

**Cómo citar este artículo / Referencia normalizada**

IA del Amo, A Letamendia, J Diaux (2014): “Nuevas resistencias comunicativas: la rebelión de los ACARP”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 69, pp. 307 a 329.

[http://www.revistalatinacs.org/069/paper/1013\\_UPV/16a.html](http://www.revistalatinacs.org/069/paper/1013_UPV/16a.html)

DOI: [10.4185/RLCS-2014-1013](https://doi.org/10.4185/RLCS-2014-1013)

# Nuevas resistencias comunicativas: la rebelión de los ACARP

## New communicative resistances: the rebellion of the ACAPD

**Ion Andoni del Amo** [CV] [ID] [ORCID] Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, UPV/EHU / [ionandoni.delamo@ehu.es](mailto:ionandoni.delamo@ehu.es)

**Arkaitz Letamendia** [ID] [ORCID] Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, UPV/EHU / [arkaitz.letamendia@ehu.es](mailto:arkaitz.letamendia@ehu.es)

**Jason Diaux** [ID] [ORCID] Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, UPV/EHU / [jdiaux001@ehu.es](mailto:jdiaux001@ehu.es)

### Abstracts

**[ES] Introducción.** El trabajo pretende ser una aportación en el debate en torno al papel que los medios de comunicación tienen en el cultivo de asunciones sobre la realidad, especialmente a raíz de la emergencia de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TICs). **Objetivos.** Se analizarán dos formas específicas y novedosas de disputa comunicativa por parte de los movimientos sociales: los *lip dub* reivindicativos y las grabaciones ciudadanas de actuaciones policiales. Englobamos a ambas bajo la categoría de Artefacto Cultural Audiovisual de Reivindicación y Protesta (ACARP). **Metodología.** Se realiza un análisis teórico acerca de las relaciones entre poder, comunicación y resistencias, proponiendo una lectura acerca de los distintos planos en los que resistencias y disputas se articulan. Para el análisis empírico, atendemos a las reflexiones metodológicas en torno a la sociología visual, aplicándolas a seis de estos artefactos audiovisuales en el contexto vasco. **Resultados y conclusiones.** Los resultados proporcionan una caracterización general de estos artefactos audiovisuales. El análisis del caso vasco permite situar estas innovaciones tácticas y comunicativas, y discutir acerca de la importancia del contexto, la construcción del discurso, las posibles tendencias a la espectacularización y las posibilidades de contrarrestar estereotipaciones.

**[EN] Introduction.** This article aims to make a contribution to the debate on the role of the media in the cultivation of assumptions about reality, especially after the emergence of the new Information and Communication Technologies (ICTs). **Objectives.** The study focuses on the analysis of two specific new forms of communicative conflict that have been used in social movements: the protest lip dubs and videos of police misconduct filmed by civilians. Both of these communicative forms are types of what we have termed Audiovisual Cultural Artefacts of Protest and Demand (ACAPD). **Method.** The study is based on a theoretical analysis of the relationship between power, communication and resistance, and offers an interpretation of the different dimensions in which

resistance and conflict are articulated. For the empirical analysis, six audiovisual artefacts that have been used in the Basque context have been examined based on the methodological reflections on visual sociology. **Results and conclusions.** The results provide a general characterisation of these audiovisual artefacts, while the analysis of the Basque case allows us to contextualise these tactical and communicative innovations, and to discuss the importance of context, the construction of the discourse, the possible tendencies towards spectacularisation and the possibilities of counter-stereotyping.

### Keywords

[ES] Contra-información; Representaciones sociales; Euskal Herria; Artefacto Cultural Audiovisual de Reivindicación y Protesta; Movimientos sociales.

[EN] Counter-information; Social representations; Basque Country; Audiovisual Cultural Artefacts of Protest and Demand; Social movements.

### Contents

[ES] 1. Introducción. 2. La revolución de la comunicación y la comunicación de la revolución. 3. La Resistencia. 4. Adiera zaitetz! (¡Exprésate!) 5. ¿Qué hay de nuevo, viejo? 6. Euskal Herria: (re)sintonizando. 7. Metodología. 8. Resultados. 8.1. De las máscaras de guerra a las alegres combativas: el lip dub. 8.2. Las máscaras de guerra de los ‘otros’: imágenes que antes no se veían. 9. Apuntes (in)conclusos para la discusión. 10. Notas. 11. Referencias bibliográficas.

[EN] 1. Introduction. 2. The communication revolution and the revolution communication. 3. The resistance. 4. Adiera zaitetz! (Express yourself!). 5. What is new and what is old? 6. Euskal Herria: (re)tuning. 7. Method. 8. Results. 8.1. From war masks to happy combative masks: the lip dub. 8.2. The war masks of the ‘others’: images that were not shown before. 9. (In)conclusive notes for discussion. 10. Notes. 11. List of references.

Traducción de **CA Martínez Arcos**, Ph.D. (Universidad Autónoma de Tamaulipas)

## 1. Introducción

“La revolución no será televisada”<sup>1</sup> [1] fue la corrosiva denuncia efectuada por el poeta y cantante afroamericano de soul Gil Scott-Heron allá por 1970. Sus palabras ilustrarían la lectura predominante de los movimientos emancipatorios al respecto de la comunicación de masas: éstas actúan como fuentes de dominación ideológica. Lectura que entronca con planteamientos críticos como los de la Escuela de Frankfurt o Guy Debord.

El propio hecho de que en este caso la crítica se haga en forma de canción, en un formato propio de la comunicación de masas, ejemplifica la estrategia de respuesta articulada por los movimientos ante esa lectura de dominación ideológica: contra-información, disputa comunicativa y reapropiación de tecnologías. Hoy en día las TICs (tecnologías de la información y comunicación) parecen facilitar novedosas acciones en esta línea, al posibilitar eludir los filtros de las grandes corporaciones comunicativas.

Abordaremos, así, en primer término, el debate en torno al papel de los medios de comunicación, así como las distintas resistencias articuladas, y las posibilidades abiertas por las TIC. Nos centraremos, a continuación, en Euskal Herria.

El caso vasco resulta ilustrativo, ya que los actuales cambios en el contexto sociopolítico parecen propiciar modificaciones en los procesos de representación y estereotipación, realizados por parte de los medios de comunicación, y contestados desde algunos movimientos sociales y políticos.

En este artículo abordamos estas cuestiones principalmente a través del análisis de dos ejemplos: la emergencia del *lip dub* reivindicativo y la grabación-difusión de vídeos donde se denuncian ciertas actuaciones policiales. Consideramos a ambos casos bajo la categoría de Artefacto Cultural Audiovisual de Reivindicación y Protesta (ACARP).

## 2. La revolución de la comunicación y la comunicación de la revolución

La aparición de los medios de comunicación de masas (y de las propias ‘masas’) va a dar pie a un largo debate académico, político y social en torno a su papel. La discusión ha oscilado muchas de las veces entre dos posiciones contrapuestas: la agónica de la dominación, o un optimismo –y determinismo– tecnológico. En las perspectivas críticas parece articularse un giro en las lecturas al respecto de las formas de control social: el foco parece centrarse ya no sólo en lo económico, sino cada vez más en lo ideológico y lo cultural, en el que el papel de la comunicación de masas se torna central.

La conocida obra *Dialéctica de la ilustración*, publicada por primera vez en 1944, marca un primer hito: la industria cultural es a la vez el medio –las técnicas mecanizadas de transmisión y reproducción– y el mensaje (Adorno y Horkheimer, 1994). Esta idea sintetizará la perspectiva de la dominación: la alienación se afianza, pero ya no sólo a través del control de la producción, sino también del consumo de masas, las cuales se encuentran clasificadas y manipuladas por la industria cultural.

Por contra, en 1967, la obra de McLuhan y Fiore *El medio es el mensaje* representa un tono bien diferente: la instantaneidad y globalidad de las nuevas tecnologías eléctricas –cuyo caso paradigmático sería el de la televisión– reestructura las pautas de interdependencia social, lo que supondría que todas las personas estuviesen involucradas unas con otras. Este proceso comunicativo conllevaría un aumento de la fuerza del trabajo para el cambio social, en tanto que ventana al mundo (McLuhan y Fiore, 2008).

En las mismas fechas, por el contrario, Guy Debord afirmaría en un tono menos optimista la primacía de lo representativo: “La vida entera de las sociedades en que reinan las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que era vivido directamente ahora se ha convertido en representación” (Debord, 2003: 37). El capitalismo consumista mercantiliza todas las experiencias humanas, y las revende a través de la publicidad y los medios de comunicación: “El espectáculo es el ‘capital’ en un grado tal de acumulación que se ha convertido en imagen” (Debord, 2003: 50).

