



Creación audiovisual 2.0 como herramienta crítica de activismo social e intervención política en el siglo XXI



El colectivo 15Mbcn.tv (2011-2014) como caso de estudio

150511



3112 14

Tesis Doctoral

Doctorando: Hernán Enrique Bula
Directora: Elena Edith Monleón Pradas

Septiembre de 2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

· Tesis Doctoral ·
Creación audiovisual 2.0
como herramienta crítica de activismo
social e intervención política en el siglo XXI
· El colectivo 15Mbcn.tv (2011-2014)
como caso de estudio

Doctorando
Hernán Enrique Bula

Directora
Elena Edith Monleón Pradas

Doctorado en Artes: Producción e Investigación
Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Universitat Politècnica de València

Septiembre 2015



Licencia **Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España**
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.5/>



Usted es libre de: copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra.
Bajo las condiciones siguientes:

Reconocimiento. Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciador.

No comercial. No puede utilizar esta obra para fines comerciales.

Sin obras derivadas. No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.

Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.

Los derechos derivados de usos legítimos u otras limitaciones reconocidas por ley no se ven afectados por lo anterior.

Resumen/Abstract/Resum

La presente investigación estudia el campo del audiovisual activista de intervención social y política, profundizando en el surgimiento del videoactivismo 2.0 en el siglo XXI. Nos referimos a una serie de prácticas audiovisuales alternativas, políticas, de denuncia y resistencia, que aprovechan la accesibilidad, facilidad, inmediatez y versatilidad que ofrecen las tecnologías actuales (audiovisuales, informáticas, telemáticas y comunicacionales) y los nuevos escenarios digitales globales de la web 2.0. Prácticas en donde lo viejo y lo nuevo, el pasado y el presente, claramente convergen. A los fines de dar cuenta de nuestros objetivos de investigación, se procedió a la realización de un estudio de tipo descriptivo, organizado en dos etapas. Una de sistematización de investigaciones en torno a diversas producciones audiovisuales de intervención política desde el cine militante, el videoactivismo de los años ochenta y noventa, hasta el activismo audiovisual del siglo XXI y su interacción con la red. En ella identificamos objetivos, tácticas y estrategias a fin de caracterizarlas y diferenciarlas de acuerdo a sus aspectos experimentales, estéticos, críticos y políticos. En una segunda etapa efectuamos un estudio de caso tomando como referencia al colectivo catalán 15Mbcn.tv. Dicha etapa combinó indagaciones cualitativas y cuantitativas (abordaje metodológico de tipo mixto) para la comprensión de las características que adquiere la experiencia analizada. Los resultados del estudio permitieron dilucidar *qué hay de viejo en lo nuevo y qué hay de nuevo en lo nuevo*, es decir, precisar las características y especificidades de los actuales trabajos audiovisuales y sus similitudes y diferencias respecto de sus antecedentes. En esa línea, el análisis puntual del colectivo 15Mbcn.tv constituyó un aporte de relevancia en aras de efectuar estas reflexiones a partir de la indagación de un caso concreto, paradigmático y contemporáneo. Por otro lado, se buscó entender el papel del cambio tecnológico en las estrategias discursivas, narrativas, estéticas y de difusión de estas prácticas de resistencia, insistencia e intervención del videoactivismo 2.0. Finalmente, y considerando los resultados del estudio, se comparten algunas reflexiones en torno a las limitaciones y potencialidades de estas prácticas audiovisuales como herramientas de intervención estética-crítica-política y de transformación de la consciencia social y política del contexto particular en el cual se desarrollan.

Palabras claves

videoactivismo, audiovisual, cine militante, política, movimientos sociales, redes, vídeo, web 2.0

Abstract

PhD Thesis Title:

Audiovisual production 2.0 as a critical tool of social activism and political intervention in the XXI century.
The 15Mbcn.tv collective (2011-2014) as a case study.

Abstract:

This research studies the activist audiovisual of social and political intervention field, deepening the emergence of video activism 2.0 in the XXI century. We refer to a number of alternative and political audiovisual works, of denunciation and resistance, leveraging the accessibility, ease, immediacy and versatility offered by current technologies (audiovisual, computers, telematics and communication) and new global digital scenarios of the web 2.0. Performances where the old and the new, the past and the present, clearly converge. For the purposes of accounting for our research objectives, we proceeded to conduct a descriptive study, organized in two stages. We did a systematization of research on various audiovisual productions of political intervention from the militant cinema, video activism of the eighties and nineties, to the audiovisual activism century and its interaction with the network. Here we identify goals, tactics and strategies to characterize and differentiate them according to their experimental, aesthetic, critical and political aspects. In a second step we conducted a case study with reference to the Catalan audiovisual collective: 15Mbcn.tv. This stage combined qualitative and quantitative (a methodological approach of mixed type) to understand the characteristics that the analyzed experience acquires. The study results allowed us to elucidate what is old in the new and what is new in the new, that is, specify the characteristics and specificities of current audiovisual works and their similarities and differences about their background. In that vein, the detailed analysis of the collective 15Mbcn.tv was a relevant contribution in order to make these reflections from the investigation of a particular contemporary paradigmatic case. On the other hand, we seek to understand the role of technological change in discursive, narrative, aesthetic and dissemination strategies of these practices of resistance, insistence and intervention in the video activism 2.0. Finally, and considering the results of the study, we share some thoughts around the limitations and potentials of these audiovisual practices as tools of aesthetic-critical-political intervention and as a tool of social and political transformation of consciousness in the particular context in which they develop.

Keywords

Videoactivism, audiovisual, radical cinema, political, social movements, video, web 2.0

Resum

Títol de la tesi doctoral

Creació audiovisual 2.0 com a eina crítica d'activisme social i intervenció política en el segle XXI. El col·lectiu 15Mbcn.tv (2011-2014) com a cas d'estudi

