hay 16 personas hospitalizadas” se editan escenas de detenciones mientras que durante la frase “hay al menos 28 detenidos” se muestra gente siendo atendida por el SAMUR ¿Acaso las 16 personas hospitalizadas tuvieron algo que ver con los disturbios? ¿Se justifican las lesiones porque 28 personas han tenido que ser detenidas?

Es habitual observar las características descritas en el trabajo diario de los medios de comunicación convencionales. Pero ¿cuáles son sus consecuencias para los Movimientos Sociales y para las acciones que estos realizan? Si asumimos que con las manifestaciones se intenta visibilizar una sociedad movilizada, preocupada por los problemas actuales y que demanda un cambio político, la imagen informativa que los medios proporcionan debe ser una gran preocupación para los Movimientos Sociales. En la actualidad, con un espectro informativo caracterizado por la desinformación, la subinformación, la descontextualización, y la simplificación se dificulta una comprensión del conflicto ajustada, de la actitud de sus participantes y sus razones, lo cual dificulta una eventual identificación de la audiencia con los que protestan.

Sin embargo, como exponíamos, el espacio de definición simbólica de los Movimientos Sociales a través de la comunicación y la información, que antes estaba limitando a esta primera parte del análisis y a contadas experiencias de comunicación alternativa, cuenta ahora con muchos más actores que buscan plantar cara a este discurso hegemónico y construir otro que realmente represente a

estos movimientos. La otra cara de la imagen informativa durante el 25S fueron los videoactivistas. Su trabajo durante la jornada fue importante y así fue reconocido por el público, reflejado en el gran número de visitas, y por los propios medios convencionales, que entendieron la relevancia y exclusividad del material y los incluyeron en sus noticias.

6.4. Los videoactivistas el 25S

Una de las prácticas videoactivistas que ha tenido más expansión en los últimos tiempos, debido a la oleada de protestas¹²⁸ y a la popularización de los dispositivos móviles de grabación, podría ser definida por la regla "grábalo todo." La gente considera como su responsabilidad grabar y subir a la red sus vídeos para dar difusión a un evento, luchar contra el discurso único de los grandes medios así como denunciar determinados hechos¹²⁹. Pero al margen de este auge de la imagen como herramienta política a todos los niveles, es necesario destacar aquellas iniciativas que toman el audiovisual como un proyecto de lucha continuado.

No obstante, conviene destacar también que muchos de los videoactivistas incluidos en este estudio se mueven en una línea difusa entre el videoperiodismo *freelance*, cuyo objetivo es sacar un beneficio económico a través de la venta de vídeos a medios convencionales que quieran y puedan pagarlos, y el videoactivismo, cuya meta no es económica sino política, en línea con los Movimientos Sociales. Un patrón que se repite es el de los videoactivistas que comienzan con esa motivación activista, interesados en seguir y documentar conflictos sociales, pero al tener éxito y viendo que muchos medios

¹²⁸ Solo en los diez primeros meses de 2012 el número de manifestaciones ya doblaba las producidas en 2011: 36.232 por 18422. Datos de la Delegación de Gobierno en Diario *Público*:

<http://www.publico.es/espana/448791/2012-el-ano-en-que-la-crisis-empujo-a-los-ciudadanos-a-la-calle>

¹²⁹ La denuncia y juicio a 8 Mossos de D'Esquadra tras la muerte de Juan Andrés Benítez gracias a los vídeos difundidos por los vecinos que presenciaron su detención es un ejemplo de cómo el vídeo en manos de los ciudadanos los convierte en vigilantes de las actuaciones policiales.

http://www.eldiario.es/catalunya/demuestran-Mossos-golpearon-Raval-muriendo_0_188981149.html

convencionales usan sus piezas sin permiso ni remuneración, empiezan a definirse como *freelance* para poder exigir sus derechos y obtener una compensación económica. Es aquí donde la línea se difumina y surge la duda de si el videoactivista va a buscar grabar aquello que se acerca a lo que los medios están demandando en vez de centrarse en los objetivos políticos. En cualquier caso, pese a que algunos no se definan como videoactivistas su labor se mueve en esta dirección ya que se centran casi exclusivamente en la grabación de movimientos y conflictos sociales buscando que éstos reciban la cobertura mediática de la que normalmente carecen.

