

De Génova 2001 a El Cairo 2011: un apunte sobre las redes sociales como contraplano del discurso hegemónico (televisivo)

Víctor González Carratalà*

Índice

1	<i>Génova Líbera</i> (Daniel Hernández, 2005): El contraplano de la <i>resistencia activa</i>	3
2	11S: el plano <i>hipervisible</i> como recurso para la justificación de la guerra (mediática)	6
3	Primavera árabe y 15M: las redes sociales como “ <i>nuestro</i> ” contraplano	8
4	<i>Cuéntame cómo pasó</i> : la memoria (televisiva) impuesta	15
5	A modo de conclusión	19
	Bibliografía	22

EN los últimos meses hemos asistido primero en África, con la primavera árabe; y después en Europa, con los “indignados” del 15M, a una serie de movimientos sociales y políticos (eso sí, de diferente génesis y situados en contextos muy dispares) y que sigue expandiéndose al resto del mundo con sus particularidades. Pese a las diferencias evidentes que se enmarcan en cada contexto económico, político y social, podemos advertir un denominador común que ha caracterizado a estos

*Universitat Jaume I.

movimientos ciudadanos: el uso de las redes sociales y la multiplicidad de pantallas como vía de comunicación y de expresión de su propio mensaje, que ha permitido la constatación de una lucha en el escenario de los discursos simbólicos. Una lucha que ha enfrentado, por una parte, al discurso mediático –principalmente televisivo– de las dictaduras árabes y de los órganos de poder económico-políticos; y por otra parte, a estas nuevas formas de comunicación virtual que, a la postre, se han convertido en el contraplano que hasta el momento había sido, y sigue, negado por la hegemonía de los discursos mediáticos (modelo de transparencia enunciativa) del sistema. Entendiendo sistema, tal como apunta Gómez Tarín, “*no como ente abstracto, sino en su calidad de poder –principalmente económico, que, en última instancia, superpone sus decisiones al político–*”¹. Hemos querido hacernos eco de una situación, de un presente, que consideramos puede conectar –desde el punto de vista de la construcción de la realidad mediática– directamente con un pasado, más o menos reciente, y cuya reflexión acerca de las diferencias entre ese pasado (nos referimos a la cumbre antiglobalización que tuvo lugar en julio de 2001 en Génova, Italia) y este presente puede ayudarnos a entender mejor cuales son los cambios que se han producido en los discursos simbólicos que conforman el universo icónico de las imágenes, y de qué forma, sus posibilidades se han visto multiplicadas exponencialmente. Un pasado, además, que vuelve a enfrentar a los mismos protagonistas; por una parte, la ciudadanía y los movimientos sociales, y por otra, el poder y el discurso mediático del sistema. Del mismo modo, hemos considerado necesario incluir entre ambos episodios, un tercero que, por su trascendencia histórica y mediática, consideramos marca el punto de inflexión del *nuevo orden mundial*. El 11S pasará a la historia (de la televisión) como el primer atentado terrorista mediático, narrado en directo y presenciado por millones de espectadores en todo el mundo. Un atentado que supuso un shock emocional para la sociedad estadounidense y también para su Administración, cuya política exterior a raíz del ataque terrorista, nos remite de alguna forma con el presente de las sociedades árabes y las revoluciones que están teniendo lugar. No es nuestra tarea, ni competencia, analizar desde un

¹Francisco J. Gómez Tarín, *De la violencia física a la violencia simbólica. La estructura de la ficción y el poder*, publicado en *Revista Latina de Comunicación Social*, núm. 43, La Laguna, 2001, pág 10 de la versión consultada en pdf. [PDF](#)

punto de vista histórico y político las actuaciones de cualquier gobierno. No obstante, consideramos este apunte, meramente contextual, para encaminarlo hacia lo que supuso en su momento la retransmisión en directo de la caída de las torres gemelas del World Trade Center, (el *súmmum* del directo televisivo) y su relación con la construcción de la realidad por parte de la sociedad a partir de los discursos mediáticos, de la imagen.

Por último, después de hablar del pasado y del presente de las imágenes, hablaremos del futuro. De cómo, en un futuro re-construiremos este presente a través de la imagen, de los discursos mediáticos, para que vuelva a nosotros en forma de pasado. Un pasado que cristalizará en forma de memoria, de imaginario social, y que por ello, consideramos que –en coherencia con nuestro posicionamiento de *resistencia* (tanto teórico como práctico, tanto moral como estético, tanto en contenido como en forma) dentro del campo de la comunicación audiovisual, del terreno de la cultura– debe(mos) volver a enfrentar(nos) a los discursos mediáticos del sistema (esto es, la televisión y el cine de entretenimiento de Hollywood), y cuya forma para conseguirlo pasa por poner en crisis el modelo de transparencia enunciativa. Dicho de otra forma, proponiendo productos audiovisuales que puedan “*explicitar que todo mecanismo discursivo se construye mediante un relato de ficción que obedece a tramas en las que el poder se borra a sí mismo de la enunciación para aparecer naturalizado*”². En este sentido, estudiaremos el fenómeno de ficción *Cuéntame cómo pasó*, para dar cuenta de lo que se ha venido a llamar una “*memoria impuesta*”³ de la transición española.

1 Génova Líbera (Daniel Hernández, 2005): El contraplano de la *resistencia activa*

Entre el 19 y el 22 de julio de 2001, apenas dos meses antes del 11S, tuvo lugar en la ciudad italiana de Génova la cumbre del G8, que reunía a los líderes de las mayores potencias mundiales. Una cumbre donde también se dieron cita cientos de personas, cerca de medio millón, bajo

²Ídem. Pág. 11.

³Vicente Sánchez-Biosca, *Cine de memoria, cine de historia. La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra, 2006, 65.

la consigna del, mal llamado, movimiento antiglobalización y que protagonizaron junto con la policía tres jornadas marcadas, sobretudo, por la violencia. Tres días de intensos enfrentamientos entre manifestantes y policía que saltaron a los medios, y a la opinión pública, sobre todo a raíz de la muerte de uno de los manifestantes, Carlo Giuliani, a causa del disparo de un *carabiniere*.⁴ Al día siguiente, la madrugada del 21 de julio, se produjo un desalojo forzado en la Escuela Díaz, “*cuartel general del Foro Social de Génova (FSG)*”⁵, donde también se alojaba parte de la prensa. El desalojo se saldó con 100 detenidos, 63 heridos y la incautación, por parte de las autoridades, de todo el material audiovisual recopilado durante las jornadas anteriores. Son muchas las imágenes que han llegado a nosotros, sobre todo a través de medios alternativos (principalmente *Indymedia*). Este abuso de poder que, además, como se demostró en 2002, había sido justificado a partir de pruebas falsas⁶, derivó finalmente tras un largo proceso judicial, en 2008⁷, con varios agentes de la policía condenados a prisión, acusados de maltrato y abuso de la autoridad.