Los trabajos de los investigadores reunidos en torno al Centre for Contemporary Cultural Studies de Birmingham (Hall, Cohen, Clarke, Willis o Hebdige), aportarían nuevas perspectivas para entender tanto lo masivo como las formas de resistencia popular, apoyándose en la concepción gramsciana de la hegemonía (Gramsci, 2009). Centrarán su atención en las culturas populares obreras y las subculturas juveniles urbanas, entendiéndolas como campos de batalla políticos entre las clases, respuestas a las contradicciones estructurales, y resistencia simbólica contra la cultura burguesa.

Esta línea ha recibido ciertas críticas, como recoge Christine Elizabeth Griffin (2010), que reprochan la primacía otorgada a la clase, que eclipsaría otros tipos de relaciones sociales. Desde una perspectiva más bourdiana, Martín Criado (1998) afirma que algunas veces se impone a la lógica-en-uso de los actores la lógica reconstruida del propio investigador, quien quiere que el proletariado sea siempre sujeto revolucionario, aunque no lo sepa.

Ha resultado éste un debate clave a la hora de interpretar especialmente las culturas juveniles urbanas, pivotando en torno a las posiciones denominadas subculturalistas (Blackmann, 2005; Hesmondhalgh, 2005; Shildrick y MacDonald, 2006; Hall y Jefferson, 1998; Griffin, 2010), deudoras de los trabajos del Centre for Contemporary Cultural Studies de Birmingham, y las propuestas de superación del concepto de subcultura, agrupadas como postsubculturalistas (Bennett, 1999, 2000, 2011; Bennett & Kahn-Harris, 2004; Muggleton, 1997, 2000, 2011). La propia Griffin defenderá, con todo, varios beneficios asociados al legado del proyecto de Birmingham, en especial esa voluntad de desarrollar lecturas sintomáticas y análisis coyunturales en relación con las condiciones sociales, económicas y políticas.

Así, en el tercer capítulo de *Culture, Society and Media* (Gurevitch, Bennett, Curran y Woollacott, 1982), Stuart Hall afirma que los medios de comunicación masivos funcionan en línea con y fortalecen el sistema de valores de la sociedad a través del consenso. Según Hall, los medios de comunicación masivos no son sólo la expresión de un consenso ya logrado, sino productores del mismo, en tanto que reproducen definiciones de situación que favorecen y legitiman la estructura existente de las cosas. Los grupos que se quedan fuera de este consenso son definidos como “desviados”.

Así, se instituye el poder cultural y social de definir prácticas desviadas y de establecer las reglas del juego, en las que se dibuja un orden social basado en la integración y la conformidad. De este modo se estructura un poder ideológico (Bourdieu, 2002), el poder para dar a los eventos determinados significados; poder de significación que no es neutro, y al que desde diferentes posiciones se trata de acceder para (des)articular significados. El papel de los medios de comunicación de masas en este campo, sustentado en su superioridad de recursos económicos y su capacidad de acceso –a través de televisiones y radios que se encuentran en cada hogar– al grueso de la población, se torna central.

En una línea similar, desde el ámbito latinoamericano llegarían también ciertos intentos de resituar el debate sobre medios de comunicación en relación con procesos históricos y aportar nuevas perspectivas teóricas y metodológicas, especialmente de la mano de las obras de Jesús Martín-Barbero (1993) y Néstor García Canclini (2001 y 2002). Martín-Barbero toma de Walter Benjamin el desplazamiento del foco de atención hacia las formas de percepción de la gente y esto permite enfocar el análisis de las tecnologías en múltiples dimensiones: los medios de comunicación de masas pueden suponer también la abolición de separaciones y privilegios elitistas, y el placer de estar en multitud. Sin duda, hay dominación, como decían los de Frankfurt, pero no todo es dominación:

“No toda asunción de lo hegemónico por lo subalterno es signo de sumisión como el mero rechazo no lo es de resistencia, y que no todo lo que viene ‘de arriba’ son valores de la clase dominante, pues hay cosas que viniendo de allá responden a otras lógicas que no son las de dominación” (Martín-Barbero, 1993: 87)

La trama se hace más tupida y contradictoria en la cultura de masas. Así, Martín-Barbero apuntará el funcionamiento de la hegemonía en la industria cultural: la puesta en marcha de un dispositivo de reconocimiento, al tiempo que una operación de expropiación respecto de la experiencia popular. “Y a esa experiencia –que es memoria y práctica– remite también el mecanismo con el que las clases populares hacen frente inconsciente y eficazmente a lo masivo: la mirada oblicua con que leen” (Martín-Barbero, 1993: 88).

Pensar la industria cultural desde la hegemonía permite una doble ruptura: “con el positivismo tecnologicista, que reduce la comunicación a un problema de medios, y con el etnocentrismo culturalista que asimila cultura de masa al problema de la degradación de la cultura” (Martín-Barbero, 1993: 95). Los dispositivos de *massmediación* se hallan así ligados estructuralmente a la reconstrucción de la hegemonía que se articula en torno a la cultura, en los que a partir de un momento –los años veinte– dichos dispositivos van a tener un papel importante.<sup>2</sup> [2]

### 3. La *Resistance*

Esta perspectiva sobre los dispositivos de *massmediación* permite situar y leer de forma mucho más rica y compleja las relaciones de poder y resistencia, las disputas simbólicas y comunicativas, explícitas o más oblicuas. Y las paradojas, como la que señalaba Greil Marcus (2005) a propósito del punk: la crítica a la cultura de masas aspira al tiempo a ser cultura de masas. Así, esas resistencias pueden actuar en varios planos.

En primer lugar, en el plano más puramente simbólico e ideológico, resistiéndose a las categorizaciones hegemónicas totalizantes, escapando de ellas y poniéndolas en cuestión. Funcionarán como fisuras de las narraciones hegemónicas, cuestionándolas, situándose en el límite de lo social. Esta resistencia implicará un trabajo de huída constante de las narrativas hegemónicas que intentarán hegemонizarlas o estigmatizarlas; tales resistencias, en su escape del acto de significación hegemónico, deben pasar por una resistencia constante a los impulsos homogeneizadores, a su reducción a una singular narración que cope su significación.

Sería el caso de las subculturas estudiadas por la escuela de Birmingham; las objeciones y contradicciones quedan planteadas y exhibidas, y como sostendrá Dick Hebdige (2004), “mágicamente” resueltas, en el nivel de las apariencias, es decir, en el nivel de los signos. En el plano teórico, los trabajos de Žižek (1989) o Laclau y Mouffe (2001), desarrollan esas tensiones de construcción y límites de las narrativas hegemónicas, en algunos casos reduciendo la importancia que los de Birmingham otorgan a la clase social.

En segundo lugar, tal y como sugiere Jakue Pascual (2010), la comunicación es también vida de la comunidad y es allí donde el capital pretende asimismo constituir sus determinaciones. Así, emerge una disputa en la que el capital despliega una serie de mecanismos encaminados a producir subjetividad que incluyan la producción del secreto –ocultación, memoria solo del presente– como símbolo de destrucción de los procesos comunitarios de comunicación social. Así, la contradicción se ubica entre la comunitaria política constituyente, de construcción social de lo común, y la política abstracta, constitutiva de la informa(tiza)ción desagregativa (Pascual, 2010).

Esta misma dicotomía es señalada también por Jesús Ibáñez en el prólogo a la edición española de *El tiempo de las tribus*, de Michel Maffesoli (1990), resaltando algunas ideas planteadas por el propio

autor. En concordancia con lo señalado por los trabajos sobre las culturas populares de García Canclini (2001, 2002) o Martín-Barbero (1993), las resistencias se articularían en la construcción, simbólica y material, de esos procesos comunitarios de comunicación social, que relativizan y modulan la influencia de los medios de comunicación masivos. Manuel Delgado Ruiz ha trabajado amplia y contundentemente esta cuestión en torno a la disputa de ‘la calle’ como espacio comunitario y comunicativo.

En tercer lugar, respecto a los movimientos más explícitamente políticos, la extendida lectura en torno a los medios de comunicación como dominación ideológica ha orientado sus acciones progresivamente hacia una creciente importancia de la disputa comunicativa. Algunos de sus críticos, como Heath y Potter (2005: 15) describen esta orientación de forma original:

“Matrix no pretende ser una representación de un dilema epistemológico. Es una metáfora de una idea política que tiene sus orígenes en la década de 1960. Parte de una idea que tuvo su máxima expresión en la obra de Guy Debord, el fundador no oficial de la Internacional Situacionista, y en la de su discípulo Jean Baudrillard. (...) Y precisamente de aquí surge la idea del bloqueo cultural. El activismo político tradicional es inútil. Equivale a intentar reformar las instituciones políticas incluidas en la trama de Matrix. ¿Qué sentido tendría? Lo que realmente tenemos que hacer es despertar a las personas, “desenchufarlas”, liberarlas de la tiranía del espectáculo. Para lograrlo tenemos que producir una disonancia cognitiva. Mediante actos simbólicos de resistencia, debemos sugerir que en el mundo hay cosas que no funcionan.”