Resum

La present recerca estudia el camp de l'audiovisual activista d'intervenció social i política, aprofundint en el sorgiment del videoactivisme 2.0 en el segle XXI. Ens referim a una sèrie de pràctiques audiovisuals alternatives, polítiques, de denúncia i resistència, que aprofiten l'accessibilitat, facilitat, immediatesa i versatilitat que ofereixen les tecnologies actuals (audiovisuals, informàtiques, telemàtiques i comunicacionals) i els nous escenaris digitals globals de la web 2.0. Pràctiques on allò vell i allò nou, el passat i el present, clarament convergeixen. A fi de donar compte dels nostres objectius de recerca, es va procedir a la realització d'un estudi de tipus descriptiu, organitzat en dues etapes. Una de sistematització de recerques entorn de diverses produccions audiovisuals d'intervenció política des del cinema militant, el videoactivisme dels anys vuitanta i noranta, fins a l'activisme audiovisual del segle XXI i la seua interacció amb la xarxa. En aquesta identifiquem objectius, tàctiques i estratègies a fi de caracteritzar-les i diferenciar-les d'acord amb els aspectes experimentals, estètics, crítics i polítics. En una segona etapa efectuem un estudi de cas prenent com a referència el col·lectiu català 15Mbcn.tv. Aquesta etapa va combinar indagacions qualitatives i quantitatives (abordatge metodològic de tipus mixt) per a la comprensió de les característiques que adquireix l'experiència analitzada. Els resultats de l'estudi van permetre dilucidar què hi ha de vell en allò nou i què hi ha de nou en allò nou, és a dir, precisar les característiques i especificitats dels actuals treballs audiovisuals, i les similituds i diferències respecte dels seus antecedents. En aquesta línia, l'anàlisi puntual del col·lectiu 15Mbcn.tv va constituir una aportació de rellevància per a efectuar aquestes reflexions a partir de la indagació d'un cas concret, paradigmàtic i contemporani. D'altra banda, es va cercar entendre el paper del canvi tecnològic en les estratègies discursives, narratives, estètiques i de difusió d'aquestes pràctiques de resistència, insistència i intervenció del videoactivisme 2.0. Finalment, i atesos els resultats de l'estudi, es comparteixen algunes reflexions entorn de les limitacions i potencialitats d'aquestes pràctiques audiovisuals com a eines d'intervenció estètica-crítica-política i de transformació de la consciència social i política del context particular en el qual es desenvolupen.

Paraules clau

videoactivisme, audiovisual, cinema militant, política, moviments socials, xarxes, vídeo, web 2.0

Agradecimientos

Gracias al Ministerio de Educación del Gobierno de España, sin cuya Beca de Formación de Profesorado Universitario (FPU), hubiese sido imposible realizar el Doctorado.

Gracias a la Universidad Nacional de San Juan cuya formación íntegra, crítica, laica, gratuita y libre me permitió estudiar y desarrollarme profesionalmente.

Gracias a mi directora Mau Monleón por su orientación en este proceso tan complejo.

Gracias a los evaluadores Carles Ameller, Arturo (Fito) Rodríguez Bornaetxea y Jacobo Sucari y a los miembros del tribunal Miguel Molina Alarcón, Tjaša Kancler y Silvia Martí Marí por su gran predisposición, compromiso y por sus excelentes críticas y sugerencias.

Gracias a mis profesoras/es de aquí y de allí con quienes aprendí mucho en clase, pero sobre todo en las charlas de café, en las reflexiones de pasillo, en las risas de bar y en los momentos y lugares más diversos.

Gracias a mis compañeras/os y amigas/os con quienes compartí estos hermosos 5 años de mi vida.

Gracias a Debo, por la ayuda fundamental, el acompañamiento incondicional y la amistad sincera.

Gracias a los miembros de 15Mbcn.tv por su trabajo, compromiso, solidaridad y lucha, además de su apertura y colaboración imprescindible para esta investigación.

Gracias al Laboratorio de Creaciones Intermedia y a sus miembros que me abrieron sus puertas y su amistad.

Gracias a Iker, colega, compañero, amigo y hermano.

Gracias a mi familia por su apoyo y aliento incondicional y por los momentos compartidos siempre juntos.

Y, sobre todo, gracias a Vane por su enorme ayuda, por su alegría, por su amor y por acompañarme en este largo viaje de altibajos constantes y de aventuras varias.

Dedicado a

Eduardo Galeano, cuyas palabras me enseñaron a "sentipensar"...

a mis abuelos y padres, por enseñarme con su amor y su ejemplo...

a mis dos amores Laia y Vane...

Índice

INTRODUCCIÓN.....	14
· PARTE I ·	
El poder del audiovisual.....	24
Capítulo I.1. Análisis del campo de estudio.....	25
1.1. Estudios Visuales.....	28
1.1.1. Imaginario: El poder de la imagen.....	30
1.2. Ciencias Sociales / Comunicación Social y Política.....	32
1.2.1. Poder y contrapoder.....	32
1.2.2. El poder de los media.....	32
1.2.3. Autorrepresentación y autocomunicación	34
1.2.4. Audiovisual, Activismo y Política en entornos 2.0.....	35
1.3. Movimientos Sociales.....	36
1.4. El audiovisual como herramienta al servicio de los movimientos sociales.....	40
Capítulo I.2. Audiovisual activista de intervención social y política.....	42
2.1. Aproximaciones al concepto de audiovisual activista.....	44
2.1.1. Creación de infraestructura de visibilidad / contrainformación.....	46
2.1.2. El documental como estrategia discursiva predominante.....	52
2.1.3. La cámara como arma y defensa.....	54
2.1.4. Posibilidad de cambio y transformación social.....	56
Capítulo I.3. El papel de la tecnología.....	59
3.1 Abaratamiento y accesibilidad tecnológica "Democratización" de los medios de producción / distribución / intercambio.....	60
3.2. La revolución de Internet.....	62
3.2.1. El papel de la red en los movimientos sociales.....	62
3.3. La revolución del audiovisual.....	66
3.3.1. Del 35mm al 16mm y 8mm.....	68
3.3.2. Del cine al vídeo.....	71
3.3.3. Del vídeo profesional al vídeo doméstico.....	73
3.3.4. Del vídeo analógico al vídeo digital.....	74
3.3.5. Del vídeo digital al vídeo en Internet (1.0).....	77
3.3.6. El vídeo 2.0.....	78
3.3.7. YouTube.com como nuevo paradigma audiovisual.....	87
Capítulo I.4. Videoactivismo 2.0.....	94
4.1. Definición y caracterización.....	96
4.1.1. Nuevas tecnologías, nuevos actores y nuevas prácticas.....	97
4.1.2. Masividad y democratización de las prácticas del videoactivismo 2.0.....	98
4.1.3. <i>Streaming</i>	99
4.1.4. Ampliación, diversificación y difuminación del campo.....	100
4.1.5. Diversidad y multiplicidad de formatos.....	101
4.1.6. <i>Remix</i> Vídeo Político.....	101
4.1.7. <i>Copyleft</i>	102
4.1.8. Archivo audiovisual <i>online</i> , vivo y accesible.....	103
4.1.9. Viralidad.....	103
4.1.10. Videoactivismo político <i>translocal</i>	104
4.1.11. Audiovisual activista en YouTube.....	105
4.1.12. Conflictos, problemas y limitaciones.....	106