Las imágenes del desalojo que podemos encontrar en Internet⁸, accesibles para todo el mundo, dan fe de la actuación policial en la Escuela Díaz aquella madrugada, cuyo objetivo era más que evidente: borrar cualquier prueba que pudiera comprometer la actuación policial. En julio de 2001, a diferencia que en los recientes movimientos sociales surgidos en África y Europa, los videos no se subían a Internet al momento de ser grabados, no existía un uso generalizado de los móviles con cámara, no existía *Facebook*, ni *Youtube*. . . en resumen, el discurso hegemónico de la televisión, tenía la partida ganada.

En este sentido queremos rescatar una película, *Génova Líbera* (Daniel Hernández, 2005) que nace de esa voluntad (ver Anexo) de erigirse como el contraplano del discurso mediático de la televisión –y también del cine de entretenimiento de Hollywood– y supone el acercamiento a unos hechos sumamente dramáticos, como es la muerte de uno de los manifestantes, y de fuerte controversia, como es la brutalidad policial

⁴Diario *El País*, 20-07-2001. (última consulta: 5-9-2011) [El País](#).

⁵Diario *El País*, 21-07-2001. (última consulta: 5-9-2011) [El País](#).

⁶Diario *El País*, 29-07-2002. (última consulta: 5-9-2011) [El País](#).

⁷Diario *El Mundo*, 15-07-2008. (última consulta: 5-9-2011) [El Mundo](#).

⁸[Youtube](#).

empleada contra los manifestantes. Un acercamiento a través de la cultura, de un producto audiovisual, en este caso un relato cinematográfico. *Génova Líbera* es un film que hemos querido traer aquí porque pese a su carácter marginal, e incluso amateur, como producto mediático es capaz de proponer un discurso de acuerdo a unos principios de resistencia frente al discurso hegemónico.



La película, a medio camino entre el documental y el melodrama, utiliza recursos retóricos, tales como la *mise en abyme*, para poner de manifiesto el carácter artificial de la representación, rompiendo con la transparencia enunciativa, y creando una propuesta cinematográfica que actúa en la línea de esa “*resistencia activa*”⁹. Se trata de una propuesta, que no solo actúa como contraplano por contar aquello que obvió el poder hegemónico, sino también por la forma de hacerlo, es decir, alejándose del Modelo de Representación Institucional (M.R.I.) y dejando ver esas huellas enunciativas que impregnan cualquier discurso. El film recurre, también por momentos, a estrategias más cercanas al drama, y a la estética del videoclip, sobre todo en los momentos, valga la redundancia, más dramáticos, como la muerte de Carlo Giuliani y el desalojo de la Escuela Díaz. Sin embargo, consigue a través de la enunciación (otra *mise en abyme*) marcar esos puntos en los que pretende distanciarse del público, romper con la narración desde un punto de vista omnisciente, y vuelve a integrar el dispositivo televisivo dentro de la ficción, explícitamente a modo de denuncia¹⁰. No pretendemos realizar aquí un análisis textual de la película, sino más bien, constatar la voluntad

⁹Gómez Tarín, Op. Cit. Pág 11.

¹⁰Sirva de ejemplo este fragmento del film: [Youtube](#).

de un *gesto*, de una (otra posible) *mirada* que escapa al poder de homogeneización del M.R.I. y que se pretende como discurso alternativo. Se trata de plasmar la confrontación de un modelo de resistencia –de ruptura de la transparencia enunciativa– frente al modelo hegemónico –que pretende perpetuar ese “paradigma de veracidad”¹¹–. Un modelo de transparencia que sigue presentándose a la gran audiencia como naturalizado, como real, de tal forma que persiste en el imaginario social como si se tratase de, como diría Mercedes Milà, “la vida en directo” o como rezaba Ernesto Sáenz de Burruaga para concluir el informativo de Antena 3 “*así son las cosas y así se las hemos contado*”. Por supuesto, después de 10 años, podemos encontrar diferentes documentales que reviven, casi siempre a través de las mismas imágenes, las jornadas de Génova y en concreto el episodio de la Escuela Díaz. Hemos querido rescatar aquí una pieza, un producto audiovisual que se pretende, no solo, como otra posible historia de lo ocurrido, como documento de lo que pasó y no fue contado por el discurso hegemónico; sino también, por la forma de contarlo, es decir, por adoptar un relato que huye de la transparencia enunciativa, se inscribe en unos códigos de resistencia, de cine político incluso, pero que consigue, parafraseando a Godard, *hacer cine políticamente, no cine político*.

2 11S: el plano *hipervisible* como recurso para la justificación de la guerra (mediática)

Las protestas de Génova (cuyo espíritu e imágenes se convierten en resonancia del presente –a través de las redes sociales y las múltiples pantallas– que se vive en las revoluciones de África y en el movimiento 15M surgido en España), *sufrieron* mediáticamente lo que se pretendía como un *gesto* claro por parte de sistema, en tanto en cuanto, por la violencia empleada por parte de las autoridades, la criminalización de los manifestantes por parte de los discursos mediáticos, la anulación de cualquier contrainformación, etc. Sin embargo, apenas unos meses más tarde, el 11 de septiembre de 2001 se produjo en Nueva York un atentado terrorista que acabaría con la vida de cerca de 3000 ciudadanos

¹¹Luis Costelo, *Sportes, pictorialismo y lo digital*, publicado en revista *Universo Fotográfico*, nº 2, Universidad Complutense de Madrid, abril 2000.