En suma, estas acciones de resistencia se dirigirán hacia el plano simbólico y comunicativo, desde la distorsión simbólica del “détournement” de los situacionistas a la importancia de lo espectacular/comunicativo en movimientos como Greenpeace, o las acciones de guerrilla de la comunicación.<sup>3</sup> [3] Pero también a la construcción de espacios comunicativos y simbólicos propios, la disputa de la calle y la reapropiación de las tecnologías de la comunicación, como en el caso de panfletos, fanzines o radios libres y comunitarias.

Algunas de estas lecturas y acciones, orientadas hacia lo comunicativo y lo cultural, también han recibido críticas. Lo vemos en el caso de Heath y Potter (2005), quienes critican el rechazo a soluciones parciales y reformistas. En una línea distinta y más profunda, Slavoj Žižek (2009: 59) advierte –y casi responde a los anteriores– sobre la despolitización de la esfera económica (“Es la economía política, estúpido”) que podría conllevar un excesivo énfasis en lo cultural por algunos movimientos:

“El precio que acarrea la despolitización de la economía es que la esfera misma de la política, en cierto modo, se despolitiza: la verdadera lucha política se transforma en una batalla cultural por el reconocimiento de las identidades marginales y por la tolerancia con las diferencias”

En otra formulación, Boltanski y Chiapello (2002) parecían también apuntar en la misma dirección, cuando advertían y describían los problemas y neutralizaciones derivados de separar las formas históricas de la crítica al capitalismo, la crítica social y la crítica artística.

#### **4. Adiera zaites ! (;Exprésate !)**

En estas resistencias hay innovaciones tácticas y acción estratégica, pero también hay algo más. Ron

Eyerman y Andrew Jamison, en *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century* (1998), subrayan la idea de que la construcción de representaciones sociales no sólo tiene lugar en los medios de comunicación masivos, sino también, como señalábamos, en los procesos comunitarios de comunicación social y, en especial, en el seno de los movimientos sociales. Y esta construcción tiene tanto una dimensión hacia el exterior, de contra-información, como hacia el interior, de experiencia y construcción de identidad y de auto-expresión.

Mediante la combinación de la cultura y la política, señalan, los movimientos sociales sirven para reconstituir ambos, proporcionan un contexto interno político e histórico para la expresión cultural, y ofrecen, a su vez, los recursos de la cultura a los repertorios de acción política. Las tradiciones culturales se movilizan y se reformulan en los movimientos sociales, y la movilización y la reconstrucción de la tradición es fundamental, según ellos, para lo que realmente son los movimientos sociales, y lo que significan para el cambio social y cultural.

Eyerman y Jamison desarrollan el concepto de acción demostrativa (“exemplary action”). Tal como se representa o se articula en la praxis cognitiva de los movimientos sociales, la acción demostrativa puede considerarse como una especificación de la acción simbólica discutida por Melucci y otros. La acción demostrativa es simbólica en varios sentidos, pero también es más que meramente simbólica:

“Como expresión cultural, la acción demostrativa es auto-expresiva y, por lo tanto, una representación simbólica del individuo y del colectivo, de quienes conforman el movimiento. Es simbólico, ya que simboliza todo lo que el movimiento representa, lo que es visto como virtuoso y lo que es visto como negativo. En la era de los símbolos, una era de medios de comunicación electrónicos y la transmisión de imágenes virtuales, la acción demostrativa de un movimiento puede desempeñar una función educativa para muchos más que los propios participantes y su público inmediato. Esta acción demostrativa también se puede registrar, en el cine, los discursos y la música, y por lo tanto dar más que la presencia fugaz de aquello que Hannah Arendt caracteriza como la acción ejemplar de la polis griega, una de las fuentes de nuestra conceptualización.” (Eyerman y Jamison, 1998: 23)<sup>4</sup> [4]

Dentro de los movimientos sociales los actores reinterpretan su relación con el mundo y con los demás. Experimentan con las identidades individuales y colectivas, mediante su reformulación de manera consciente, e incluso articulan las diferentes formas de resistencias y su relación con lo hegemónico:

“Definitivamente, hay aspectos estratégicos en este proceso de mediación de la cultura y de la política. Pero ése no es el único ni el punto más esencial, no especialmente si uno asume el punto de vista del actor en cuestión. Los actores de los movimientos sociales creen en lo que hacen, y sus actividades están conectadas de tal forma que se identifican y distinguen a sí mismos. La actividad de los movimientos sociales en este sentido está íntimamente relacionada con el significado y la identidad: es una acción demostrativa (*exemplary action*). Parte de la cultura emergente producida dentro de estos movimientos sociales representan una visión y forma de vida alternativa a la de la sociedad dominante. Como culturas emergentes, en otras palabras, los movimientos sociales transforman subculturas marginales en una alternativa real, al ofrecer visiones y modelos de formas alternativas de sentido y de identidad que pueden ser elegidas de forma consciente.” (Eyerman y Jamison, 1998: 170)<sup>5</sup> [5]

## 5. ¿Qué hay de nuevo, viejo?

Actualmente, junto con el desarrollo de las TIC, la difusión de los ordenadores personales y la expansión mundial desde finales del siglo XX de Internet, autores como Jenkins (2008) apuntan a la emergencia de la cultura de la convergencia de los medios de comunicación. Esta perspectiva defiende que se produce un entrecruzamiento entre viejos y nuevos medios de comunicación, entre medios populares y medios corporativos. Una de las claves de este nuevo modelo mediático, según Jenkins, es el de la cultura participativa, pasando del anterior rol separado entre productor y consumidor, en el que el espectador mediático es pasivo, a otro en el que productores y consumidores mediáticos son participantes, e interaccionan a través de un nuevo conjunto de reglas.<sup>6</sup> [6]

Aplicado a la movilización social, Castells (2012) afirma que la transformación acaecida durante las dos últimas décadas en la comunicación socializada ha supuesto el paso de la comunicación de masas –ejemplificada por la televisión y su mensaje unidireccional– a la autocomunicación de masas, ejemplificada por Internet y las redes móviles, en que los sujetos pueden construir sus propias redes de comunicación; es decir, pueden autocomunicar.

Así es como este autor afirma que “la transformación de la comunicación ha ampliado las posibilidades de acción autónoma de los movimientos sociales, los sujetos de la transformación social” (Castells, 2012: 12). En el mismo sentido, otras investigaciones apuntan también a que en Internet los *contenidos generados por los usuarios* (UGC en sus siglas en inglés), basadas en características como la expresividad, performatividad y colaboración, promueven la participación política (Ostman, 2012).

En este nuevo contexto tecnológico, dentro del universo de Internet surge en 2005 Youtube, una plataforma novedosa de visión de vídeos, los cuales pueden ser subidos a la red –y producidos– por cualquier usuario. Según autores como Shifman (2012), Youtube puede ser considerado como un emblema de la cultura participativa, en tanto que conecta con lógicas de participación tanto económica, como social y cultural. Algunas formas de reivindicación específicas, como en el caso vasco los *lip dub*, se han valido de esta nueva herramienta comunicativa para plantear demandas (Del Amo, Diaux, Letamendia, 2012).

Sin embargo, en todo este planteamiento tan optimista con respecto al potencial de transformación de las nuevas tecnologías, hay una serie de aspectos que pensamos han de destacarse también (Kim, 2012). El más evidente es el papel que las grandes corporaciones siguen ejerciendo en la industria cultural y comunicativa, personificado en el negocio que llevan a cabo grandes compañías telefónicas y de filtración de la información. En el caso concreto de Youtube, nos encontramos una creciente inclusión de anuncios publicitarios a la hora de ver los vídeos; y por otro lado está la cuestión, en casos puntuales, del retiro, obligado por órdenes judiciales, de vídeos en los que por ejemplo se observan actuaciones desproporcionadas de la policía.

Castells (2009) advierte también aspectos como la creciente concentración de las redes globales de empresas multimedia,<sup>7</sup> [7] o la brecha digital, de acceso y educativa, que “tienden a reproducir y a ampliar las estructuras de dominación social por clase, etnia, raza, edad y sexo entre países y dentro de cada país” (Castells, 2009: 91). Señalará también otro aspecto, al igual que Martín-Barbero, sobre la dimensión cultural que media en el proceso de transformación multinivel de la comunicación:

“Puede comprenderse en el punto de intersección de dos pares de tendencias contrapuestas (aunque no incompatibles): el desarrollo paralelo de una cultura global y de múltiples culturas identitarias; y el ascenso simultáneo del individualismo y el comunalismo como dos modelos culturales opuestos, aunque igualmente poderosos, que caracterizan nuestro mundo. La capacidad o incapacidad para crear protocolos de comunicación entre estos marcos culturales contradictorios define la posibilidad de comunicación o mala comunicación entre los sujetos de los distintos procesos de comunicación” (Castells, 2009: 90).