Centrándonos en el 25S confirmamos que las piezas videoactivistas analizadas comparten una serie de rasgos en su forma, difusión e impacto. El discurso audiovisual videoactivista durante el 25S se caracteriza por presentar una “narrativa cruda” (Mateos y Lanchares, 2014)¹³⁰ A continuación explicamos qué rasgos comparten estos vídeos para poder ser clasificados como *Raw Narrative*.

En primer lugar, los vídeos apenas presentan postproducción más allá de algunos títulos explicativos. En el 25S, estos elementos explicativos se limitaban a facilitar nuestra comprensión describiendo lo que ocurría en la imagen a través de subtítulos. Por el contrario, como hemos visto, los medios convencionales o bien no incluían nada, como en el caso de los vídeos de las cargas, o incluían voces en over que guiaban la lectura del espectador inyectando un sentido intencionado a las imágenes presentadas.

Segundo, son producciones fragmentarias, es decir, pequeñas escenas, “cuadros”, que pretenden reseñar un hecho concreto, normalmente indicado en el título. Además, estos vídeos pueden formar parte de una recopilación donde el videoactivista intenta ampliar la visión del público sobre un acontecimiento determinado.

En tercer lugar, los vídeos carecen de un desarrollo narrativo ya que están muy influidos por la situación concreta en la que han sido

¹³⁰ El concepto de “Narrativa cruda” o *Raw Narrative* fue desarrollado para el taller “Lenguajes del videoactivismo”, impartido por Concha Mateos y Luis Lanchares dentro de la programación del *Bristol Radical Film Festival*, en Bristol (Reino Unido), en febrero de 2014.

grabados. A su vez los diferentes vídeos compartidos en una plataforma como *YouTube* tampoco tienen una relación narrativa entre ellos. Sin embargo, sí es posible que su convergencia en un mismo espacio pueda crear un discurso colectivo que de sentido al acontecimiento.¹³¹ Esta idea de discurso coral plantea la cuestión de si es posible informarse de un acontecimiento a través de numerosos vídeos online. La suma de centenares de vídeos de ciudadanos y videoactivistas sumados a otros de medios convencionales podría facilitar en algunos casos que pudiéramos conocer un acontecimiento en profundidad.

Finalmente, un rasgo esencial de la “narrativa cruda” es su valor documental. Su importancia reside en que permite una aproximación a hechos que de otra forma habrían sido transmitidos de manera indirecta, mediados por estrategias discursivas y editoriales y con la interferencia de diferentes fuentes hasta llegar a nosotros. Volviendo al objetivo videoactivista del 25S, su labor contrainformativa se ve favorecida por este rasgo de la “narrativa cruda” ya que los videoactivistas documentaron hechos relativos a la manifestación que los medios convencionales obviaron contribuyendo así a dirigir la atención hacia ellos.

Un ejemplo de este proceso fueron los vídeos de las cargas de la UIP en la estación de Atocha. Algunos videoactivistas grabaron como los agentes, tras cargar por todo el Paseo del Prado, entraron en la estación y golpearon a la gente sin saber muy bien si eran manifestantes o viajeros. De entre ellos destacamos el vídeo titulado *Manifestación 25S Policía en Atocha ¿Yo te he dado permiso para grabar?*¹³² y *25S. Intimidación y denuncia a la prensa*¹³³ donde además algunos de los cámaras son amenazados por la policía. Con estos trabajos los

¹³¹ Un ejemplo de cómo la narrativa cruda puede construir un discurso coral o colectivo sería la subida de vídeos a plataformas de vídeo online de un concierto. Gracias a ello podemos conocer todas las canciones que se tocaron e incluso verlas desde diferentes ángulos. Todo gracias a la colaboración de los propios participantes.

¹³² En el canal de *YouTube Dark.kloudes*:

<http://www.youtube.com/watch?v=zkcZOym9xNU>

¹³³ En el canal de *YouTube Juanravideonews*:

<http://www.youtube.com/watch?v=BUVr-Lcnq-8>

videoactivistas muestran momentos importantes de la manifestación de los que los medios convencionales no informaron.