estadounidenses, y daría comienzo a un nuevo período, que sigue actualmente, un *nuevo orden mundial*, liderado por Estados Unidos, con el apoyo de algunas naciones europeas, entre ellas, España, y cuyas consecuencias son hartas y, tristemente, conocidas. Un período bautizado como la “*Guerra contra el terrorismo*” y que se inauguró con la caída de las torres gemelas del World Trade Center en el que fue el primer atentado terrorista retransmitido en directo por la televisión. Sobre decir lo atroz de aquel atentado, pero “*hagamos memoria*”¹², pues no se puede negar tampoco el largo historial que Estados Unidos arrastra consigo en cuanto a intervenciones (bombardeos) e invasiones internacionales se refiere, incluso después, de la II Guerra Mundial. Lo que nos interesa destacar desde el punto de vista del universo mediático y de cómo las imágenes construyen nuestra realidad es que, tal como apunta Gómez Tarín, “*en un “tour de force” magistral, los propios sistemas mediáticos han mostrado su rostro innegable al convertir la masacre en un espectáculo repetido hasta la saciedad, desde todos los ángulos, buscando exclusivas a partir del vídeo del turista en la calle y situándolo al mismo nivel que el del reportero profesional. Ítem más, los homenajes a las víctimas, los actos públicos, han sido una vez más espectáculos. Hasta hace poco se decía que aquello que no aparece en los medios no existe, pero ahora habrá que añadir que no basta con aparecer, hay que “crear y consumir espectáculo”: sólo existe aquello que es susceptible de convertirse en espectáculo*”¹³. Se trata de poner de relevancia la perversión del modelo hegemónico de representación, de los *transparentes* discursos del poder (ya no solo la televisión, sino también de Hollywood con sus particulares, y patrióticas re-visiones de los hechos¹⁴, donde, y contrariamente a lo ocurrido en Génova unos pocos meses atrás, se produjo un gesto, un discurso basado en la “*hipervisibilidad*” –término acuñado por Gérard Imbert– de la catástrofe, esto es tal como lo define el propio autor, “*el efecto-lupa, la redundancia en lo micro, lo subjetivo, y su sobrevaloración, el erigirlo en referencia do-*

¹²Francisco Javier Gómez Tarín, *(Des)información y realidad. Terrorismo sangriento, bioquímico, cibernético... pero también mediático y de Estado*, publicado en *Revista DISENSO*, núm. 35, Sociedad de Estudios Canarias Crítica, La Laguna, 2002. Págs. 28-29. Pág 3 de la versión consultada en pdf. [PDF](#).

¹³Ídem, pág. 5.

¹⁴Nos referimos a títulos como *World Trade Center* (Oliver Stone, 2006), e incluso, *United 93* (Paul Greengrass, 2006).

*minante, que descarta una visi3n plural y diversa de la realidad social, o simplemente humana, en su complejidad y variedad de matices*¹⁵.

Al contrario que en el episodio anterior, donde la violencia de Estado era suavizada e incluso ocultada deliberadamente por los discursos hegem3nicos, en el 11S se trata justo de lo contrario, de convertir el atentado en el *plano hipervisible*, accesible a todo el mundo y repetido hasta la saciedad. Inevitablemente, cualquier ciudadano estadounidense, y tambi3n europeo, nunca olvidar3 donde estaba el d3a que las torres gemelas se derrumbaron, esa imagen forma parte del imaginario colectivo de las sociedades modernas, del mismo modo que las im3genes de G3nova, permanecen ocultas y condenadas al olvido. La violencia y la muerte forman parte del juego, y pueden ser ocultadas o *hipervisibilizadas* en funci3n de los intereses del poder, con el fin 3ltimo de legitimar el sistema –tal como lo hemos definido anteriormente– y la violencia ejercida por el mismo. Tal como apunta G3mez Tar3n, “*el 11 de Septiembre podr3a ser 3til para la mente de ese espectador (des)informado y que cree a pies juntillas en las verdades audiovisuales, que est3 seguro de estar sobreinformado, saturado de saber; podr3a ser 3til si comprendiera, en 3ltima instancia, que m3s all3 de esa caja espectacular hacia la que le arrastra su puls3n esc3pica, s3 hay una verdad inalienable: la muerte*”¹⁶. La muerte de Carlo Giuliani, la muerte de 3000 ciudadanos americanos, la muerte de cientos de ciudadanos africanos que han luchado, y siguen luchando por el fin de los reg3menes dictatoriales en sus respectivos pa3ses.

3 Primavera 3rabe y 15M: las redes sociales como “nuestro” contraplano¹⁷

En el n3mero 44^o, de abril de 2011, de la revista *Cahiers Du Cin3ma Espa3a*, –n3mero extraordinario dedicado, precisamente, a las revoluciones 3rabes y que, adem3s, nos servir3 de apoyo b3sico en el desar-

¹⁵G3rard Imbert, *El transformismo televisivo. Posttelevisi3n e imaginarios sociales*, Madrid, C3tedra, 2008, 28.

¹⁶G3mez Tar3n, *Op. Cit.* (2002), p3g. 6.

¹⁷[“F5: el contraplano es nuestro” es la frase que da t3tulo al art3culo de Gonzalo de Pedro Amatria, publicado en la Revista *Cahiers Du Cin3ma Espa3a*, n^o47, julio-agosto 2011, p3gs. 68-69.]

rollo del presente capítulo– su director, Carlos F. Heredero, escribe en el editorial:

“Aquella desquiciada aventura guerrera [refiriéndose a la segunda Guerra de Irak] fue grabada y retransmitida minuto a minuto, prácticamente en directo, desde las más diversas fuentes emisoras y a través de múltiples canales (Youtube, e-mails, milblogs, etc.), pero nada hacía prever entonces la multiplicación exponencial de formatos, emisores, ventanas y canales (con los teléfonos móviles, Al Jazeera y las redes sociales a la cabeza: Facebook, Twitter, Vimeo, Dailyotion, etc. etc.) mediante los cuales el mundo entero asiste hoy, con dosis equivalentes de asombro y de hipocresía, a la sucesión en cascada de las revoluciones que sacuden a los países árabes en pos de una transformación democrática de sus dictatoriales autocracias.”¹⁸

Diez años después de la cumbre del G8 en Génova y del 11S, el mundo ha acelerado vertiginosamente, ha multiplicado las posibilidades de acceder a las imágenes, y también de estar conectado a Internet. Cambios profundos, y continuos, que difícilmente permiten extraer conclusiones cerradas sobre lo que *está pasando*. El ritmo al que los espectadores-ciudadanos (en este orden, y no al revés) somos bombardeados con imágenes, *tweets*, eventos, etc. no permite la pausa, la calma para la reflexión. La necesidad de estar conectado, informado, actualizando continuamente el navegador, registrando con las cámaras de los teléfonos móviles cada momento de nuestra vida, y sobre todo de una sociedad, la del mundo árabe, que durante años ha vivido ajena a la representación *hipervisible* de Occidente, en la que todo cabe y donde todo y todos, incluso Mahoma, puede ser objeto de representación. En esa misma línea, Yves González-Quijano¹⁹ afirma que *“en efecto, el Islam impuso durante mucho tiempo sus propios códigos para la creación*

¹⁸Carlos F. Heredero, *Nuestro trabajo*, publicado en revista *Cahiers Du Cinéma España*, Abril 2011, nº 44, pág. 5.