En este sentido, Castells apunta que la identificación nacional, regional, local o las identidades nacionales no estatales, siguen siendo un principio de identificación como identidades de resistencia, en los casos en que se enfrentan a desafíos de la globalización o de los estados-nación dominantes. Y sugerirá un aspecto en el que la comercialización de los nuevos medios de comunicación conecta con la opinión pública, o con algunas aspiraciones populares, ya que en gran medida han escapado, y siguen haciéndolo, de la jaula de hierro de la burocracia política, incluyendo los medios de comunicación de masas.

La lectura respecto a la preeminencia de la dominación ideológica que realizan los movimientos emancipatorios, y su relación con la comunicación de masas, realza las estrategias comunicativas y las estrategias de reapropiación. Hoy, Internet es también un terreno de disputa, que ofrece nuevas posibilidades para la agencia y el cambio social, que en algunos casos incluso “intentan, aunque no siempre con éxito, ir por delante de la mercantilización y el control” (Castells, 2009: 188). Más allá de lo comunicativo incluso, Castells coincide con Igor Sadaba (2008) en que la nueva fase capitalista se basa en la apropiación, ‘cercamiento’, del conocimiento, lo que convierte también a la red en lugar privilegiado de disputa.

Hasta aquí, por tanto, los hitos de un debate extenso sobre el papel de los medios de comunicación que no pretendemos más que situar. Sintonizamos ahora en las experiencias que están proliferando en Euskal Herria en este campo.

## **6. Euskal Herria: (re)sintonizando**

En la Euskal Herria de los últimos 35 años se han entrecruzado muchas y variadas resistencias y disputas en torno a las definiciones de la realidad. La disputa por la hegemonía entre las narrativas nacional vasca o nacional española han sobredeterminado en gran medida por lo político –cargado de afectos– todo el escenario social.

Pero la década de los 80 ha conocido también la emergencia de lo que Jakue Pascual (2010) ha denominado Movimiento de Resistencia Juvenil (MRJ), un potente movimiento juvenil, vertebrado en torno al *punk* y lo que vino a denominarse Rock Radical Vaco (RRV), que acomete una redefinición espacial o de utilización diferenciada del espacio físico concreto ('la calle', determinadas tabernas, espacios festivos, una oleada de *okupaciones* de *gaztetxes*) y toda una pléyade de pequeñas discográficas y canales expresivos de comunicación (fanzines, revistas, radios libres, la propia música, los conciertos, el estilo...). Este movimiento supondrá el desarrollo de una Cultura Radical Vasca (CRV) en palabras de Luis Sáenz de Viguera (2007: 4):

“... un fenómeno social, político y cultural que trastoca las categorías de subjetividad política establecidas por el marco de las narrativas político-institucionales que conforman el espacio

social. Desde los márgenes del mismo, aunque siempre señalando a un imposible afuera, la cultura radical será un fenómeno proteico, difícil de clasificar en cuanto surgirá, precisamente, como escape del lugar de identificación y estructuración de lo social”

Y que expresará “la distancia entre los discursos democráticos (mediáticos) y las realidades brutales de crisis, desempleo, y, sobre todo, represión continuada ahora justificada por el sistema, por la alianza entre los nuevos partidos democráticos y las viejas fuerzas del orden” (Sáenz de Viguera, 2007: 167).

Esta cultura radical mantendrá una especial interacción con una cultura euskaldun que, por su carácter subordinado respecto a la dominante (española), se articula también como cultura popular (Amezaga, 1995). Relación que quedará reflejada en el papel del idioma (Amezaga, 1995; Urla, 2001) o en los intentos –conflictivos– de inserción en las narrativas (contra)hegemónicas movilizadoras de la izquierda radical nacionalista (Lahusen, 1992; Pascual, 2010; Sáenz de Viguera, 2007).

Pero por los medios de comunicación del Estado y la narrativa hegemónica, lo ‘vasco’ asociado a ‘lo radical’, sobredeterminado por lo político y la realidad traumática de la violencia, ha sido objeto de fuertes procesos de representación y estereotipación. Procesos que serán homogeneizadores de todas las resistencias y que supondrán su inserción en narrativas criminalizadoras, desde los movimientos juveniles, la cultura radical o la música hasta los movimientos políticos o actos violentos.

Así, al tiempo, funcionaría como otredad que garantizaría el funcionamiento ideológico de las narrativas hegemónicas en España. Procesos criminalizadores que son más que meramente ideológicos, de metaforización o estereotipación, que tienen plasmación material en la doctrina del ‘todo es ETA’ desarrollada por Garzón y aplicada por el sistema judicial español, que ha supuesto medidas como cierre de periódicos, emisoras de radio, boicoteo o prohibición de conciertos (Sáenz de Viguera, 2007).

En el momento actual asistimos a cambios importantes en el contexto sociopolítico vasco. En primer lugar, el cambio de fase política, marcado por la decisión de la izquierda abertzale de apostar por las vías exclusivamente políticas, y la derivada de ETA del abandono definitivo de la lucha armada. Así, sectores de la izquierda nacionalista, que habían estado situados en estrategias de resistencia y contrapoder, se lanzan más abiertamente a estrategias de disputa de la hegemonía política. Por otro lado, la crisis económica y sus consecuencias, que también está produciendo procesos de recomposición de la hegemonía y, especialmente en el Estado español, un fuerte cuestionamiento de las narrativas hegemónicas desde la reforma del Régimen.

En este contexto, se produce una proliferación de estos artefactos culturales audiovisuales, ACARP, mediante los que algunos grupos parecen tratar de disolver estereotipos, e incluso devolverlos, disputando las narrativas hegemónicas.

## 7. Metodología

Para llevar a cabo el análisis, partimos del paradigma interpretativo (Lindlof, 1995): mediante el estudio de vídeos seleccionados en Youtube, interpretamos textos –visuales–, a través de una referencia constante al contexto social y a las relaciones de poder en que se producen. Dentro de este paradigma interpretativo, existen corrientes relativistas y postmodernas que defienden que toda

realidad es una construcción social y que las metanarrativas han desaparecido, por lo que tan sólo se pueden hacer, describir e interpretar pequeñas narraciones; con lo que las críticas políticas e ideológicas, en tanto que metanarrativas, se deshacen también.

Nosotros, como hemos insistido, nos apoyamos en una corriente que es interpretativa, pero que sí tiene en cuenta la crítica política profunda, centrándose en la comunicación situada/contextualizada culturalmente e interesándose por la significación política (de resistencia o pro-orden social) existente en todos los textos y prácticas culturales: los estudios culturales (Hebdige, 2004; Hall, 1982; Williams, 2002), Martín-Barbero (1993) o García Canclini (2001, 2002). En esta perspectiva es clave hablar de hegemonía y de lucha política por la dominación. Si los vídeos de Youtube –textos visuales– que vamos a analizar son considerados como artefactos culturales, entonces esta propuesta (teórica y empírica) es el enfoque con que elaboramos nuestro análisis.

Los textos visuales a analizar son *lip dub* reivindicativos vascos e imágenes de actuaciones policiales. En ambos casos se trata de vídeos colgados en Youtube y, por tanto, con un potencial masivo de difusión, y recientemente elaborados; ninguno de ellos realizado hace más de tres años. Los estudiamos siguiendo el modelo de análisis cualitativo propuesto por Lindlof (1995). Según este autor, hay cuatro etapas de análisis de textos –en este caso visuales– de datos, insertas en un proceso inductivo. Estas cuatro etapas son: el proceso de codificación, el de reducción, el de explicación y finalmente el de construcción de la teoría, al que haremos referencia en las conclusiones del trabajo.

De este modo, la primera etapa a realizar, una vez vistos varias veces los vídeos a analizar, es el de empezar a establecer los códigos y categorías para organizar los datos. A este nivel, han de diferenciarse dos niveles de códigos. Los de primer nivel son códigos descriptivos –simples, concretos, tópicos– sobre personas, conductas, eventos, entorno o actividades. Se trata de las características descriptivas básicas que podemos observar directamente en los vídeos.

A continuación viene un paso que requiere un mayor grado de profundización y análisis, que es el del establecimiento de los códigos de segundo nivel. Estos han de basarse en los códigos descriptivos de primer nivel; y a partir de aquí es cuando empiezan a construirse categorías culturales y teóricas. Los códigos de segundo orden pueden ser conceptuales, relacionales, contextuales, referentes a creencias o a prácticas culturales.

Lindlof aconseja fijarse en elementos como las temáticas dramatizadas por los participantes, las situaciones conflictivas, los elementos recurrentes, las condiciones que evocan acciones, las expresiones sobre cómo los participantes se ven a sí mismos o los actos (rituales) de comunicación que incorporan creencias y procesos de lo cultural. De este modo se van construyendo diferentes categorías que van más allá de lo puramente descriptivo y que implican interpretación en base al contexto cultural o político en que el texto se inscribe.

Una vez que se van construyendo nuestras categorías de primer y, sobre todo, segundo orden, las vamos testando de nuevo con los vídeos que analizamos: nuevas características o aspectos de los vídeos que en un primer momento no habían sido aprehendidos van siendo agrupados en cada categoría. Progresivamente, a medida que los datos visuales se clasifican, se establecen las propiedades definitorias de cada categoría; así la categoría se convierte en un constructo conceptual y teórico.