· PARTE II ·

Del cine militante al videoactivismo 2.0.....	110
Capítulo II.1. Primeras experiencias cinematográficas.	
Antecedentes / Precedentes / Pioneros del cine militante.....	114
1.1. La revolución soviética (social y cinematográfica).....	116
1.2. Los precedentes europeos.....	117
1.2.1. La Segunda República y la Guerra Civil Española.....	119
1.3. El cine americano crítico contra el cine comercial de Hollywood.....	120
1.4. El cine durante la Segunda Guerra Mundial.....	121
1.5. Los años 50. La Guerra Fría y el cambio tecnológico.....	122
1.5.1. El movimiento del <i>Nuevo Cine</i>	122
Capítulo II.2. Los revolucionarios sesenta/setenta.....	125
2.1. El cine militante.....	127
2.1.1. Cine militante en América Latina.....	129
2.1.2. Mayo del 68. Con y contra el cine.....	139
2.1.3. Estados Unidos.....	146
2.1.4. Cine Militante en España durante el tardo-franquismo y la transición.....	149
2.2. El vídeo como nueva herramienta de intervención social, política, artística y mediática.....	157
2.2.1. El vídeo en el movimiento <i>Underground</i> (EEUU): <i>Guerrilla Television</i> y <i>Community Video</i>	157
2.2.2. El ingreso del vídeo como herramienta alternativa en el estado español: <i>Video-Nou</i>	161
Capítulo II.3. La conservadora década del ochenta.....	167
3.1. Pluralismo Documental (EE.UU.).....	169
3.2. La resurrección de la <i>Guerrilla Television</i> (EE.UU.).....	170
3.2.1. <i>Paper Tiger Television / Deep Dish TV</i>	170
3.3. Videoactivismo en colectivos LGBT y de lucha contra el HIV/SIDA (EE.UU.).....	172
Capítulo II.4. Los años noventa: neoliberalismo, antiglobalización y videoactivismo.....	175
4.1. Witness.org.....	177
4.2. Videoactivismo británico: <i>Despite TV</i> , <i>Undercurrents</i> y <i>Conscious Cinema</i>	179
4.3. Movimiento Antiglobalización.....	183
4.3.1. Indymedia.....	184
Capítulo II.5. Siglo XXI. El audiovisual de intervención política en la era de internet.....	187
5.1. Videoactivismo digital (1.0).....	189
5.1.1. Argentina (2001). La recuperación del cine militante a través del vídeo.....	189
5.1.2. Activismo audiovisual digital (1.0) <i>made in UK</i>	194
5.1.3. Televisiones alternativas y <i>Telestreets</i>	195
5.1.4. Oaxaca, México (2006). La cámara desde las barricadas.....	197
5.1.5. ¿Qué cambió a partir de aquí?.....	200
5.2. Videoactivismo 2.0: Rebeliones 2.0 / Wikirevoluciones.....	201
5.2.1. Revolución Islandesa (2008-2011).....	203
5.2.2. El Despertar Persa. Irán (2009-2011).....	204
5.2.3. La Revuelta Griega (2008-2011).....	205
5.2.4. Primavera Árabe (2010-2012).....	205
5.2.5. <i>Occupy Wall Street</i> . Estados Unidos (2011).....	207
5.2.6. Movimiento Estudiantil Chileno (2011-2012).....	208
5.2.7. #yosoy132. México (2012).....	209
5.2.8. #OccupyGezi. Turquía (2013).....	209
5.2.9. #VemPraRua / #OgiganteAcordou. Brasil (2013).....	210
5.2.10. “No es una crisis... ¡es el sistema!”.....	211

· PARTE III ·

Estudio de caso: el colectivo 15Mbcn.tv.....	213
Capítulo III.1. Segunda etapa metodológica. Análisis mixto del estudio de caso.....	214
1.1. Fase 1. Abordaje cualitativo.....	216
1.2. Fase 2. Abordaje cuantitativo.....	220
Capítulo III.2. El 15-M. Contexto social, político y tecnológico: los indignados/ <i>#spanishrevolution</i> /15Mbcn.tv.....	222
2.1. El 15-M (los indignados / <i>#spanishrevolution</i>).....	223
2.1.1. Precedentes, motivos y surgimiento del 15-M.....	224
2.1.2. El 15 de mayo de 2011.....	225
2.1.3. Las acampadas en las plazas.....	226
2.1.4. De las plazas a los barrios.....	227
2.1.5. 15-O, la indignación se globaliza.....	228
2.1.6. 12M-15-M.....	228
2.1.7. Características y particularidades del 15-M.....	229
2.2. <i>Comissió Audiovisual d'Acampada Barcelona</i> : 15Mbcn.tv.....	231
2.2.1. Ecosistema de activismo audiovisual 2.0 de Barcelona.....	234
Capítulo III.3. Voces y miradas desde el interior del colectivo 15Mbcn.tv.....	237
3.1. Urdimbre de subjetividades y tejido colectivo: discurso intertextual a partir de las entrevistas (Análisis de contenido).....	239
3.1.1. Eje I: Sobre el colectivo.....	239
3.1.2. Eje II: Participación en la Comisión.....	251
3.1.3. Eje III. Metodologías de trabajo.....	258
3.1.4. Eje IV: Producción Audiovisual.....	271
3.1.5. Eje V: Difusión y distribución.....	284
3.1.6. Eje VI. Riesgos y Cuidados.....	290
3.1.7. Eje VII: Intervención Política.....	297
3.1.8. Eje VIII: Criticas, futuro y otras observaciones.....	307
Capítulo III.4. De las voces a las miradas: visualizaciones, circulación y pantallas <i>online</i> (Análisis de datos).....	312
4.1. Análisis del canal de 15Mbcn.tv en YouTube.....	313
4.1.1. Visualizaciones.....	316
4.1.2. Aspectos socio-demográficos.....	318
4.1.3. Visualización y distribución de vídeos en plataformas 2.0.....	319
4.2. Análisis de los vídeos.....	320
4.2.1. Estrategia de selección.....	320
4.2.2. Categorías de <i>videoactivismo</i> 2.0: Propuesta tipológica.....	321
CONCLUSIONES.....	329
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y RECURSOS UTILIZADOS.....	364
1. Referencias fundamentales.....	365
2. Referencias complementarias.....	377
3. Artículos periodísticos y documentos web.....	382
4. Videografía y Filmografía.....	386
ANEXOS.....	391

Introducción

La presente Tesis Doctoral titulada *“Creación audiovisual 2.0 como herramienta crítica de activismo social e intervención política en el siglo XXI. El colectivo 15Mbcn.tv (2011-2014) como caso de estudio”*, se inscribe en el Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación, de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universitat Politècnica de València (UPV).