¹⁹[Prestigioso investigador de la relación entre los medios de comunicación electrónicos y el universo árabe, ha sido profesor de Sociología Política de la Cultura Árabe Contemporánea en la Universidad Lumière Lyon II, y actualmente reside y trabaja en Damasco (Siria) como investigador del IFPO].

y *difusión de representaciones*”. Unos códigos que las recientes revoluciones árabes han demostrado que “*ya no tiene mucho sentido para las nuevas generaciones de esas sociedades, desde ahora ganadas para la globalización digital*”²⁰. Sin duda, una reflexión que abre nuevas líneas de estudio y de formas de ver este proceso revolucionario que, consideramos, debe tenerse en cuenta como un factor importante, (¿quizás decisivo?), en la eclosión de las presentes revoluciones –y que por otra parte, entendemos requiere, además del paso del tiempo, de un estudio en mayor profundidad que escapa a los objetivos del presente trabajo, pero que hemos considerado necesario advertir, pues en el futuro seguro que volveremos sobre ello, para tratar la *occidentalización (hipervisibilidad)* del mundo árabe y su relación con las revoluciones que han acontecido–. No obstante, existen también voces, quizás, más envalentonadas, como ahora, la de Roman Gubern afirmando que “*si puede decirse que el derrumbe del imperio comunista en Europa oriental fue en parte un fruto de las antenas parabólicas, el desmoronamiento de las autocracias árabes habrá sido consecuencia de la revolución digital*”²¹. O también otras, desde una perspectiva más próxima al movimiento, como la de Tahar Chikhaoui (fundador y director de la revista tunecina *Cinècrits*) que apunta que “*la circulación arborescente de las imágenes, a través de las televisiones y las redes sociales, ha jugado un papel decisivo en la revolución tunecina*”, al mismo tiempo que reconoce que “*sería ciertamente presuntuoso determinarlo con exactitud*”²². De hecho, el acceso a las redes sociales, principalmente Facebook, pero también a las imágenes vía satélite de *Al Jazeera*, son los medios recurrentes a los que hacen alusión las diferentes firmas invitadas y los entrevistados (relacionados todos con el mundo de la imagen, sobre todo, cinematográfica –algunos de ellos protagonistas directos de las revoluciones–) que han prestado su testimonio y su experiencia a la revista mencionada y cuyos testimonios se recogen en ese número extraordinario.

²⁰Yves González-Quijano, *Imágenes de la revolución árabe. ¡Ahora en sus pantallas!*, publicado en *Revista Cahiers Du Cinema España*, nº44, abril 2011, pág. 9.

²¹Roman Gubern, *La revolución digital de los zocos*, publicado en *Revista Cahiers Du Cinema España*, nº44, abril 2011, pág. 33.

²²Tahar Chikhaoui, *De Al Jazeera a Facebook*, publicado en *Revista Cahiers Du Cinema España*, nº44, abril 2011, pág. 22.

En definitiva, el carácter de rigurosa actualidad, y continua re-actualización de las diferentes revoluciones del mundo árabe –como por ejemplo, la obstinada posición de Muammar El Gadafi en Libia²³, o la sangrante represión del Ejército de Yemen²⁴– impide que podamos entender hasta qué punto la caída de algunos de los regímenes dictatoriales de África haya supuesto un verdadero proceso de transición a lo largo de estos meses. En el caso de Egipto, por ejemplo, –y tras la dimisión de su ya ex presidente Omar Mubarak el pasado 11 de febrero–, el país parece encontrarse en una situación de estancamiento²⁵. En el artículo de *Periodismohumano.com*, escrito por Basel Ramsis, (precisamente uno de los cineastas entrevistados en el citado número especial de la revista *Cahiers Du Cinema España*. Véase páginas 24-26) el autor inicia su texto diciendo:

“¿Ha fracasado la revolución? Esta es la pregunta principal que se plantea la calle egipcia a lo largo de las últimas semanas. Todos los intentos por responder a esta pregunta ocurren mientras la mirada se centra en el Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas (CSFA) que gobierna Egipto desde el pasado 11 de febrero. Este comité está formado por militares, hombres de confianza del ex presidente Mubarak durante las últimas décadas de su mandato.”

Precisamente, volviendo a Egipto, y haciendo hincapié sobre la influencia que, las redes sociales y el acceso a múltiples pantallas de difusión de imágenes, hayan podido tener en el desencadenamiento de las revoluciones árabes, si que podemos, al menos, deducir que el cuestionamiento y la caída de las diferentes autocracias totalitarias del mundo árabe han percibido como una amenaza importante, casi decisiva, el acceso de la población a las redes sociales a través de Internet. En este sentido, volvemos a remitir a las palabras de Ives González-Quijano, que aporta una más que acertada reflexión en este sentido al afirmar

²³Diario *El País*, 18-09-2011. (última consulta: 18-09-2011) [El País](#).

²⁴Diario *El País*, 18-09-2011. (última consulta: 18-09-2011) [El País](#).