Lindlof en su obra *Qualitative Communication Research Methods* (1995) advierte que llega un punto

en que se produce una "saturación teórica" de las categorías, en que los datos de los textos (visuales) ya no aportan nada nuevo. Entonces se produce el proceso de reducción, que no es otra cosa que sintetizar la terminología más relevante, y centrarnos sólo en las categorías más útiles para el propósito investigador, aquellas que mejor den cuenta de la relación existente entre artefacto cultural, y contexto –cultural, hegemónico, y de disputa política–.

A partir de aquí vendría ya la explicación, que sería el esfuerzo teórico por comprender la coherencia y el significado de la acción del caso estudiado; y finalmente, a modo de conclusiones del trabajo en su totalidad, se elabora la construcción de la teoría, basada en el análisis de situaciones sociales respecto a los procesos comunicativos estudiados.

## 8. Resultados

### 8.1. De las máscaras de guerra a las alegres combativas: el *lip dub*

Hemos estudiado tres ejemplos de *lip dub* realizados recientemente. Como caso singular el “*LIP DUB 3*” está realizado en Bretaña, como gesto de solidaridad con los presos políticos vascos.

*LIP DUB 1* - Lip Dub Uskararen Eguna 2012 Bidankoze (fecha consulta 19-11-2012)

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

*LIP DUB 2* - Lip-dub 1512-2012 Nafarroa Bizirik (fecha consulta 19-11-2012)

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

*LIP DUB 3* - lipdub de solidarité avec les prisonniers politiques basques.mov (19-11-2012)

<http://www.youtube.com/watch?v=G1xULq5fO-o>

## Códigos de primer orden

### Características generales

- Visualidad, imágenes, color: se produce una continua exposición de imágenes explícitas y directas, dotadas de un llamativo colorido a través del cual se visibiliza a los participantes.
- Instantaneidad: las TICs permiten la difusión instantánea de la información, una vez que ésta se sube a Internet, permitiendo que personas de diferentes lugares del mundo lo puedan observar.
- Expresividad directa: un *lip dub* es un tipo de evento en que prima la función expresiva emocional, en que la visualidad impactante y explícita del mensaje trata de llegar de forma directa e inmediata al espectador.
- Positividad y diversión: la alegría y el tono optimista son una constante en los *lip dub*.
- Dinamismo de las imágenes: el movimiento coreográfico, la exposición de planos cambiantes y el propio *travelling* acaecen característicos.
- Imágenes de calidad y cuidada realización: guión, ensayo, dirección, edición y difusión.

- Txema Ramírez de la Piscina (2013) ha elaborado también un análisis en torno a los *lip dub*, en el que describe características que consideramos se corresponden con códigos de primer orden: gratitud, *click friendly*, premiar al receptor, instantaneidad, autenticidad, participación activa, divertimento, mensaje concreto, potente e imaginativo, grupo proactivo motivado, música adecuada (canción *ad hoc*), dirección apropiada, recursos técnicos necesarios, duración calculada, difusión masiva.

### **Características específicas - *lip dub* reivindicativos vascos**

- Profusión de símbolos: esto es manifiesto en el caso vasco. En todos los *lip dub* aparecen una gran cantidad de símbolos, independientemente de la causa, que representan diferentes luchas y reivindicaciones sociales y políticas.
- Repertorio musical propio: el uso de canciones en euskera, la convergencia entre lo musical y lo lingüístico, se repite en todos los ejemplos de *lip dub* reivindicativos vascos observados.
- Elementos étnicos vascos: también resulta destacable la presencia de vestimentas, instrumentos musicales y personajes de la tradición, folklore y mitología popular vasca.
- Teatralidad, disfraces, baile: característica fuertemente relacionada con el espíritu dinámico y lúdico. La profusión de disfraces, de actuaciones con un alto grado de teatralidad, y la central importancia de los bailes y danzas, son elementos que señalan un carácter más optimista y aperturista en las formas contemporáneas vascas de reivindicación social.
- Enfoque individuo-colectivo. Las imágenes combinan constantemente primeros planos con planos de conjunto, escenificando al tiempo una suerte de ‘paso de testigo’ entre los participantes. Lo singular se conjuga con lo comunitario.

### **Códigos de 2º orden**

- Apelación emotiva: hay un potenciamiento de las emociones y los sentimientos de las personas que participan en el evento, a través de la combinación estética de música, símbolos, imágenes coloridas, e incluso el hecho de poder ver las caras de las personas que participan en el *lip dub* interactuando afectivamente. Esto implica una interpelación, búsqueda de conexión emotiva con el espectador, más allá del elemento racional del mensaje.
- Representación y representatividad: se produce un intento de inclusión y representación de todo el “catálogo” de movimientos sociales, como por ejemplo de liberación nacional, feminista, *okupa*, sindical, *euskaltzale*, juvenil, ecologista, internacionalista... Se fomenta además la representatividad y aparición de personas pertenecientes a diferentes generaciones (niños, ancianos...). Se observa, por tanto, un intento de abrir el abanico participativo y de escenificar el apoyo a las causas de diferentes movimientos y generaciones, mostrando una naturaleza más plural, incluyente e integradora.
- ¿Tradición Vs. Modernidad?: aunque los propios *lip dub* son un ejercicio de adaptación a las tecnologías novedosas, en todos ellos hay referencias y guiños a elementos tradicionales y étnicos vascos. La memoria de la tradición se fusiona, actualiza y comunica en los *lip dub*.

- Espíritu integrador: escenificación de una cohesión en la diversidad y una unión de colectivos en armonía, subrayando al tiempo lo individual y lo comunitario.
- Cosmovisión alternativa: cada movimiento tiene su voz en el *lip dub*, su momento en que lanza su mensaje y demanda. Se escenifica una cosmovisión, una visualización del mundo alternativa y con pretensión de universalidad.
- Conexión cultural: hay una marcada pretensión identitaria de representación de “lo vasco”, desde elementos folklóricos a musicales.

## 8.2. Las máscaras de guerra de los ‘otros’: imágenes que antes no se veían

Además del caso de los *lip dub*, incluimos también como ACARP grabaciones de actuaciones policiales hechas por la ciudadanía, colgadas directamente en plataformas como Youtube con la intención de denunciar, o cuando menos mostrar, tales hechos. Hemos seleccionado tres que han tenido especial impacto en Euskal Herria. Con todo, si bien en los *lip dub* aparece una especial y específica proliferación para el caso vasco, no es el caso de este otro tipo de grabaciones, tanto o más extendidas en otros lugares; especialmente en el marco español, donde la dinámica movilizadora iniciada con el 15M parece reprimirse y radicalizarse progresivamente en eventos como el 25S o la reciente huelga general del 14N.

VIDEO 1 – Carga policial contra la ikurriña en sanfermines (fecha consulta 19-11-2012)

[http://www.youtube.com/watch?v=D\\_cZrrhwdXg](http://www.youtube.com/watch?v=D_cZrrhwdXg)

VIDEO 2 - Kukutza Ertzaintza Persiana (fecha consulta 19-11-2012)

<http://www.youtube.com/watch?v=2pp2dZSaw7o>

VIDEO 3 -Vitoria-Gasteiz GREBA OROKORRA!!!! HUELGA GENERAL!!! (19-11-2012)

<http://www.youtube.com/watch?v=Xku6LptVn4k&feature=related>

- **Códigos de primer orden**
- Grabación directa y en bruto: se trata de grabaciones hechas por particulares donde se muestran imágenes conflictivas *in situ*, donde la acción está siendo filmada en directo. Las situaciones, personajes, decorados o elementos visuales no han sido preparados ni elegidos con anterioridad; están sucediendo tal cual se filman, aunque evidentemente el enfoque, lo que se graba, sí forma parte de la elección de quien filma.
- Espontaneidad: en este tipo de vídeos sucede una espontaneidad total en los casos en que las personas filmadas no son conscientes de que lo están siendo. Cuando las personas que salen en los vídeos se dan cuenta de que están siendo grabadas, la espontaneidad no es tan elevada. En todo caso, en estos vídeos los gritos, golpes, comentarios, ruidos e insultos son reflejo de la espontaneidad inherente a estas grabaciones.
- Imágenes de baja calidad: dado que no son grabaciones preparadas, y dado que en muchas ocasiones las grabaciones se hacen con teléfonos móviles, y no con cámaras profesionales, las imágenes de las grabaciones tienden a ser de baja calidad. Además, las situaciones de tensión y conflicto que se graban suponen que muchas veces el sonido no sea nítido, las

imágenes tiemblen o el foco de la acción se disperse.