El germen de esta investigación se sitúa junto al nacimiento del proyecto *Nuevas Realidades Video-Políticas*¹, un festival internacional de vídeo que circuló durante el 2012 por 9 países y 18 ciudades de Iberoamérica, para luego transformarse en una plataforma de producción, gestión e investigación que aborda la interrelación del audiovisual con los movimientos sociales y políticos. Desarrollado junto a Iker Fidalgo Alday, desde el grupo de investigación Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI) del Departamento de Escultura (UPV), este proyecto ha supuesto un punto de partida en permanente evolución, propiciando el intercambio con realizadores, colectivos, teóricos y universidades de los más diversos contextos. Por otro lado, supone un complemento teórico-práctico, un proceso abierto y mutable que se relaciona directamente con el trabajo teórico desarrollado aquí y que constituye el motor de motivación para desarrollar la investigación de esta Tesis Doctoral.

El inicio de esta investigación en 2011 coincide asimismo con un momento social y político conflictivo, en medio de la denominada “crisis económica” global, con diversas protestas, levantamientos y movimientos sociales que tomaron las calles, las plazas y las redes, tanto a nivel local (15-M en España), como también a nivel mundial (Primavera Árabe, protestas en países europeos como Islandia, Grecia o Turquía, el *Occupy Wall Street*, manifestaciones estudiantiles en Chile y México, entre otras). Dichos movimientos y/o protestas sociales masivas se desarrollaron entre 2009 y 2014 y utilizaron la red como herramienta para organizarse, coordinarse, desplegar sus convocatorias y difundir sus reivindicaciones. Así, se apoyan en los desarrollos tecnológicos para intervenir críticamente en el contexto político, económico y social, buscando transformarlo. Estos procesos, a su vez, se despliegan no sólo en un entorno cada vez más monitoreado, censurado y comercializado por los medios corporativos, sino también en un contexto político dentro de

1 Para mayor información consultar: www.nrvp.wordpress.com

regímenes dictatoriales o de democracias occidentales que utilizan cada vez más la fuerza policial para reprimir la disidencia, la desobediencia civil, las protestas, o dictan leyes antipopulares y criminalizan estas luchas.

En medio de este contexto surgen una serie de prácticas audiovisuales activistas, políticas y de resistencia que se encuadran en esta última fase del capitalismo global y que podríamos englobar dentro de lo que algunos autores denominan videoactivismo 2.0. Estas prácticas alternativas, herederas de las premisas de los cineastas militantes de los sesenta y setenta y de los videoactivistas de los ochenta y noventa, persiguen un objetivo político o de denuncia social, pero ahora aprovechando la accesibilidad, facilidad, inmediatez y versatilidad que ofrecen las herramientas actuales, desarrolladas a partir del nacimiento de la web 2.0. Estos audiovisuales se producen, distribuyen y consumen en nuevos escenarios digitales dentro de redes globales, caracterizados por desarrollar prácticas en las que lo viejo y lo nuevo, el pasado y el presente, claramente convergen. Creemos importante aclarar que la novedad que podemos ver actualmente en el activismo audiovisual 2.0 no se relaciona tanto con el uso del audiovisual como herramienta política -algo que ya se llevaba a cabo desde los inicios del cine- sino en cuanto a cómo se producen hoy estos vídeos, cómo son publicados y distribuidos, la manera en que se consumen dentro de los nuevos circuitos y flujos audiovisuales en red y, fundamentalmente, también por la velocidad, rapidez, instantaneidad y masividad con que estos procesos se llevan a cabo. Son nuevas también las condiciones en que se desarrollan estas producciones, marcadas por la ubicuidad de las tecnologías de registro (cámaras), la facilidad de la distribución y la enorme abundancia de material disponible para re-utilizar y remezclar.

Precisamente, nuestro objetivo en esta investigación es analizar estas prácticas, para entender cuáles son sus características y especificidades (experimentales, estéticas, críticas, narrativas, tecnológicas y políticas), cuáles sus potencialidades y posibilidades de intervención social y política, sus desarrollos actuales y sus similitudes y diferencias respecto de sus antecedentes. Dichas prácticas de activismo audiovisual, si bien tienen casi un siglo de desarrollo, se ven actualmente modificadas por el famoso proceso de convergencia que ha modificado radicalmente el panorama de la producción audiovisual. Las personas se convierten fácilmente en potenciales productoras de imágenes, grabando vídeos con pequeños dispositivos móviles y dispersos, editando con su ordenador, publicando en alguna plataforma de vídeo *online* y distribuyendo el material en las redes sociales, con una inmediatez inusitada. Esto ha proporcionado un enorme estímulo para estas prácticas culturales que habitualmente se han desarrollado por fuera, y/o en contra, de los grandes medios de comunicación masivos y corporativos (*mainstream*). La compleja y productiva relación entre audiovisual-activismo-internet-herramientas 2.0, nunca antes vista, exige un análisis de sus particularidades, de los contextos en los cuales se desarrollan, de las circunstancias políticas que les son contemporáneas, de los cambios que promueven (tanto en regímenes represivos como en democracias liberales), y de la evolución tecnológica que comparten también con los medios de comunicación masiva, dentro de este nuevo ecosistema de medios digitales.

Para abordar de manera más concreta todos estos cambios, características y panoramas que acabamos de nombrar, realizamos un estudio de caso de la *Comissió Audiovisual d'Acampada Barcelona*² (15Mbcn.tv), ejemplo paradigmático de videoactivismo 2.0 en el siglo XXI. Nos detenemos a describir la experiencia, el contexto y desarrollo concreto de este colectivo de activismo audiovisual surgido en mayo de 2011 en la ciudad de Barcelona, a raíz del nacimiento del "movimiento" 15-M en todo el territorio español y de la acampada que se instaló en la Plaza Catalunya de esta ciudad. La definición de este caso particular de estudio nos permite acotar el aspecto contextual socio-político en el cual se inscriben las acciones, acontecimientos, actores y prácticas analizadas dentro de la especificidad del estudio.

Es importante destacar que el movimiento 15-M, también llamado movimiento de los indignados o #spanishrevolution, es un caso paradigmático respecto a la conciencia de la importancia de la creación

2 Nomenclatura original en catalán, pero que, sin embargo, tanto sus mismos integrantes como otros colectivos, lo nombran también en castellano (Comisión Audiovisual de la Acampada 15-M de Barcelona), aunque más comúnmente por su abreviatura: 15Mbcn.tv. Nosotros utilizaremos habitualmente esta última denominación para facilitar la lectura del texto.

audiovisual como herramienta de intervención social y política. Cada una de las asambleas y acampadas mayoritarias que surgieron en España, durante los meses de mayo y junio de 2011, tenían siempre, entre sus diversas comisiones y subcomisiones de coordinación/logística/funcionamiento, una específica de audiovisuales, creada para pensar los problemas del audiovisual en el marco de este agitado contexto. Es decir, un grupo de personas dedicada a reflexionar sobre la imagen que se quería difundir del mismo movimiento, sobre el papel importante que jugaba en los procesos de contrainformación, sobre su relevancia como contrapeso de los discursos de los *mass media* y sobre su capacidad de convocatoria y agitación. También se discutía la pregnancia de las imágenes como defensa y denuncia, su potencial de intervención, persuasión y reflexión sobre los conflictos sociales y políticos, así como la importancia del archivo de vídeo colectivo, entre otras diversas cuestiones.