²⁵Diario Digital *periodismohumano.com*, 15-09-2011 (última consulta: 18-09-2011) [Tomalapalabra](#).

que “*es posible que el presidente Mubarak pase a la historia por haber ordenado, días antes de su marcha forzosa, el primer corte total de acceso a Internet de un país (...) Tentativa desesperada en la era digital para levantar barreras imaginarias contra flujos tan invisibles como incontrolables. Flujo de palabras, claro está, pero también, y mucho más que antes, flujo de imágenes capaces, en la temporalidad particular de las movilizaciones populares, de expresar la dinámica del momento revolucionario.*”²⁶

Hasta el momento, nos hemos referido a las revoluciones árabes, pero obviamente somos conscientes de que el movimiento 15M surgido en España –y que ha motivado la aparición de movimientos sociales de características similares en otras regiones de Europa y del mundo–, también ha demostrado el poder de las redes sociales, de los teléfonos móviles, de los múltiples canales y plataformas de comunicación y de difusión de imágenes a la hora de erigirse como una vía alternativa al discurso hegemónico de la televisión. Del mismo modo que, las televisiones de los respectivos gobiernos árabes intentaban retransmitir, de forma fallida e inútil, una realidad abiertamente opuesta a lo que ocurría en las calles y plazas de sus principales ciudades y capitales, en España, el movimiento 15M ha experimentado un intento de minimización y menosprecio, pero también en ocasiones –sobre todo en sus primeros días, coincidiendo con el proceso electoral autonómico–, de desproporcionada cobertura mediática, siempre en función de los intereses, una vez más, del poder económico-político.

Sin embargo, –esta vez, a diferencia que hace 10 años en Génova– la criminalización de los ciudadanos participantes en este movimiento social (identificados en no pocas ocasiones como *antisistema*, *perroflautas*, radicales, violentos, etc. siempre en tono claramente despectivo, y en último término, como intento de deslegitimación del propio movimiento) no ha sido posible a través del discurso mediático, sobre todo, por el carácter intrínsecamente pacífico del movimiento y de sus integrantes, que salvo en determinadas ocasiones muy puntuales en las que se han producido incidentes con la policía o con algunos dirigentes políticos, han demostrado un comportamiento ejemplar, caracterizado por la desobediencia civil y la resistencia pasiva (también llamada acción no

²⁶Yves González-Quijano, *Op. Cit.* pág. 8.

violenta) como formas de disidencia política, y en definitiva, renunciando en todo momento a ejercer cualquier acción directa y/o violenta.

No obstante, en el caso que nos ocupa, nos interesa más hablar de otro tipo de *disidencia*, en concreto, desde un punto de vista de la construcción del discurso mediático, del flujo de las imágenes y de cómo llegan a los espectadores-ciudadanos, para construir una realidad informativa determinada, en mayor o menor (cada vez menor) medida por el discurso hegemónico de la televisión. Esta vez, las cámaras de los dispositivos móviles y las redes sociales han permitido a los ciudadanos españoles, –y no españoles, pero igualmente ciudadanos–, del mismo modo que a los ciudadanos de las dictaduras árabes, construir un discurso propio. Elaborar, seleccionar, montar, editar y difundir sus propios relatos, sus propias imágenes, sus propias palabras, al margen –e incluso, renunciando explícitamente en ocasiones– del discurso televisivo y mostrándose como el contraplano del mismo. Tal como señala Gonzalo de Pedro Amatria “*las acampadas de los “indignados” en varias ciudades españolas han generado un sinfín de imágenes que permiten desvelar el contraplano que nos ocultan la mayoría de los medios de comunicación*”²⁷. En definitiva, se trata de una batalla que los ciudadanos, (tanto del mundo árabe como del mundo occidental, es decir, la “*globalización digital*”, tal como se ha referido Yves González-Quijano anteriormente a este fenómeno) han conseguido equilibrar, al menos, en el universo mediático de la imagen, y por extensión, en la percepción de la realidad por parte de la sociedad, gracias al uso de las nuevas tecnologías, de las redes sociales y de la multiplicación de pantallas y canales de información. Las imágenes, grabadas por los propios manifestantes²⁸, del desalojo de Plaza Catalunya en Barcelona del pasado 27 de mayo de 2011, nos remiten directamente a aquellas jornadas de Génova, que no pudieron contar con ese *contraplano ciudadano*, porque, en su momento, las imágenes (no todas) que los manifestantes habían recopilado durante tres días de intensa lucha con la policía, fueron borradas (robadas) en un ejercicio de abuso de las autoridades, que a día de hoy, resultaría bastante más complicado de llevarse a cabo.

²⁷Gonzalo de Pedro Amatria, *F5: el contraplano es nuestro*, publicado en Revista *Cahiers Du Cinema España*, nº47, julio-agosto 2011, pág. 68.

²⁸[Video del desalojo de Plaza Catalunya grabado por AcampadaBCN] (última consulta: 18-09-2011). [Mefedia](#).

Es más, a raíz del desalojo de plaza de Catalunya y la mala imagen que se transmitió (no solo a través de Internet, sino también a través de la televisión y de la prensa [imagen 2]) de la actuación policial llevada a cabo por los *mossos d'esquadra*, en las jornadas posteriores pudimos ver incluso a los propios policías, cámara en mano, grabando a los manifestantes. Un “*tour de force*” abismal, (¿el contraplano del contraplano?). Sin duda, una respuesta del propio poder, paradójicamente, frente al poder de sugestión de la imagen televisiva, (violenta e *hipervisible*), es decir, frente a la ubicuidad del discurso hegemónico (transparente) que, por un día, entre sus fisuras (porque las tiene) permitió que se filtraran imágenes capturadas, grabadas directamente por los ciudadanos. Tal como afirma, y nos recuerda, Gonzalo de Pedro Amatria en su artículo –que nos ha servido de inspiración en este “*nuestro*” capítulo– “*del cine (y contra el cine) de Mayo del 68 aprendimos, no solo a hacer cine políticamente, sino a no dejar la representación en manos ajenas: el contraplano de la imagen de Marker*²⁹ [imagen 1] *es el vídeo sobre el desalojo violento filmado por los propios acampados*”³⁰. [Ambas imágenes son las que utiliza el autor para ilustrar el texto citado]



Teniendo en cuenta lo ocurrido, primero en África, y después en Europa, y parte del mundo, podemos asegurar que la influencia de las redes sociales y la multiplicidad de pantallas han configurado una *globalización digital* que permite a la ciudadanía utilizar estas herramientas para

²⁹ *Le Fond de l'air est rouge* (Chris Marker, 1977/1993).