- Instantaneidad y potencial de difusión global: al igual que en el caso de los *lip dub* o de cualquier otro vídeo subido a la red, una vez que la grabación se encuentra en Internet, instantáneamente cualquier persona del mundo conectada a la red puede visualizarlo.
- Dinamismo y *travelling* forzado: en el caso de los *lip dub* destacábamos que se trataba de imágenes coloridas en que se realizaba un *travelling* de principio a fin, lo cual dotaba de una sensación de dinamismo al vídeo. En este caso también la imagen es continua, pero se trata de un *travelling* forzado por la situación de tensión que se está produciendo con las policías, en que se graba en tiempo real y en situaciones comprometidas y tensas.
- Simbolismo institucional explícito: en los *lip dub* reivindicativos subrayábamos la profusión de simbolismo explícito de los actores, en que se mostraban banderas y aparecían disfraces que representaban diferentes aspectos de luchas populares. En este caso también aparece muy explícitamente una forma de simbolismo, pero de signo contrario: la de las fuerzas de seguridad y sus uniformes, debidamente estandarizados, que representan las fuerzas encargadas de mantener el orden institucional y la ley existentes.

### Códigos de 2º orden

- Pretensión de verosimilitud y credibilidad: características como las de que las grabaciones sean directas y en bruto, que el momento, el escenario y los actores de las filmaciones no estén seleccionados de antemano, o la espontaneidad de las personas y situaciones que aparecen en los vídeos, tienden a establecer una pretensión de verosimilitud y credibilidad acerca del evento que está siendo observando.
- Apagón informativo frente a difusión potencialmente masiva en las redes sociales: hasta el advenimiento de Internet, los medios de comunicación de masas controlados por grandes compañías, especialmente la televisión, decidían qué información difundían y cuál no. Estos filtros suponían un apagón informativo con respecto a aquellas noticias e imágenes incómodas para el medio en cuestión. Actualmente, sin embargo, la difusión en las redes telemáticas de cualquier información, noticia o vídeo es potencialmente masiva y global, con lo que imágenes antes no difundibles ahora sí pueden serlo. Sin embargo, la desaparición de estos filtros también puede conducir a la banalización debido al torrente de imágenes o a la inexistencia de evaluación sobre la veracidad y la calidad de lo que se sube a la red.
- Apelación emotiva y conmoción: en los *lip dub* existía una apelación emotiva en clave positiva hacia el espectador; el humor y la positividad de las imágenes trataban, en clave teatral, de emitir un mensaje de reivindicación que emocionase positivamente al receptor. En estos otros casos, más que apelación emotiva, sucede un intento de conmocionar al espectador. Aquí la imagen, cruda y real, tiende a despertar emociones más reactivas, como la indignación, respecto a la situación –un policía agrediendo a un manifestante por ejemplo– que se está presenciando.
- Símbolos de poder y represión: ya hemos comentado anteriormente que existe una profusión de simbolismo institucional explícito, representado por los uniformes y las armas

reglamentarias de las diferentes fuerzas de seguridad. Así, mientras que en los *lip dub* se representaban diferentes luchas y demandas de movimientos pro-cambio social, en el caso de las policías interpretamos sus uniformes como símbolos de orden, de poder y en algunos casos de represión.

## 9. Apuntes (in)conclusos para la discusión

Mediante el análisis de los *lip dub* reivindicativos vascos y de las grabaciones de actuaciones policiales hemos tratado de subrayar el emergente papel que los Artefactos Culturales Audiovisuales de Reivindicación y Protesta (ACARP) tienen en el ámbito de la disputa comunicativa por la hegemonía, y su relación con respecto al contexto sociopolítico en que emergen. Rastreamos seguidamente, pues, las ideas que consideramos principales, y su articulación contextual y teórica.

### (Re)Abriendo medios

Los ACARP se configuran como una forma novedosa de reivindicación, una innovación táctica (Del Amo, Diaux, Letamendia, 2012; McAdam, 1983; Morris, 2003). Tal y como afirma Castells (2009, 2012), la autocomunicación de masas es una herramienta que puede ser útil y efectiva para los movimientos sociales. En el caso de los ACARP aquí estudiados, la instantaneidad de los vídeos en la red, la globalidad de los potenciales espectadores, y la desaparición en el universo de Internet de ciertos filtros, que los grandes medios imponían anteriormente a algunos tipos de imágenes e informaciones, permiten abrir nuevos canales de comunicación para expresar otras visiones sobre la realidad social.

Sin embargo, tampoco quisiéramos dar a entender que actualmente nos encontremos ante un fenómeno de disputa comunicativa radicalmente novedoso. Precisamente, repasábamos para el caso vasco las experiencias de comunicación alternativa, que han sido y siguen siendo especialmente ricas. Los fanzines, carteles, pancartas, murales y, muy especialmente, las radios libres, o el Rock Vasco y la propia cultura radical vertebrada en torno al mismo, han sido ejemplos vivos de alter-comunicar, de subvertir la función de la técnica de grandes corporaciones comunicativas para elaborar creativamente contenidos que escapen a la pura lógica del beneficio, de vertebración de espacios simbólicos y comunicativos propios.

Podría llegar a decirse que en el contexto vasco la autocomunicación de masas ya existía o al menos pretendía serlo. Las TIC propician que pueda ser más autónoma, individualizada y más masiva, más global; esa sería al tiempo la continuidad y lo novedoso. En este sentido, mediante los *lip dub*, las grabaciones de actuaciones policiales, y muchas otras utilidades alternativas de internet, parece que asistamos a un nuevo –y potencialmente determinante– capítulo de la vieja tradición de reapropiarse de la tecnología y de subvertir los signos y mensajes del poder.

Y que ahora van a facilitar poder ver imágenes que antes no se veían, desde el otro lado de la barricada. Precisamente, parte de la disputa parece centrarse progresivamente en los intentos de control policiales de las grabaciones efectuadas desde teléfonos móviles, contestadas a su vez con la elaboración de documentos con recomendaciones legales al efecto por movimientos como el 15M,<sup>8</sup> [8] o incluso aplicaciones informáticas que permiten subir las imágenes en tiempo real a Internet, obstaculizando la incautación de las mismas.

La existencia de esos espacios comunicativos y de disputa del espacio público –y sus redes de movilización– permite entender que, en el marco de un cambio de contexto político, se produzca esa

rápida y prolífica movilización de los nuevos recursos que permiten las TIC. El caso de las grabaciones de actuaciones policiales, decíamos, coincide con otros lugares y movimientos, pero la magnífica proliferación de los *lip dub*, que requieren mayor nivel de organización, resulta especialmente singular y significativo.

El *lip dub* reivindicativo, que para los vascos se ‘inventa’ a partir de la referencia del ‘Lipdub per la independència’ de Vic, parece convertirse en una forma comunicativa prolífica; y para explicarlo es necesario tener en cuenta esos elementos, la suma de la tradición de disputa comunicativa, redes de movilización y nuevo contexto político. Señalábamos como caso significativo el del *lip dub* de Bretaña, donde las redes de movilización y solidaridad hacia Euskal Herria son ahora encaminadas hacia los *lip dub*, lo que señala al tiempo también a este ACARP como algo que se está convirtiendo en característico de lo reivindicativo vasco.

### **(Re)Presentando(se). La devolución del estereotipo**

Los *lip dub* y su representación, a través de vídeos visibles en el mundo entero, de todo un universo simbólico alternativo al hegemónico, compuesto por luchas de diferentes signos que confluyen en una sola, emergen en este contexto. Formas teatrales y positivas, con pretensión aglutinadora, y enfocadas hacia la disputa comunicativa, pero también, en la línea de lo apuntado por Eyerman y Jamison (1998), con un fuerte componente autoexpresivo y donde lo emocional (Goodwin, Jasper, 2001) adquiere un papel central.

En la construcción del discurso, de la narrativa que articulan los ACARP, recordamos que Castells apuntaba, respecto a las nuevas formas de comunicación, a la capacidad para articular dos marcos culturales contrapuestos: lo global y lo identitario, lo individual y lo comunitario. Y hemos visto en el análisis que esta articulación parece especialmente lograda en el caso de los *lip dub* reivindicativos vascos. Hemos señalado esa cuidada articulación entre el protagonismo de personas concretas dentro de un marco comunitario, superando la dicotomía masa anónima o individualismo aislado (que no dejaban de ser las dos caras de la misma conceptualización).

Lo identitario está claramente presente en las reivindicaciones, en la música o la proliferación de referencias tradicionales –y modernas– vascas. Lo global está presente en una doble dimensión: en la utilización de las redes de comunicación globales y su pretensión de difusión global; pero también en esa escenificación e iconografía de una cosmovisión alternativa, que se refiere a Euskal Herria, pero que va más allá. Esta cosmovisión tiene también pretensión de universalidad, de narrativa (contra)hegemónica, y refiere también a una visión de un mundo nuevo que conecta con movimientos alternativos de todo el mundo.

Junto a ello, la proliferación de grabaciones en directo de actuaciones desproporcionadas de las policías, realizadas por particulares con sus teléfonos móviles, muestra una parte de la realidad social vasca –o española– que los grandes medios de comunicación tienden a no mostrar. De este modo, las versiones y experiencias sobre el contexto vasco realmente existente se diversifican y enriquecen.