Para afrontar nuestro poliédrico objeto de estudio, situamos la investigación dentro de un complejo campo interdisciplinar que combina abordajes del campo del arte, el activismo y los nuevos medios; de los estudios visuales, del audiovisual, el documental y el cine (social, político, radical, militante, etc); de la ciencias sociales y políticas, de la comunicación, del estudio de los movimientos sociales (y en particular de los novísimos movimientos sociales en red), entre otros. Dentro de nuestro campo artístico, retomamos la idea de Kancler (2014) acerca de la pertinencia de realizar estudios de este tipo, en el interior de este campo disciplinar

“Partiendo de la idea de que el arte no está fuera de la política y menos aún hoy en día, (...) y de repensar lo político en la producción y construcción de la propia imagen y su configuración material, (...) [nuestro trabajo] consiste en exponer el potencial crítico de las prácticas artísticas politizadas, que se construyen en la intersección del análisis teórico, las políticas estéticas y las prácticas sociales de resistencia. Se trata de hablar de las posibilidades de intervención en los procesos reales e imaginarios, para enfrentarse a la 'imposibilidad' que presenta la actualidad capitalista, -en tanto que permeación completa de lo social y cotidiano por la imagen y el control de la *imagoesfera* de cualquier acción política transformadora” (Kancler, 2014, p. 13).

Preguntas y supuestos de investigación (hipótesis).

Para definir y abarcar nuestro campo, objeto y caso de estudio, nos propusimos guiar nuestra Tesis a partir de las siguientes tres **preguntas de investigación**:

1. ¿Cuáles son las características y especificidades (experimentales, estéticas, críticas, narrativas, tecnológicas y políticas) de las actuales prácticas de activismo audiovisual 2.0? ¿Cuáles son sus similitudes y diferencias respecto de sus antecedentes históricos (cine militante, *Guerrilla Television*, videoactivismo, entre otros)?
2. ¿Cómo ha influido el cambio tecnológico en las estrategias discursivas, narrativas, estéticas y de difusión de este tipo de producciones audiovisuales? ¿Qué importancia tienen estas nuevas formas de (co)producción, difusión y recepción de los audiovisuales en su utilización como herramienta política?
3. ¿Cuál ha sido el papel del colectivo 15Mbcn.tv y de su producción audiovisual en relación a las posibilidades de contribuir activamente en una intervención y transformación de la conciencia social y política dentro del contexto en la cual se inscribe?

Una vez planteadas estas preguntas, nos propusimos unos **supuestos de investigación (hipótesis)** que nos guiarán a lo largo de esta Tesis y con los cuales intentamos demostrar que:

Las actuales prácticas de activismo audiovisual 2.0 presentan características y especificidades que determinan sus similitudes y diferencias, respecto de las prácticas que constituyen sus antecedentes históricos (cine militante, *Guerrilla Television*, videoactivismo, entre otros).

El cambio tecnológico genera su impronta en las estrategias discursivas, narrativas y estéticas, y crea nuevas formas de (co)producción, difusión y recepción de los audiovisuales en las producciones de tipo activista actuales.

El colectivo 15Mbcn.tv y su producción audiovisual contribuye activamente a generar procesos de intervención y transformación de la conciencia social y política dentro del contexto actual en el cual se inserta.

Por ello, nos hemos trazado los siguientes **objetivos** que nos guían en esta Tesis.

Objetivos y metodología.

Generales:

Sistematizar investigaciones en torno a diversas producciones de activismo audiovisual de intervención social y política, desde el cine militante, el videoactivismo de los años ochenta y noventa, hasta el videoactivismo 2.0 del siglo XXI y su interacción con la red, identificando objetivos, tácticas y estrategias a fin de caracterizarlas y diferenciarlas de acuerdo a sus aspectos experimentales, estéticos, críticos y políticos.

Reflexionar sobre el papel que juega el audiovisual como herramienta política en relación con las posibilidades y limitaciones de contribuir activamente en la intervención/transformación de la conciencia social y política del contexto en la cual se desarrollan, a partir del estudio y análisis concreto de la *Comissió Audiovisual d'Acampada Barcelona* (15Mbcn.tv) durante el 15-M, como un ejemplo paradigmático de videoactivismo 2.0 en el siglo XXI.

Específicos:

Estudiar las nuevas características y especificidades introducidas en el campo del activismo audiovisual, al interactuar con las potencialidades de Internet y las herramientas 2.0 (videoactivismo 2.0).

Reflexionar sobre el papel de la tecnología, su abaratamiento, accesibilidad y democratización en los medios de producción/distribución y su influencia en la creación de audiovisuales de intervención política y activista de los últimos años.

Describir el desarrollo del trabajo de la comisión audiovisual 15Mbcn.tv, desde su nacimiento en mayo del 2011 hasta la actualidad, analizando sus características, sus intervenciones y la importancia de sus prácticas.

Realizar una crónica y registro del desarrollo de las producciones audiovisuales realizadas por el 15Mbcn.tv entre 2011 y 2014.

Describir los objetivos y estrategias de producción/difusión/distribución/intervención que se plantean, debaten y despliegan desde la comisión audiovisual 15Mbcn.tv.

Reflexionar sobre los diversos campos de intersección que se producen entre los audiovisuales de intervención política y de resistencia producidos por el 15Mbcn.tv y el tejido político, social, económico y tecnológico del contexto en el cual se insertan.

Analizar los puntos en común y las diferencias entre las prácticas más relevantes de activismo audiovisual realizadas a lo largo de la historia y las de videoactivismo 2.0 llevadas a cabo por el colectivo 15Mbcn.tv.

Teniendo en cuenta estos objetivos, las preguntas y los supuestos de investigación planteados (hipótesis), presentamos a continuación la **metodología** que utilizamos en esta Tesis Doctoral. La misma responde a un estudio de tipo descriptivo (Bickman & Rog, 1998) y se organiza en dos etapas.