A pesar de la importancia de vídeos como estos para ampliar la información no tratada en los medios convencionales o denunciar hechos concretos, este análisis revela que la práctica videoactivista en el 25S perpetuó algunas de las distorsiones analizadas anteriormente en los medios convencionales. Así como criticábamos el excesivo foco en la violencia y el enfrentamiento entre policía y manifestantes en los medios convencionales, los videoactivistas durante el 25S también presentaron estos rasgos, contribuyendo a perpetuar una construcción estereotipada de la protesta caracterizada por la violencia y el conflicto. Por ejemplo, Juan Ramón Robles comparte uno de los vídeos más vistos del 25S con más de un millón doscientas mil visitas (Enero, 2014): *25S crónica 2 25 Septiembre 2012*¹³⁴. El vídeo comienza ya por la noche y muestra mediante cortes el avance de la UIP hasta llegar a Atocha, finalizando con la intimidación a la prensa. Esta pieza tiene un gran valor documental pero elimina cualquier otro contenido no violento que pudiera tener relevancia reduciendo la "historia" de la manifestación a las cargas policiales.

Sin embargo, en el caso de los videoactivistas sí existen numerosas iniciativas que pretenden superar estas distorsiones como por ejemplo el vídeo-crónica de Audiovisol o documentales como *25S mercenarios*,¹³⁵ de Curro Matachín. Más ajustado a los hechos, es el vídeo de Óscar Arribas Burgos¹³⁶ ya que trata de mantener una línea narrativa que comienza con la gente congregada en Neptuno, incluyendo el momento en el que la policía sale del perímetro vallado, para después mostrar las cargas policiales. En estas piezas encontramos un intento de videoactivistas de informar de una forma completa sobre lo que ocurrió el 25S.

La labor contrainformativa de los videoactivistas que estamos estudiando se enfrenta a limitaciones que condicionan sus

¹³⁴ Canal de YouTube *Juanravideonews*:

<http://www.youtube.com/watch?v=UDCRgqspmyU>

¹³⁵ <http://vimeo.com/54881359>

¹³⁶ Canal de YouTube *Kenyatafilms*:

<http://www.youtube.com/watch?v=KUey7FkdfFM>

producciones de un modo específico porque trabajan individualmente. Frente a estos condicionantes los colectivos de comunicación podrían tener una mayor capacidad para dar una imagen informativa amplia y profunda de los Movimientos Sociales. Sin embargo, tras el análisis debemos reconocer que las iniciativas de los colectivos han presentado unos resultados similares a las individuales debido a la falta de un proyecto claro que se comprometa con el audiovisual.¹³⁷ Estos colectivos tienen probablemente el mayor desafío al que se enfrenta el videoactivismo actual: “hacer lo mismo pero de manera colectiva para que se convierta en un hecho político” (Galán, 2009).

Audiovisol es el grupo de comunicación surgido en Madrid durante 15M. Su objetivo era coordinar acciones relacionadas con la comunicación tales como dar cobertura y difusión a las manifestaciones, mostrar la vida en la acampada e informar sobre las asambleas a través de las redes sociales entre otros. Tras el 15M se ha convertido también en un colectivo de comunicación implicado en la lucha social incluyendo en su canal de *YouTube* “Spanishrevolution” vídeos de iniciativas sociales, manifestaciones y conferencias de diversa temática. Su participación durante el 25S generó numerosas piezas audiovisuales incluyendo un vídeo de recopilación *#25S - Cerco al Congreso Llegada a Neptuno*¹³⁸, que sigue a los manifestantes de camino a Neptuno y graba algunas imágenes de la gente allí congregada.

Audiovisol colabora con TeleK, la televisión local de Vallecas, en el programa *Amanece que no es poco* que pretende “dar respuesta a la necesidad de una televisión diferente, crítica y que aporte el punto de vista de los ciudadanos, de aquellos silenciados en los medios generalistas”(Diario *Tercera Información*, 2011). *Amanece que nos es poco* incluye la protesta del 25 de Septiembre en su programa emitido el

¹³⁷ En este sentido merece la pena nombrar al colectivo 15Mbcn, el grupo de comunicación que surgió del 15M en la ciudad catalana. Su trabajo es un gran ejemplo de un colectivo videoactivista activo siendo la mayoría de sus vídeos de producción propia y de gran calidad y originalidad.

Canal de *YouTube* 15Mbcn: <https://www.youtube.com/user/15Mbcn>

¹³⁸ Canal de *YouTube* Audiovisol: https://www.youtube.com/watch?v=-1_Fj6f8rB4

día 9 de octubre de 2012 a las 19.15 horas en Tele K. La dinámica del programa, basada en vídeo-comentario de la presentadora, se centra sobre todo en denunciar los abusos policiales además de incluir el mencionado vídeo resumen de Óscar Arribas.