³⁰ Gonzalo de Pedro Amatria, *Op. Cit.* pág. 69.

crear sus propios discursos, sin tener que recurrir a la fuerza homogeneizadora de los medios de masas, sobre todo, la televisión, y erigiéndose, precisamente, en el contraplano del mismo. Esta realidad, sin embargo conlleva una serie de implicaciones, que tienen que ver con la capacidad de los medios de comunicación (ya sean de masas, o basados en las nuevas tecnologías) para convertirse, tal como ha ocurrido con la televisión, en un fin en sí mismo. La llegada de la televisión, bautizada como *la ventana abierta al mundo*, como el medio de comunicación potencialmente más *democrático*, convertida en símbolo de la democracia y del progresismo, (incluso en la realidad mediática de la España franquista de los años 60, y que conecta directamente con nuestro siguiente capítulo). Un hecho, una idea a la cual el tiempo no ha hecho más que quitar la razón, pues como bien es sabido por todo el mundo, la televisión no era, ni es, ese medio democrático que actualmente padece un “*transformismo*”³¹, más que preocupante, donde la hiperrealidad y la espectacularidad de sus imágenes satisfacen la pulsión escópica del espectador, y anulan cualquier posibilidad de transformación, que no viene a ser exactamente lo mismo. En este sentido, queremos hacer alusión al concepto de “fetichismo tecnológico”, (sobre el que volveremos más tarde y que aquí solo anticipamos), para advertir, tal como apunta Jodi Dean³² (citada por Zygmunt Bauman), en referencia “*sobre nuevos aspectos añadidos al “fetichismo tecnológico” con la llegada y la difusión de la comunicación electrónica y de las “redes” mediadas electrónicamente*”³³.

4 Cuéntame cómo pasó: la memoria (televisiva) impuesta

A continuación, pretendemos –a partir de un ejemplo (paradigmático) del presente– dar un salto importante y reflexionar en vistas a un futuro,

³¹Gérard Imbert. Op. Cit. pág. 99. [Para un mayor análisis de este tema véase especialmente el capítulo VI, titulado “*El transformismo televisivo o la crisis de lo real (de lo informe a lo deforme)*”, págs. 99-115.]

³²Jodi Dean, *Communicative capitalism: circulation and the foreclosure of politics*, publicado en *Cultural Politics*, nº 1, 2005, págs. 51-73.

³³Zygmunt Bauman, *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*, Barcelona, Paidós, 2007, 119.

en el que las imágenes, (tanto de las revoluciones árabes como del 15M) volverán a nosotros en forma de pasado, para reconstruir unos hechos, y lo harán principalmente a través de los discursos mediáticos, tal como ha ocurrido con Génova y con el 11S.

Por otra parte, y siendo conscientes de la mutua influencia entre el cine y la televisión, entre la televisión e Internet, entre Internet y... el hecho de seguir refiriéndonos a la televisión, como tal, puede considerarse una forma obsoleta, incluso equivocada de tratar el tema. No obstante, pese a la evolución hacia un modelo de “lo audiovisual” marcado por la *hibridación* de contenidos y formatos, la inmanencia de la televisión desde un punto de vista del discurso social, y como transmisor de imaginarios sociales, consideramos sigue más que vigente.

Dicho esto, queremos hacernos eco de una serie de ficción de gran éxito en España, *Cuéntame cómo pasó*, para tratar desde el punto de vista mediático la (re)construcción de las imágenes del Franquismo y de La Transición que, en consonancia con la “tesis centrista”³⁴ supone, a nuestro entender, un ejercicio de pseudoescritura de la Historia, al mismo tiempo que la imposición de una memoria (estándar) sobre el consumo de imágenes del Franquismo y La Transición Española. Sánchez-Biosca, reconoce que la serie en conjunto “*no se cuestionaba (...) la existencia de la represión, pero las porras, los grises, los sociales y Franco incluso eran, como el sofá de skai, la máquina de coser Singer, las minifaldas o los pantalones acampanados, parte de una escenografía, de un diseño*”³⁵. En definitiva, parte de un discurso basado en la transparencia enunciativa, de un modelo de representación sobre el que ya hemos advertido nuestras discrepancias por el hecho de considerarse totalizador, global (incluso objetivo), capaz de mostrar la realidad, en este caso, la realidad “*del tiempo que nos cambió*”.

En este sentido, y desde una perspectiva más integrada, Rueda Laffond y Coronado Ruiz –en el punto de su texto en el cual analizan las “*estrategias historiográficas en Cuéntame*”–, afirman que la serie ha de ser estimada “*como un texto televisivo canónico en la representación televisiva del proceso de cambio hacia la democracia. Su naturaleza como relato extensivo ha ayudado a consolidar esta significación, en*

³⁴José Carlos Rueda Laffond y Carlota Coronado Ruiz, *La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España*, Madrid, Fragua, 2009, 115.

³⁵Vicente Sánchez-Biosca, *Op. Cit.* Pág. 65.

*relación con esa credibilidad –nostálgica, testificadora, documentalizada. . . –, percibida, sobre todo, por sus espectadores de más edad.”*³⁶.

La serie es narrada, presentada al público, a partir de “*una lectura sobre la génesis de nuestro mundo actual, hecha por quien era un niño en 1969 (el narrador de la voz en off) y ahora rebasaría la cuarentena, para transmitir la memoria cotidiana a quienes no lo vivieron, y por tanto, para servir de puente.*”³⁷. En este sentido, la voz del personaje de Carlos sirve, además de como recurso de contextualización de la trama, sobre todo:

*“para establecer juicios de valor de corte comparativo, confrontando el presente con la realidad pasada. Este personaje, siempre invisible, ha personificado la memoria televisiva conectándola con la memoria individual del espectador. Estas funciones (pedagógica, testificadora y presentista) han permitido que el relato pueda engarzar con grupos de edad dispar. Además, estos comentarios de introducción y epílogo han practicado un filtro selectivo, facilitando una aparente objetivización del drama ficcionalizado. Han asumido el cariz omnisciente del narrador documental, con una capacidad memorística donde no cabían ni las contradicciones ni el olvido, presentándose así como instancia memorística totalizadora.”*³⁸

Por otra parte, cabe señalar que, para Sánchez-Biosca, la operación que realiza Cuéntame es, al menos en parte, la consumación en el espacio televisivo de algo que se venía fraguando en el cine, si bien en un género que pasaba desapercibido al historiador general, la comedia (cfr. con Sánchez-Biosca, 2006, 69-78). Por tanto, la serie, representaría “*la consumación de ese proceso de reciclaje y rapiña sobre la vida cotidiana y mediática de los años 60 transportado al medio doméstico por excelencia, la televisión. Pero al mismo tiempo introduce (. . .) su voluntad de presentarse como proyecto memorístico*”³⁹. En definitiva,

³⁶José Carlos Rueda Laffond y Carlota Coronado Ruiz, *Op. Cit.* Pág. 110.