En la **primera etapa metodológica** realizamos un **estudio teórico**, entendiéndolo como “todo aquél que presenta avances teóricos, estudios de revisión, actualización, comparación y análisis crítico de teorías o modelos en un determinado campo” (León & Montero, 2007, p. 849). Sistematizamos investigaciones en torno a diversas producciones audiovisuales de intervención política desde el cine militante, el videoactivismo de los años ochenta y noventa, hasta el activismo audiovisual del siglo XXI y su interacción con la web. Recurrimos para ello a diversas **fuentes y documentos**, mediante una búsqueda minuciosa de material teórico del ámbito del activismo audiovisual y de su campo interdisciplinar, referenciando a autores de marcada trayectoria. Entre ellas destacamos:

- Material bibliográfico;
- Revistas especializadas;
- Bases de datos: Jstor, SciELO, Wilson Humanities, RACO, e-Revistas (Plataforma Open Access de Revistas Científicas Electrónicas Españolas y Latinoamericanas);
- Monografías de realizadores y directores;
- Proyectos publicados en la web, webs de videoactivistas, etc.;
- Periódicos;
- Archivos y bases de datos de audiovisuales: filmotecas, organizaciones, archive.org, witness.org, canales de YouTube de colectivos audiovisuales, etc.

Una vez recabado el material se procedió a su **análisis y sistematización**, siguiendo criterios teóricos y cronológicos. Ello permitió efectuar una historización de las producciones audiovisuales, como veremos en la Parte II de esta investigación. Por otro lado, se llevó a cabo también un **análisis técnico y tecnológico**. Aquí nos detenemos en la manera en que la tecnología audiovisual fue cambiando a lo largo del siglo XX y XXI, de manera intrínseca a las evoluciones que fueron sucediendo en las prácticas audiovisuales alternativas que nos interesan abordar, además de los cambios introducidos por la intersección de la informática, internet, la tecnología audiovisual y las herramientas 2.0.

En la **segunda etapa metodológica** efectuamos un **estudio de caso** tomando como referencia al colectivo catalán 15Mbcn.tv. Dicha etapa combinó indagaciones cualitativas y cuantitativas (abordaje metodológico de tipo mixto) para la comprensión de las características que adquiere la experiencia analizada. Debido a la complejidad, cantidad de variables utilizadas y extensión de esta etapa, sólo la presentamos en esta introducción para abordarla con detenimiento en su capítulo correspondiente (PARTE III).

Estructuración concreta del trabajo.

Continuamos con la estructuración de esta Tesis, explicitando su división en diferentes Partes, compuestas a su vez por varios capítulos en donde cada una de ellas define un aspecto general de la investigación.

En líneas generales, la **PARTE I: El poder del audiovisual** conforma el marco teórico en el cual definimos el campo de estudio, caracterizamos también nuestro objeto de estudio (activismo audiovisual, en general, y videoactivismo 2.0 en particular), y definimos los cambios que se han introducido en él a raíz de los avances tecnológicos (audiovisuales, informáticos, telemáticos y comunicacionales). En el **Primer Capítulo (I.1): Análisis del campo de estudio** describimos la manera en que este campo interdisciplinar es abordado por los distintos autores, desde disciplinas y puntos de vista diversos, aunque generalmente complementarios. Posteriormente, desarrollamos algunos de los encuadres que más nos interesan, para luego abordar ciertas conceptualizaciones que nos sirven como marco de la investigación. Definimos entonces el campo de los

estudios visuales, lo cual nos lleva directamente a reflexionar sobre el papel de la imagen en nuestra sociedad contemporánea y el poder del imaginario en las prácticas artísticas y audiovisuales activistas y de intervención social y política. Nos detenemos también en el campo de las ciencias sociales para abordar los conceptos de poder/contrapoder (Castells, 2008) y también en el campo de la comunicación social y política, donde analizamos la relación con los medios masivos y de auto-comunicación de masas (Castells, 2009). Asimismo, desarrollamos el campo de estudio de los movimientos sociales y su particular interacción con el campo de la comunicación y del audiovisual como herramienta política.

En el **Segundo Capítulo (1.2)** nos abocamos al análisis y caracterización de lo que entendemos como **Audiovisual activista de intervención social y política**, eje conceptual fundamental de esta Parte I, ya que en él definimos y caracterizamos nuestro objeto de estudio. Si bien estas particularidades se conforman en función de cada punto de vista, coyuntura y contexto histórico, cultural, tecnológico, social y político concreto en el que cada experiencia se desarrolla, abordamos aquí, de manera general, características comunes que pueden encontrarse en estas prácticas. Realizamos, inicialmente, una aproximación al concepto de audiovisual activista, retomando los abordajes de diversos autores, para luego plantear una reflexión, síntesis y definición propias. A partir de aquí, nos centramos en sus aspectos de creación de infraestructura de visibilidad y contrainformación, caracterizándolo en función de su discursividad de resistencia, de su carácter alternativo, de sus planteamientos éticos/estéticos, de su subjetividad múltiple y de su capacidad de empoderamiento y auto-representación. También nos detenemos a pensar en la metáfora de la cámara como arma y defensa y en su capacidad de contra-vigilancia. Por otro lado, describimos la utilización del lenguaje documental como estrategia discursiva predominante, y como formato que permite la inclusión de otras múltiples formas en su interior (ficción, no-ficción, remezcla, etc.). Por último, analizamos este tipo de prácticas en función de su posibilidad de producir un cambio y una transformación social en el contexto en el que se inscriben, gracias a una serie de aspectos que consideramos fundamentales para ello, como la implicación personal, el carácter colectivo y no-lucrativo y la capacidad de intervención de estas prácticas.

El **Tercer Capítulo (1.3)** nos permite enfocar en el **Papel de la tecnología** (informática, comunicativa, telemática y audiovisual) dentro de las prácticas que analizamos en esta investigación. Somos conscientes de que el abaratamiento, accesibilidad y “democratización” de los medios de producción, distribución e intercambio cumplen un rol importante en el desarrollo que el audiovisual activista ha sufrido a lo largo de su historia. En los últimos años, esta popularización de nuevas tecnologías móviles de comunicación y de registro (sonoro, fotográfico y videográfico), sumado a las herramientas web, tecnologías, plataformas y redes sociales 2.0 y a las potencialidades del acceso a Internet con la telefonía móvil, ha generado un impacto revolucionario en las formas de organización, comunicación y acción política de las nuevas revueltas y de los novísimos movimientos sociales (NsMS) (Juris, Pereira, & Feixa, 2012). Aunque no creemos en causalidades directas entre nuevas tecnologías y cambios sociales, sí pensamos que estas herramientas han colaborado en muchas de las formas de comunicación, coordinación y acción durante las protestas de los últimos años. Nos centramos aquí, sobre todo, en dos aspectos que afectan directamente a las prácticas actuales de videoactivismo 2.0. Por un lado, la revolución que Internet ha significado para estas prácticas, para los movimientos sociales y para las nuevas formas de trabajo colectivo. Por otro, la revolución del audiovisual, donde hacemos un recorrido de los sucesivos avances del cine al vídeo, del vídeo analógico al vídeo digital y del vídeo digital al vídeo en Internet. Luego, nos detenemos en el vídeo 2.0 y su movilidad, omnipresencia, instantaneidad y multiplicación. También abordamos aquí, el papel del audiovisual *online*, en particular de YouTube, como nuevo paradigma audiovisual. Nos preguntamos además, si estas herramientas de empoderamiento tecnopolítico no constituyen nuevos mecanismos de control. A su vez, reflexionamos sobre la manera en que estas tecnologías se están integrando en la vida cotidiana de las personas y cómo ellas están utilizándolas, en función de sus compromisos políticos.