Otra herramienta que está cobrando relevancia en el videoactivismo actual y que tuvo su presencia el 25S es el *streaming*. La cobertura en directo de las acciones políticas está ganando popularidad en los Movimientos Sociales ya que el público puede acceder en directo a todo el acontecimiento sin la mediación de los medios convencionales y difundirlo a través de las redes de sociales. El coste de emisión es bajo y por ello muchos videoactivistas como Stephane M. Grueso o Tim Pool, grupos de comunicación como Audiovisol, y acampadas de diversos puntos de España los usan de manera habitual a través de sus cuentas en *Bambuser* y *Livestream*.

La “huella” de la organización PeopleWitness en el 25S se puede rastrear en *Bambuser* gracias a los más de 250 vídeos de *streamings* de duración variable que se realizaron ese día. PeopleWitness es una red de “testigos” con teléfonos 3G dirigidos a un mismo canal de Streaming con la idea de transmitir un evento, un proyecto informativo, un seguimiento, asambleas, grupos de acción... de una manera colaborativa. Son en su mayoría vídeos realizados con móviles *Smartphone*, de calidad media-baja, que recogen diferentes momentos de la manifestación en diferentes puntos. Las únicas etiquetas son los *hashtag* de *Twitter* lo que hace imposible saber qué vamos a ver en el vídeo. Por lo tanto, PeopleWitness, así como el resto de iniciativas en *streaming*, tienen su sentido dentro de los límites que marca el directo ya que una vez el acontecimiento ha pasado el material resultante es en ocasiones muy grande y caótico. Por lo tanto este tipo de discurso presenta una gran deficiencia post-evento.

6.5. Estrategias comunicativas para el videoactivismo

Como apuntábamos al comienzo, la función del videoactivismo en este tipo de acontecimientos es contrainformativa, un intento de superar las barreras impuestas por los dueños del discurso mediático hegemónico. ¿Lograron los videoactivistas este objetivo durante el 25S? Este estudio demuestra que algunas de estas piezas sí consiguieron superar esta barrera en dos sentidos: primero,

mostrando acontecimientos que no fueron filmados por los medios convencionales ayudando así a su difusión por la red; segundo, planteando un enfoque diferente en su cobertura del acontecimiento, ampliando el foco de atención y no centrándose solo en la violencia.

No obstante, los ejemplos que evidencian estas prácticas son escasos y predomina una mimetización de las prácticas audiovisuales de los videoactivistas con los medios convencionales. Actualmente, el soporte comunicativo, y especialmente audiovisual, es de gran importancia para los Movimientos Sociales ya que internet permite un flujo de información más horizontal y democrático. Por ello, la perpetuación de deficiencias como el foco en la violencia, la descontextualización y la simplificación por parte de los videoactivistas puede contribuir a distorsionar la imagen de los Movimientos Sociales.

Pero, si los videoactivistas apoyan y se comprometen con los Movimientos Sociales poniendo a su servicio la práctica audiovisual, ¿cuál es el problema? Una posible respuesta, destacada por Larry Daressa, co-director de California Newsreels¹³⁹, puede ser, que pese a su compromiso, existe una desconexión de los videoactivistas con los objetivos y necesidades de los Movimientos Sociales y una falta de estrategias audiovisuales de cambio social a largo plazo. El objetivo de los manifestantes y organizadores en este caso era conseguir un cambio a través de una movilización masiva en la calle. Para ello buscaban una gran atención mediática con el objetivo de que el resto del país estuviera informado de las características del movimiento, sus demandas, organización, formas de actuación. Sin embargo, habiéndose demostrado que el discurso mediático dominante no va a proveer de este tipo de información, es labor del videoactivista, entre otros activistas especializados en comunicación, de que ésta llegue al público. Conociendo los objetivos del movimiento se colabora de manera más eficiente en su consecución.

¹³⁹ California Newsreel es una productora y distribuidora de películas y documentales comprometidos con el cambio social fundada en 1968. Artículo consultado en <http://www.documentaryisneverneutral.com/words/socchacnr.html>

En la actual situación en red, el audiovisual es solo una parte de las acciones comunicativas que los movimientos llevan a cabo. Considerar la comunicación no como herramienta residual o complementaria, si no como un elemento que se desarrolla a partir de la organización misma del movimiento o acción y que crece en paralelo a él, es esencial para que funcione de forma efectiva. De esta forma, se podrá estudiar sus ventajas, limitaciones y mecanismos; preguntarnos qué tipo de material queremos producir y con qué propósito; cómo vamos a hacerlo; cuánta gente es necesaria, cómo se repartirán las funciones...