Tomadas las dos tipologías de ACARP aquí estudiadas en su conjunto, *lip dub* y grabaciones parecen articular un discurso global. Ambos escenifican una comunicación ‘desde dentro’, propia, desde lo popular reivindicativo. Y contraponen dos visiones. Por un lado, la imagen del ‘nosotros’ de los *lip dub*, que parecen recuperar en el nuevo contexto una vieja consigna: ‘Alegres y combativos’. Por otro, ‘los otros’, los que no teatralizan su acción, los que reprimen. El orden y la sincronización del

*lip dub* frente al caos originado por las fuerzas del orden. La apelación emotiva en ambos: emoción y conmoción. No decimos que haya una estrategia comunicativa planificada al respecto, sino que, en el nuevo contexto sociopolítico, la presencia simultánea de ambos elementos articula sutilmente esos discursos. Devuelve el estereotipo criminalizador que las narrativas hegemónicas, ahora cuestionadas, habían construido en torno a ‘lo vasco’.

### ¿Un proceso de banalización?

El grupo *punk* de Iruñea *Lendakaris Muertos*, en el tema *La hoz y el Martini*,<sup>9</sup> [9] realiza una ácida sátira de los usos y abusos de las TIC en las movilizaciones sociales:

"He visto cosas que nunca creeríais, brillar miles de ipods en la Puerta del Sol, un camarada cae bajo las porras del sistema, diez videocamaradas en directo lo graban. La policía pega, los banqueros nos roban, años en la universidad y me acabo de enterar, llamadnos rebeldes, llamadnos si queréis, pero con Vodafone más barato de 8 a 6"

La corrosiva banalización que realiza la canción apunta a una crítica de fondo que queremos recoger. Martín-Barbero (1993) señalaba cómo la expansión de la cultura de masas tenía una dimensión de democratización de la cultura, pero a su vez suponía una cierta banalización de la misma; cabe hacer el paralelismo respecto a la cierta democratización de los medios de comunicación que pueden suponer los ACARP.

Señalábamos que el vuelco hacia lo comunicativo, y especialmente lo audiovisual, conlleva una contradicción intrínseca: la crítica a la ‘espectacularización’ de la vida se combate desde el espectáculo. El riesgo de vaciado y espectacularización, de banalización, está presente; el riesgo de confinamiento a batallas mediáticas. En los vídeos analizados no parece suceder: las grabaciones ciudadanas tienen lugar en el contexto de movilizaciones reales en la calle, en un contexto de crisis y de cuestionamiento creciente de las narraciones hegemónicas, y los *lip dub* requieren y buscan también la movilización popular participativa y amplia, en la calle, y en muchos de los casos llaman a otras movilizaciones.

Apuntábamos también otra contradicción: las reivindicaciones meramente identitarias y las batallas en lo exclusivamente cultural pueden despolitizar lo político, son integradas por la *postpolítica* (Zizek, 2009). Los ACARP analizados parecen escapar también a esta objeción. El antagonismo está presente, explícito en la grabación de las actuaciones policiales, en muchos casos en el marco de movilizaciones crecientes de carácter socioeconómico. Pero también en los *lip dub*, donde las reivindicaciones específicas de cada una de las luchas son enmarcadas simbólicamente en una cosmovisión general, que pone en escena una alternativa que es al tiempo antagónica de lo existente y con pretensión de universalidad, de narrativa contra-hegemónica.

Los ACARP, en definitiva, no parecen sustituir, sino visibilizar más las luchas. Aquí y ahora, en este momento histórico en el que, como veíamos, se entrelazan trayectorias y redes de movilización que venían de atrás con el nuevo contexto. Que esto siga siendo así dependerá de que más allá de lo audiovisual se mantengan esas condiciones socioculturales y políticas que los han alimentado, esos espacios simbólicos, comunicativos y de movilización.

### PD: Enfocando un poco más allá, ¿estereotipos en contrafase?

La distribución entre un tipo y otro de ACARP parece materializar una cierta inversión del

estereotipo: los vascos hacen *lip dub* y cada vez nos llegan más grabaciones de actuaciones policiales ‘de España’. No pretendemos producir otro estereotipo, pero sí apuntar somera y brevemente algunos procesos. El cambio de estrategia política en los sectores de la izquierda soberanista refuerza la inclinación –exitosa en cuanto a resultados electorales– hacia lo político-institucional, hacia la creación de una alternativa política que canalice en cierta manera las reivindicaciones sociales, y hacia movilizaciones regladas, previsibles (Zubiaga, 2012), y una cuidada y obsesiva pretensión de deconstrucción del estereotipo violento sobre ‘lo vasco radical’.

Al tiempo, los procesos de protesta social en el marco del Estado parecen reflejar un proceso de progresiva radicalización y cuestionamiento del marco y las narrativas hegemónicas dominantes desde la reforma del Régimen, y registran también innovaciones tácticas en las formas de movilización, que son en parte recogidas en las grabaciones. El estereotipo creado desde los medios durante años parece que se extiende o desplaza también hacia España,<sup>10</sup> [10] desde el célebre ‘perroflauta’ hasta intentos legislativos de control de las convocatorias a través de las redes sociales o la criminalización del movimiento 25S. Unas narrativas criminalizadoras que, en todo caso, parecen encontrar dificultades de implantación social, y ante las cuales los ACARP aparecen como algunos de los instrumentos de resistencia, de rebelión.

En este sentido, quisiéramos apuntar, esbozar, una última reflexión. En otras ocasiones en que hemos presentado reflexiones al respecto ha surgido la cuestión de hasta qué punto los *lip dub* han llegado a Euskal Herria para quedarse. Lo cierto es que llegaron con fuerza, y continúan más allá de lo que algunos esperaban. En el marco de la Feria del Libro y Disco Vasco de Durango, evento referencial de la cultura vasca, se grababa en diciembre de 2012 el más multitudinario y espectacular de los *lip dub* realizados hasta entonces, llamando a la movilización anual por el acercamiento de los presos de ETA.

Este *lip dub*<sup>11</sup>[11] ratifica y condensa de nuevo las características apuntadas en el presente trabajo. La observación participante, aunque informal, de la que podemos dar nada más que algún apunte fragmentario, precario y parcial, parece señalar cierta saturación en el caso concreto de los *lip dub*. Pero no necesariamente en los ACARP como forma de acción colectiva: en el mismo marco apuntado anteriormente y llamando de nuevo una la movilización que en esta ocasión resultaría conflictiva, en diciembre de 2013 se ensayaría un nuevo tipo de ACARP, una suerte de ola colectiva<sup>12</sup>[12], que mantiene también las características descritas. Habrá, pues, que seguir atentos.

- Ion Andoni del Amo es beneficiario del Programa de Formación de Investigadores del Departamento de Política Científica del Gobierno Vasco ([RBFI-2012-262](#)), en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la UPV/EHU, y en el grupo de investigación NOR.

Fechas:

- Inicio de la investigación: 1 enero 2011
- Término de la investigación: 31 diciembre 2014

- Arkaitz Letamendia es beneficiario del Programa de Formación de Investigadores del Departamento de Política Científica del Gobierno Vasco (RBFI-2011-270), en el Departamento de Sociología 2 de la UPV/EHU.

Fechas:

- Inicio de la investigación: 1 enero 2010
- Término de la investigación: 31 diciembre 2013

- Jasón Diaux es beneficiario del [Programa de Formación](#) de Investigadores de la UPV/EHU, en el Departamento de Sociología 2.

Fechas:

- Inicio de la investigación: 1 enero 2011
- Término de la investigación: 31 diciembre 2014

## 10. Notas

---

<sup>1</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=5xFLBcLOuEU> (consultado 19-11-2012)

<sup>2</sup> La perspectiva de Castells (2009) sobre la comunicación y el poder resulta bastante similar, aunque conceptualizada desde una perspectiva teórica distinta

<sup>3</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Guerrilla\\_de\\_la\\_comunicaci%C3%B3n](http://es.wikipedia.org/wiki/Guerrilla_de_la_comunicaci%C3%B3n) (Consultada 17-11-2012)

<sup>4</sup> Original en inglés, traducción propia.

<sup>5</sup> Original en inglés, traducción propia.

<sup>6</sup> Aunque Jenkins (2008) apunta a que no todos los participantes son creados iguales ni tienen los mismos recursos.

<sup>7</sup> Castells dice que “son organizaciones e instituciones influidas en gran medida por las estrategias empresariales de rentabilidad y expansión de mercados las que procesan y modelan (aunque no determinan) la revolución de las tecnologías de la comunicación y las nuevas culturas de la comunicación autónoma” (Castells, 2009: 108).