Con el **Cuarto Capítulo (1.4)** intentamos sintetizar los aspectos que hemos desarrollado en los dos capítulos anteriores, describiendo las prácticas audiovisuales activistas y su interacción con las nuevas tecnologías audiovisuales e informáticas y la potencialidad de internet, YouTube y las herramientas 2.0. A partir de aquí,

definimos y caracterizamos las prácticas actuales de **videoactivismo 2.0**. Nos referimos también a la masividad, ampliación y democratización de estas prácticas, lo cual ha generado, a la vez, una difuminación del campo y una diversidad y multiplicidad de formatos. Describimos sus posibilidades actuales de transmisión en vivo (*streaming*), su mayor capacidad de remezcla, remix y viralidad, la utilización masiva de licencias copyleft, su particular translocalidad y su accesibilidad *online* como archivo audiovisual vivo, todo ello con YouTube como uno de los actores principales de este proceso. Este capítulo es fundamental ya que constituye la otra faceta de nuestro objeto de estudio y el eje transversal de nuestra investigación.

Una vez aclarados y definidos ciertos conceptos claves en esta PARTE I, y vista la importancia del audiovisual de intervención política en los procesos históricos, desarrollamos a continuación la historia del uso alternativo de la imagen en movimiento, en la **PARTE II: Del cine militante al videoactivismo 2.0**. Realizamos este recorrido histórico sin una voluntad totalizadora y mucho menos taxonómica. Buscamos, por un lado, sentar los antecedentes que consideramos importantes para entender y comprender las tradiciones que rescatan, las especificidades que desarrollan y el alcance que tienen las propuestas particulares que analizamos en esta investigación. Por otro lado, pretendemos comprender cuál ha sido el camino hasta las prácticas actuales del activismo audiovisual, cuáles han sido y son las complejidades y contingencias a las que se enfrentan, para entender luego cuáles son las potencialidades y diferencias que le otorga actualmente su comunión con Internet y las herramientas 2.0.

En el **Primer Capítulo** de esta Parte II (**II.1**), realizamos una aproximación a las **Primeras experiencias cinematográficas** que nos sirven como antecedentes o precedentes del cine militante. Así, recuperamos las diversas experiencias desde los cineastas soviéticos, los pioneros de Estados Unidos y Europa, España durante la Segunda República y la Guerra Civil, el cine durante la Segunda Guerra Mundial, hasta llegar a los años 50, con la Guerra Fría y el denominado *Nuevo Cine*.

El **Segundo Capítulo (II.2): Los revolucionarios sesenta/setenta** está subdividido en varios epígrafes para comprender mejor la temática que aborda. Constituye el capítulo más largo de esta tesis, ya que se detiene en estos años de grandes cambios sociales, políticos y culturales, con importantes rebeliones populares, movimientos de base e incluso revoluciones armadas. Desde América Latina hasta Europa y desde allí hasta Estados Unidos, en todos los rincones del mundo occidental, el movimiento social comenzó a cuestionar los cimientos de las estructuras hegemónicas. Este contexto crea el caldo de cultivo para que comiencen a surgir diversos colectivos audiovisuales que entienden el cine y el vídeo como un poderoso medio para cuestionar y luchar en contra del sistema. Estos realizadores apuntan ahora sus cámaras hacia lo que el cine y la televisión comercial dejan fuera de cuadro e invisibilizan, es decir, todos esos problemas y cuestiones que afectan e interesan a los sectores populares y que buscan, en definitiva, agitar las conciencias de los espectadores para sumarlos a la lucha por una sociedad más justa, equitativa y democrática.

Nos detenemos primero, en particular, en el **cine militante desarrollado en América Latina**. El mismo tuvo un papel relevante en estas décadas produciendo unas cinematografías militantes que, por la potencia y combatividad de sus realizaciones, su capacidad de intervención política dentro de contextos sociales conflictivos y por la originalidad de sus propuestas formales y narrativas, impactarán e influenciarán a muchos realizadores comprometidos durante los años setenta. Abordamos luego el levantamiento popular de **Mayo del 68**, conformado por una cadena de protestas, movimientos, huelgas y manifestaciones que tuvieron lugar en Francia, generando una profunda politización de todos los ámbitos, incluido el cultural, logrando también afectar, politizar y revolucionar profundamente las prácticas cinematográficas, quizá incluso más que cualquier otra forma o lenguaje. Surgen en esta época diversos grupos de cine político y militante que apuestan por una práctica audiovisual de intervención política, a favor de la transformación social y de una manera fundamentalmente colectiva, cooperativa, horizontal y anónima, dejando de lado tanto la individualidad del artista preponderante en el sistema capitalista, como la estricta y jerárquica división piramidal de tareas. Mientras, en **Estados Unidos**, las condiciones son muy diferentes a los que sucede en Europa y, sobre todo, en América Latina. No obstante, el contexto histórico propició también el desarrollo de prácticas audiovisuales de tipo militante, ya no en relación a los movimientos revolucionarios

de clase obrera ni de pensamiento marxista, sino sobre todo a raíz de las grandes luchas y movilizaciones contra de la Guerra de Vietnam, en torno a las luchas raciales de la comunidad negra, al reconocimiento y respeto de sus derechos civiles, y también en torno a la lucha de las mujeres contra la opresión sexista. En el siguiente apartado nos proponemos aproximarnos a la etapa de producción colectiva de ***cine documental militante en España durante el periodo tardo-franquista*** hasta la transición y el principio de la democracia, entre los años 1967 y 1981. Desarrollamos los antecedentes que más nos interesan para nuestra investigación, centrándonos en los ejemplos más paradigmáticos de la época y deteniéndonos particularmente en las experiencias de colectivos catalanes. También hacemos una breve referencia al cine militante realizado en otras comunidades y a algunos realizadores independientes relevantes dentro de este campo.