Partiendo de esta idea de práctica audiovisual nuclear y estratégica, los colectivos de comunicación pueden estar en un lugar privilegiado para su práctica. Frente a la riqueza que supone la abundancia de agentes activistas, existe también un riesgo de repetición y atomización que podría ser paliado gracias a la acción coordinada de grupos o individuos. Además, ahora que las herramientas están más al alcance que nunca y son sencillas de usar, cualquier persona podría colaborar, no necesariamente un cámara o editor experto. Con las directrices correctas para realizar un material homogéneo en el discurso cualquiera puede ser videoactivista.

Por otro lado, la predominancia del *streaming* quizá necesite de la figura de un videoactivista de la posproducción.¹⁴⁰ La grabación masiva por parte de los ciudadanos podría hacer innecesaria la presencia del videoactivista. Lo único que haría falta sería personas que filtraran y organizaran todo ese material y después presentarlo al público. No obstante, la baja calidad y el *amateurismo* de las grabaciones podrían lastrar la calidad del material final.

La experimentación y el aprovechamiento de herramientas, modos de producción y difusión a su disposición ha sido siempre una prioridad

¹⁴⁰ Un buen ejemplo de un videoactivismo que trabaja gracias a material ciudadano es la ONG Witness que se ha aliado con otra organización, *Storyful*, una agencia de comunicación especializada en redes sociales, para crear Human Rights Channel en *YouTube*. En este canal se recolectan vídeos de diferentes Movimientos Sociales o acontecimientos concretos para que cualquiera interesado en el tema los tenga disponibles.

para el videoactivista. De nuevo ahora con la consolidación de Internet, espacio por antonomasia donde medios y formatos convergen, se debe analizar las oportunidades y amenazas que este medio proporciona para que la práctica videoactivista se vea beneficiada. Los medios convencionales, enemigos en la lucha por la definición simbólica de los Movimientos Sociales siguen teniendo gran fuerza e influencia, pero ahora el espacio es más abierto y proporciona más posibilidades para seguir buscando el cambio social a través de la lente.

Bibliografía

Bennet, W (2003): "Communicating Global Activism". *Information, Communication & Society*, 6:2, 143-168

Cardoso, G. (2001): "The Birth of Network Communication. Beyond Internet and Mass Media". *Telos*, pp. 1-10

Castells, M. (2000): "Internet y la Sociedad Red". *Conferencia de presentación del programa de doctorado sobre la sociedad de la información y el conocimiento*, pp. 1-19. Barcelona: MVD en Red

Galán Zarzuelo, M. (2009) "Cine Militante y Videoactivismo: los discursos audiovisuales de los movimientos sociales" *Revista de Comunicación*, número 10, Vol. 1

Garret, R. K. (2006): "Protest in an Information Society: A review of Literature on Social Movements and New ICTs". *Information, Communication and Society*, 9(2) pp. 202-224

McAdam, D., McCarthy, J. D., & Zald, M. (1996). *Comparative perspectives on social movements: Political opportunities, mobilizing structures, and cultural framings*. Cambridge University Press

Sartori, G. (2005) *Homo Videns: la sociedad teledirigida*. Taurus

Serrano, P. (2009) *Desinformación. Cómo los medios ocultan el mundo*. Madrid: Península

Videoactivismo

Acción política, cámara en mano

Los autores

Gabriela Bustos, Manuel Camuñas Maroto, Paloma de la Fuente García, Marta Galán Zarzuelo, Luis Lanchares Bardají, Concha Mateos, Mario Rajas, Graciela Rodríguez, Raquel Salillas Redrado



Gabriela Bustos nació en Buenos Aires el 3 de febrero de 1972.

Desarrolla tareas de Investigadora, Docente, Crítica cinematográfica y Curadora audiovisual, Productora, Guionista de Cine y Televisión.

Imparte clases en la Universidad de Buenos Aires, la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana y el -ISTLYR- Instituto superior de gestión pública de la Ciudad de Buenos Aires. En la actualidad, completa sus estudios de Doctorado en la Universidad de Buenos Aires.

Se formó como Magíster en Periodismo (Universidad de Buenos Aires), Especialista en Planificación y Gestión de la Actividad Periodística (Universidad de Buenos Aires), y Licenciada en Ciencias de la Comunicación (Universidad de Buenos Aires).