³⁷Vicente Sánchez-Biosca, *Op. Cit.* Pág. 79.

³⁸José Carlos Rueda Laffond y Carlota Coronado Ruiz, *Op. Cit.* Pág. 111.

³⁹Vicente Sánchez-Biosca, *Op. Cit.* Pág. 79.

Cuéntame se pretende como instancia narradora de la historia del periodo franquista y como archivo memorístico apelando al modelo de transparencia enunciativa propio del discurso hegemónico de la televisión, y anulando cualquier huella enunciativa en el seno de la narración. Además, la serie aparece integrada a la perfección en unos procesos culturales de consumo de imágenes del franquismo (con otras series de TVE como *Amar en tiempos revueltos*, *La señora*, *La República*, o la más reciente, *Plaza España*, y también en la ficción privada, con los telefilms sobre personajes como Marisol o Tita Cervera, por ejemplo) que inundan la programación televisiva y aportan una “*visión de la dictadura que se va imponiendo poco a poco a medida que crece la distancia que nos separa de sus últimos estertores*”⁴⁰. Digamos que la realidad mediática, principalmente a través de la televisión, “*está contribuyendo a imponer un estándar de la memoria (algo por principio contradictorio con la misma idea de memoria), tan carente de racionalidad como rebosante de emoción*”⁴¹. Claro está, que los tiempos que corren no están tanto para la racionalidad, para la razón, y si para –apelando al concepto de Bauman– las relaciones emocionalmente “líquidas”.

En este nuevo período de cambio que está aconteciendo en la presente realidad del mundo árabe (y en gran menor medida de la actual realidad española), donde las redes sociales se han erigido como el medio de comunicación, y de transformación de sus respectivas realidades, hemos de ser más capaces, si cabe, de expresar al máximo esa realidad (no solo mediática, sino también la “objetiva”, la irrepresentable), de empaparse de ella, porque en el futuro volverá a nosotros en forma de pasado a través de los discursos mediáticos, tanto del poder (modelo de transparencia enunciativa), como de la *resistencia activa* (ruptura de la transparencia y del mito del objetivismo) y tendremos que estar alerta para saber identificar aquellos discursos que nos quieren contar “la realidad” (imponer *su* historia), y aquellos que precisamente se empeñan en hacernos reflexionar (en construir otra *mirada*), y hacernos ver *la verdad sobre la mentira de la representación*. La lucha por la construcción mediática del presente parece haberse equilibrado gracias a las redes sociales y a la multiplicación de pantallas y canales de información. La lucha por la construcción mediática del pasado (hoy presente)

⁴⁰*Ibidem*.

⁴¹Ídem. Pág. 81.

y de la memoria se va construyendo a cada día que pasa, con cada imagen (hasta ahora, mayoritariamente televisiva) que cristaliza en el imaginario colectivo. Volviendo sobre Godard: “*el cine crea memoria, la televisión crea olvido*”.

5 A modo de conclusión

Tras este recorrido por diversos episodios mediáticos del principio de siglo XXI –y alguno más cercano, física y emocionalmente, de final del XX–, los cuales forman ya parte de la historia (Historia, a la cual y cada vez más, no son pocos los que le han puesto fecha de caducidad), y retomando las impresiones que hemos extraído en el último punto anterior, hemos podido observar que en mayor o menor medida (sino de forma decisiva, si al menos, importante) las redes sociales, los dispositivos móviles y las múltiples pantallas y canales de información y comunicación han jugado un papel protagonista en los recientes movimientos sociales surgidos en diferentes partes del mundo, y cuyo denominador común ha resultado ser esa *globalización digital*. Los últimos enfrentamientos mediáticos entre los modelos de representación hegemónicos, al servicio del poder económico-político (y cuyo fin último es la legitimización del sistema), por una parte; y el nuevo discurso de las redes sociales que la ciudadanía ha adoptado como propio, por otra, ha vuelto del revés una situación que sin ir más lejos, 10 años atrás, no fue posible. Este cambio ha permitido un equilibrio de fuerzas en favor de la ciudadanía, y suponen una oportunidad para los modelos discursivos de *resistencia activa*. Una oportunidad que pasa, tal como apunta Gómez Tarín⁴², por:

Postular discursos que se enfrenten al sistémico (no como marginales o alternativos, sino abiertamente en contra de) desde parámetros cuyas premisas esenciales sean:

a) desvelar los mecanismos discursivos del poder;

b) cuestionar todo tipo de representaciones, nociones de mundo e imaginarios sociales, enfrentando a ellos la duda y la ambigüedad;

⁴²Gómez Tarín, *Op. Cit.* (2001) pág. 11.

c) actuar esencialmente en el terreno de la cultura, mediante producciones simbólicas en la línea de una resistencia activa que abra marcos teóricos; y,

d) destruir los modelos discursivos hegemónicos y sus maquinarias de producción mediante el uso de la violencia simbólica (artefactos culturales) y/o real.

Frente al poder sistémico está la subversión del modelo de resistencia, una mirada distanciada (que a través de diferentes recursos retóricos, como por ejemplo hemos visto, la *mise en abyme*, crean un efecto de extrañamiento (*ostranenie*) en el espectador y rompen con la “impresión de realidad”) que, en definitiva, cuestiona la propia realidad de sus imágenes y refuerza la idea en el espectador-ciudadano del poder de transformación de la misma, y no como espejo deformante, ni como supuesta ventana abierta al mundo.