<sup>8</sup> <http://madrid.tomalaplaza.net/2012/05/10/aclaracion-sobre-la-posibilidad-de-tomar-fotos-a-policias/> (Consultado 18/11/2012)

<sup>9</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=zaqTOuc69I4> (Consultado el 18-11-2012)

<sup>10</sup> En algunos blog del entorno del 15M ha llegado a hablarse incluso de “La vasquización de España”: <http://pensando15m.blogspot.com.es/2012/04/la-vasquizacion-de-espana.html> (Consultado 18-11-2012)

<sup>11</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=mREEbtkzh2o> (consultado 5-02-2014)

<sup>12</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=wjLQH-kszl4> (consultado 5-02-2014)

## 11. Referencias bibliográficas

Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max (1994): *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta.

Amezaga, Josu, (1995): *Herri kultura: Euskal Kultura eta Kultura popularrak*. Leioa: Servicio

editorial UPV-EHU.

Bennett, A. (1999): *Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship Between Youth, Style and Musical Taste*, *Sociology*, 33(3): 599-617.

Bennett, A. (2000): *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*, London: Macmillan

Bennett, A. (2011): *The post-subcultural turn: some reflections 10 years on*. *Journal of Youth Studies*, 14(5), 493-506.

Bennett, A. & Kahn-Harris, K. (eds) (2004): *After Subculture. Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, London: Palgrave.

Blackmann, S.J. (2005): “Youth Subcultural Theory: A Critical Engagement with the Concept, its Origins and Politics, from the Chicago School to Postmodernism”. *Journal of Youth Studies*, 8(1): 1-20.

Boltanski, Luc y Chiapello, Ève (2002): *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.

Bourdieu, Pierre (2002): “Cultural Power”, en Spillman, Lyn (Ed.), *Cultural Sociology*. Oxford: Blackwell Publishers.

Castells, Manuel (2009): *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza.

Castells, Manuel (2012): “Autocomunicación de masas y movimientos sociales en la era de Internet”, en Aguilar, Salvador (Ed.), *Anuari del conflicte social 2011*. Barcelona: Observatori del conflicte social de la Universitat de Barcelona.

Debord, Guy (2003): *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.

Del Amo, Ion Andoni; Diaux, Jásón; Letamendia, Arkaitz (2012): “Protest Politics Through Music in the Basque Country. The Spread of the Lip Dub as a New Form of Collective Action”, en Tejerina, Benjamín y Perugorría, Ignacia (Eds.), *From Social to Political. New Forms of Mobilization and Democratization*. Bilbao: UPV/EHU.

Eyerman, R y A. Jamison, (1998): *Music and Social Movements*. Cambridge: Cambridge UP.

García Canclini, Néstor (2001): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós.

García Canclini, Néstor (2002): *Culturas populares en el capitalismo*. México: Grijalbo.

Goodwin, J., Jasper, J. and Polletta, F. (2001): “Why Emotions Matter”, in Goodwin, J., Jasper, J. and Polletta, F. (Eds.), *Passionate Politics. Emotions and Social Movements*. Chicago: The University of Chicago Press.

Gramsci, Antonio (2009): *La política y el estado moderno*. Madrid: Público.

Griffin, Christine Elizabeth (2010): “The trouble with class: researching youth, class and culture beyond the 'Birmingham School'”. *Journal of Youth Studies*, 01 December 2010.

Gurevitch, Michael; Bennett, Tony; Curran, James y Woollacott, Janet (1982): *Culture, Society and the Media*. London: Methuen.

Hall, Stuart (1982): “The Rediscovery of ‘Ideology’: Return of the Repressed in Media Studies”, en

- Gurevitch, Michael; Bennett, Tony; Curran, James y Woollacott, Janet, *Culture, Society and the Media*. London: Methuen.
- Hall, S. & Jefferson, T. (eds) (1998): “Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain”. London & New York: Routledge (first published as Working Papers in Cultural Studies no. 7/8).
- Heath, Joseph y Potter, Andrew (2005): *Rebelarse vende*. Madrid: Taurus.
- Hebdige, Dick (2004): *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós.
- Hesmondhalgh, D. (2005): “Subcultures, Scens or Tribes? None of the Above”, *Journal of Youth Studies*, 8(1): 21-40.
- Jenkins, Henry (2008): *La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Kim, Jin (2012): *The institutionalization of YouTube: From user-generated content to professionally generated content*. Media Culture & Society, Vol. 34, No. 1.
- Laclau, Ernesto; Mouffe, Chantal (2001): *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. London: Verso.
- Lahusen, Christian (1992): *La estética del radicalismo: aproximación a la relación entre el discurso punk vasco y la movilización nacionalista*. Florencia: Instituto Universitario Europeo.
- Lindlof, Thomas R. (1995): *Qualitative Communication Research Methods*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications.
- Maffesoli, Michel (1990): *El tiempo de las tribus*. Barcelona: Icaria.
- Marcus, Greil (2005): *Rastros de Carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama.
- Martín-Barbero, Jesús (1993): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: GG Mass media.
- Martín Criado, Enrique (1998): *Producir la juventud*. Madrid: Istmo.
- Mc Adam, Doug (1983): “Tactical Innovation and the Pace of Insurgency”. *American Sociological Review*, Vol. 48, No. 6.
- McLuhan, Marshall y Fiore Quentin (2008): *The Medium is the Massage*. London: Penguin Books.
- Morris, Aldon (2003): “Tactical Innovation in the Civil Rights Movement”, en Goodwin, Jeff y Jasper, James J. (Ed-s), *The Social Movements Reader. Cases and Concepts*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Muggleton, D. (1997): “The Post-subculturalist”, en S. Redhead, with D. Wynne and J. O'Connor (eds): 185-203.
- Muggleton, D. (2000): *Inside Subculture; The Postmodern Meaning of Style*, Oxford: Berg, London & New York: Routledge.
- Muggleton, D. (2010): *From classlessness to clubculture. A genealogy of post-war British youth cultural analysis*. *Young*, 12(2), 205-19.
- Ostman, Johan (2012): “Information, expression, participation: How involvement in user-generated

content relates to democratic engagement among young people”. *New Media & Society*, Vol. 14, #. 6.

Pascual, Jakue (2010): *Movimiento de resistencia juvenil en los años ochenta en Euskal Herria*. Tesis doctoral, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV-EHU).

T. Ramírez-de-la-Piscina-Martínez (2013): “Los lipdubs, como herramientas de conquista social. Estudio de cuatro casos paradigmáticos realizados en Quebec, EEUU, Cataluña y País Vasco”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 68. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, páginas 55 a 88 - [http://www.revistalatinacs.org/068/paper/969\\_UPV/03\\_Ramirez.html](http://www.revistalatinacs.org/068/paper/969_UPV/03_Ramirez.html)  
DOI: [10.4185/RLCS-2013-969](https://doi.org/10.4185/RLCS-2013-969)

Sádaba, Igor (2008): *Propiedad intelectual. ¿Bienes públicos o mercancías privadas?* Madrid: Catarata.

Sáenz de Viguera, Luis (2007): *Dena ongi dabil! ¡Todo va dabuten! Tensión y heterogeneidad de la cultura radical vasca en el límite del estado democrático (1978-...)*. Thesis (Ph. D.), Duke University.

Shifman, Limor (2012): “An Anatomy of a Youtube Meme.” *New Media & Society*, Vol. 14, No. 2.

Shildrick, T., & MacDonald, R. (2006): “In Defence of Subculture: Young People, Leisure and Social Divisions”. *Journal of Youth Studies*, 9(2), 125-40.

Urla, Jacqueline (2001): ‘We are all Malcolm X!: Negu Gorriak, Hip-Hop and the basque political imaginary’, en Tony Mitchell, *Global Noise: Rap and hip-hop outside the USA*. Long Lane: Wesleyan University Press.

Williams, Raymond (2002): “Base and Superstructure”, en Spillman, Lyn (Ed.) *Cultural Sociology*. Oxford: Blackwell Publishers.

Žižek, Slavoj (1989): *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso.

Zizek, Slavoj (2009): *En defensa de la intolerancia*. Madrid: Sequitur.

Zubiaga, Mario (2012): “Repertorios caducos”, en diario *Gara* de 29 de julio de 2012: <http://gara.naiz.info/paperezkoa/20120729/354510/es/Repertorios-caducos> (Consultado 19-11-2012)

---

### Cómo citar este artículo / Referencia normalizada

IA del Amo, A Letamendia, J Diaux (2014): “Nuevas resistencias comunicativas: la rebelión de los ACARP”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 69, pp. 307 a 329.

[http://www.revistalatinacs.org/069/paper/1013\\_UPV/16a.html](http://www.revistalatinacs.org/069/paper/1013_UPV/16a.html)

DOI: [10.4185/RLCS-2014-1013](https://doi.org/10.4185/RLCS-2014-1013)

Artículo recibido el 6 de febrero de 2014. Sometido a pre-revisión el 8 de febrero. Enviado a revisores el 10 de febrero. Aceptado el 20 de abril de 2014. Galeradas telemáticas a disposición de los autores el 27 de abril de 2014. Visto bueno de los autores: 29 de abril de 2014. Publicado el 8 de mayo de 2014.