Dictó seminarios y talleres sobre cine y comunicación latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires, el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), la Universidad de Ciencias Pedagógicas Frank País de Santiago de Cuba, la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana y la Escuela Complutense Latinoamericana (Buenos Aires-Argentina).

Es autora del libro *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo* (La Crujía- CCEBA, 2006).



Manuel Camuñas Maroto (Madrid, 1988) es Máster de Investigación Aplicada a Medios de Comunicación por la Universidad Carlos III de Madrid y graduado en Comunicación Audiovisual por la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Formó parte de la junta directiva de la Asociación de Radio Universitaria de la Universidad Rey Juan Carlos. Ha escrito varios artículos de investigación sobre aplicaciones interactivas de medios de comunicación, análisis marxistas de contenidos audiovisuales en televisión y videoactivismo. Es el coordinador de Audiodrama Colectivo y su alma técnica.



Marta Galán (Guadalajara, 1976). Realizadora audiovisual e investigadora especialista en cine militante y videoactivismo. Licenciada en Ciencias de la Información, rama de Imagen audiovisual (1999), por la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y doctoranda del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I de la UCM. Integrante de diferentes medios de comunicación alternativos (Radio ELA y centrodemedios.org) y colectivos audiovisuales.



Paloma de la Fuente García es graduada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Ha trabajado como técnico en Radio Círculo del Círculo de Bellas Artes además de colaborar como fotógrafa y redactora *freelance* en distintos medios culturales. Actualmente es redactora jefe de la sección de música del Magazine Online BFace.



Luis Lanchares Bardají. Graduado en Comunicación Audiovisual por la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid y Máster en *International Communication and Development* por la Universidad de Swansea (Reino Unido). Ha trabajado en el Departamento de Comunicación de la ONG COPADE y ha sido ponente en el *Bristol Radical Film Festival* presentando *Languages of Videoactivism*.



Concha Mateos (Plasencia, Cáceres, 1965). Profesora de Periodismo y Comunicación Audiovisual en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Licenciada en Ciencias de la Información, rama de Imagen audiovisual (1990), por la Universidad Complutense de Madrid (UCM), posgrado en Comunicación y Gestión Política (UCM, 1998) y doctora en Periodismo, con Premio Extraordinario, por la Universidad de La Laguna (Tenerife, 2004). Miembro del comité internacional de evaluadores del *Project Censored* de la *Media Freedom Foundation* (Sonoma State University, California). Y colaboradora del *Bristol Radical Film Festival* (Reino Unido).



Mario Rajas Fernández Profesor Contratado Doctor de Comunicación Audiovisual y Publicidad y Coordinador de la Unidad de Producción de Contenidos Académicos del Campus Virtual la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid. Anteriormente, fue docente de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Europea Miguel de Cervantes de Valladolid desde 2006 a 2008.

Actualmente, imparte las asignaturas de ‘Lenguaje y Tecnologías Audiovisuales’ y ‘Tecnologías Audiovisuales: Edición’ para las titulaciones de Comunicación Audiovisual, Comunicación Audiovisual y Administración de Empresas y Publicidad y Adminis-

tración de Empresas. Profesor del Máster de Estudios Narrativos en Artes Visuales, impartiendo la asignatura de 'Imaginarios populares contemporáneos: cómic, televisión, narrativas transmedia'. Editor de *Icono14 Editorial* y director de las colecciones 'Estudios de narrativa', 'Libros de arte' y 'Taller de experiencias audiovisuales'.



Graciela Rodríguez Madrid, 1991. Graduada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Rey Juan Carlos. Técnico Superior en Realización de Audiovisuales y Espectáculos.

Ha trabajado en el departamento de Producción Propia de Canal+. Ha realizado tareas de guión, producción y realización en diversos cortometrajes.

Actualmente trabaja como productora y editora en Conspiradores.



Raquel Salillas Redrado (Huesca, 1991) es graduada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Ha trabajado como redactora y fotógrafa en el *Diario del Alto Aragón* (Huesca), *Lacomunidad.info* (Guadalajara) y ha dirigido el documental "*Lacomunidad.info y otras historias del periodismo alcarreño*" (2014). Actualmente completa un curso de realización documental en la Escuela de Artes

Visuales LENS en Madrid y colabora en el Departamento de Comunicación de la 39ª Conferencia Europea de Apoyo y Solidaridad al Pueblo Saharaui (EUCOCO).