Con todo y esto, y retomando aquí el concepto de “fetichismo tecnológico”, Jodi Dean, citada por Bauman, nos “*sugiere que “los ciberrevolucionarios” pueden hoy pensar incluso que “están cambiando el mundo tranquilizados en todo momento por la idea de que nada va a cambiar en realidad (o de que, a lo sumo, lo más que conseguirán será que las compañías discográficas bajen el precio de los discos compactos”*⁴³. Obviamente, puede resultar un comentario un tanto frívolo teniendo en cuenta la situación actual que viven los ciudadanos de las dictaduras árabes. No obstante, desde nuestra perspectiva, la occidental, en la que el uso de los dispositivos móviles de última generación (*Iphone, Android*, etc.), el tiempo que dedicamos a *gestionar* nuestros perfiles en diferentes redes sociales, y el creciente consumo de imágenes a través de Internet, etc.; todo ello, se está convirtiendo para nosotros en una forma más de consumo y de entretenimiento, del mismo modo que ocurre con la televisión. Llegados a este punto, es donde consideramos necesario poner de relevancia, el poder de las redes sociales como medio, como herramienta para el cambio, pero también como mero *fetiché*, que nos convierte en nuevos espectadores (internautas, si se prefiere) pasivos de las redes sociales. Bauman habla de esta paradoja diciendo que:

⁴³Zygmunt Bauman, Op. Cit. Pág. 119.

“El fetiche tecnológico tiene para nosotros un carácter “político”: nos permite afrontar la parte restante de nuestras vidas aliviados de la culpa que nos asaltaría por no estar haciendo lo que nos toca y amparados por la creencia de que, después de todo, somos ciudadanos informados y comprometidos. La paradoja del fetiche tecnológico es que la tecnología que actúa en nuestro lugar es la que permite, en realidad, que nos mantengamos políticamente pasivos. No tenemos que asumir responsabilidad política alguna porque, como ya se ha comentado, la tecnología lo hace por nosotros”⁴⁴.

Una paradoja que las revoluciones árabes y el movimiento 15M han sabido sortear, al menos de momento, utilizando las redes sociales como medio para un fin un mayor, y no convirtiéndolas en un fin en sí mismo. Lo que es lo mismo, no convirtiéndose en la nueva(s) ventana(s) abierta al mundo, sino más bien, erigiéndose como el reverso del discurso mediático del poder (sobre todo, la televisión), como el contraplano del discurso hegemónico. La nueva meta de las redes sociales radica en su poder de transformación, no carente de ideología por supuesto; pasa por su capacidad metarreflexiva para conectar con la realidad y no caer en el “fetichismo tecnológico” en el que la televisión y los móviles se han convertido para una, cada vez mayor, cantidad de ciudadanos, al menos, en las modernas sociedades occidentales.

De hecho, siguiendo con Bauman, este añade que, “ese “arreglo” nos induce a pensar que con sólo universalizar una tecnología concreta lograremos alcanzar un orden social democrático o reconciliada”⁴⁵. Con la televisión ya se ha demostrado que resultó ser una falacia; no intentemos hacer lo mismo con las redes sociales, busquemos algo (realmente) nuevo, al menos, diferente. Ahora el contraplano es nuestro, no volvamos a dejarlo en sus manos.

⁴⁴*Ibidem.*

⁴⁵*Ibidem.*

Bibliograf́a

- Bauman, Z. (2007). *Miedo ĺquido. La sociedad contempoŕnea y sus temores*. Barcelona: Paidós.
- Chikhaoui, T. (2011). “De Al Jazeera a Facebook”, publicado en Revista *Cahiers Du Cinéma Espańa*, nº44, abril, pp. 22.
- Costelo, L. (2000). “Soportes, pictorialismo y lo digital”, publicado en revista *Universo Fotográfico*, nº 2, Universidad Complutense de Madrid, abril.
- De Pedro Amatria, G. (2011). “F5: el contraplano es nuestro”, publicado en Revista *Cahiers Du Cinéma Espańa*, nº47, julio-agosto, pp. 68-69.
- Gómez Tarín, F. (2001). “De la violencia física a la violencia simbólica. La estructura de la ficción y el poder”, publicado en Revista *Latina de Comunicación Social*, núm. 43, La Laguna, pág 10 de la versión consultada en pdf. [PDF](#).
- _____ (2002). “(Des)información y realidad. Terrorismo sangriento, bioquímico, cibernético... pero también mediático y de Estado”, publicado en Revista *DISENSO*, núm. 35, Sociedad de Estudios Canarias Crítica, La Laguna. pp. 28-29. Pág 3 de la versión consultada en pdf. [PDF](#).
- González-Quijano, Y. (2011) “Imágenes de la revolución árabe. ¡Ahora en sus pantallas!”, publicado en *Revista Cahiers Du Cinéma Espańa*, nº44, abril, p. 9.
- Gubern, R. (2011) “La revolución digital de los zocos”, publicado en *Revista Cahiers Du Cinéma Espańa*, nº44, abril 2011, p. 33.
- Herdero, C. (2011). “Nuestro trabajo”, publicado en *Revista Cahiers Du Cinéma Espańa*, Abril, nº 44, p. 5.
- Imbert, G. (2008). *El transformismo televisivo. Postelevisión e imaginarios sociales*, Madrid: Cátedra, 28.

Rueda Laffond, J. & Coronado Ruiz, C. (2009). *La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España*, Madrid: Fragua, 115.

Sánchez-Biosca, V. (2006). *Cine de memoria, cine de historia. La representación y sus límites*, Madrid: Cátedra, 65.

Artículos en Prensa

Diario *El País*, 20-07-2001. (última consulta: 5-9-2011) [El País](#).

Diario *El País*, 21-07-2001. (última consulta: 5-9-2011) [El País](#).

Diario *El País*, 29-07-2002. (última consulta: 5-9-2011) [El País](#).

Diario *El Mundo*, 15-07-2008. (última consulta: 5-9-2011) [El Mundo](#).

Diario *El País*, 18-09-2011. (última consulta: 18-09-2011) [El País](#).

Diario *El País*, 18-09-2011. (última consulta: 18-09-2011) [El País](#).

Diario Digital *periodismohumano.com*, 15-09-2011 (última consulta: 18-09-2011) [Tomalapalabra](#).

Filmografía Citada

Le Fond de l'air est rouge (Chris Marker, 1977/1993)

Génova Líbera (Daniel Hernández, 2005)

World Trade Center (Oliver Stone, 2006)

United 93 (Paul Greengrass, 2006)

Cuéntame cómo pasó (TVE, 2001 – en emisión)