Luego de habernos detenido en las experiencias del cine militante, en el último apartado de este extenso segundo capítulo, nos dedicamos a las experiencias que surgen a partir de ***El vídeo como nueva herramienta de intervención social, política, artística y mediática***. Este desarrollo surge principalmente en Estados Unidos, en torno al movimiento *Underground*, que se enfrenta de forma directa, abierta y radical al sistema hegemónico del momento y a los pilares de las viejas normas del poder totalitario de las sociedades occidentales capitalistas. Un movimiento eminentemente contra-cultural que, a partir de 1967, se fusiona definitivamente con luchas y movimientos sociales y políticos en un tono aún más combativo, de resistencia. En este contexto nacen diversos grupos que conforman el movimiento conocido como *Guerrilla Television* y en el cual también se despliegan varias experiencias de *Community Video*. También nos detenemos puntualmente en el ingreso del vídeo como herramienta alternativa en el estado español.

Posteriormente, en el ***Tercer Capítulo (II.3)*** nos centramos en las experiencias de activismo audiovisual surgidas durante ***La conservadora década del ochenta***. En esta época se produjo una ola de conservadurismo en concordancia también con un amplio vacío de movimientos y proyectos políticos progresistas que, hasta mediados de 1990, socavó los esfuerzos de los innovadores activistas del vídeo y del cine militante de las décadas anteriores. No obstante, algunos proyectos, colectivos y movimientos resistieron a estas adversidades y lograron mantener encendida la llama de la resistencia audiovisual. Nos referimos aquí, sobre todo, a movimientos de Estados Unidos como el pluralismo documental, algunas experiencias que entroncan con la *Guerrilla Televisión*, además de proyectos activistas que permanecieron activos, sobre todo en relación a la temática del HIV/SIDA y en torno a algunos colectivos feministas y LGBT, entre otras experiencias.

Nos detenemos en el ***Cuarto Capítulo (II.4)*** a analizar ***Los años noventa: neoliberalismo, antiglobalización y videoactivismo***. En esta época en que el neoliberalismo empieza a aflorar y perjudicar sobre todo a las clases sociales más desfavorecidas, los ciudadanos comienzan a movilizarse y las diversas organizaciones sociales salen a la calle a protestar conformando así el denominado movimiento antiglobalización. Todo este nuevo marco de prácticas de resistencia, sumado a una renovación tecnológica de incorporación de nuevas tecnologías digitales, posibilitó un resurgimiento del videoactivismo como herramienta de contrainformación, crítica política e intervención social, dentro de este nuevo escenario sociopolítico. Todo ello sumado, a mediados de la década, al nacimiento de Internet, que poco a poco fue abriendo el panorama a una nueva forma de distribución del audiovisual y a nuevas maneras de intercomunicación y coordinación a través de las redes. Nos detenemos aquí en importantes experiencias de esta época como la asociación *Witness.org*, la cultura videoactivista británica, o el paradigmático caso de *Indymedia*, creado por diversas organizaciones de medios activistas/independientes.

El ***Quinto Capítulo (II.5): Siglo XXI. El audiovisual de intervención política en la era de internet***, es el último de la Parte II. Allí abordamos las primeras experiencias de intervención audiovisual y mediactivistas paradigmáticas de esta era, tanto por su magnitud, como por su capacidad real de intervención política dentro de cada contexto. Estas prácticas son encuadradas dentro de lo que denominamos videoactivismo digital (1.0), es decir, aquellas surgidas con el desarrollo de las tecnologías digitales, pero previas al nacimiento de plataformas audiovisuales *online* como YouTube. Nuestra intención en la primer parte de

este capítulo es lograr mostrar el panorama inmediatamente anterior a la explosión del audiovisual en internet, de las redes sociales y del concepto 2.0. Es decir, todos aquellos avances que han revolucionado las actuales formas de utilizar la web como herramienta de activismo político y que ha dado lugar a lo que denominamos videoactivismo 2.0, concepto con lo cual finalizamos este capítulo para detenernos en aquellas prácticas surgidas en torno a las “Rebeliones 2.0” o “Wikirevoluciones” de los años 2009-2014.

Antes de continuar con la siguiente parte, queremos aclarar que delimitar un objeto de estudio, seleccionando ciertos fenómenos o producciones y dejando al margen otras, implica asumir un compromiso con la historia. La misma, siempre se realiza a través de una operación de recorte efectuada con cierto grado de arbitrariedad, por lo tanto las omisiones son inevitables. En nuestro caso, nos hemos centrado, sobre todo, en un área geográfica acotada que desarrolla los antecedentes de Europa, Estados Unidos y América Latina, y que limita su estudio de caso a España, dentro del contexto catalán y con un colectivo que actúa específicamente en la ciudad de Barcelona.

La **PARTE III** de nuestra investigación está dedicada puntualmente a nuestro **Estudio de caso: el colectivo 15Mbcn.tv**, considerándolo un ejemplo paradigmático de las actuales prácticas de videoactivismo 2.0. A partir de todo el material compilado, de las entrevistas realizadas y del análisis de las producciones del colectivo, intentaremos dar cuenta, fundamentalmente, del contexto, historia, formación, producción, objetivos políticos y estéticos, además de analizar sus discursos y estrategias comunicativas. Para ello, en el **Primer Capítulo (III.1)** presentamos y desarrollamos la metodología empleada, que responde a un estudio de tipo mixto (cualitativo-cuantitativo).

En el **Segundo Capítulo (III.2)** llevamos a cabo el estudio **El 15-M. Contexto social, político y tecnológico: los indignados / #spanishrevolution / 15Mbcn.tv** para poder entender el contexto en el que se inserta nuestro caso de estudio. Para entender este “movimiento” de los indignados, describiremos sus precedentes, sus motivos y las particularidades de su surgimiento a partir del 15 de mayo de 2011. En medio de todo este contexto surge, al interior de la Acampada de Barcelona de la Plaza Catalunya, la **Comissió Audiovisual 15Mbcn.tv** como una parte importante dentro del movimiento. Nos detenemos también aquí a caracterizar brevemente nuestro caso de estudio como parte de un ecosistema de activismo audiovisual 2.0 en Barcelona. Dentro de este ecosistema, existen y producen una diversidad de grupos y realizadores que trabajan de manera descentralizada, pero que están buscando la forma de sincronizarse e interconectarse, para sumar esfuerzos y recursos con el fin de empoderarse y luchar coordinados con más fuerza, energía y efectividad colectiva.

Para escribir el **Tercer Capítulo (III.3): Voces y miradas desde el interior del colectivo 15Mbcn.tv**, realizamos una sistematización y un análisis de contenido de las *entrevistas realizadas a sus miembros*. Nos detenemos aquí a analizar exhaustivamente distintos aspectos de nuestro caso de estudio, partiendo de las mismas reflexiones de sus integrantes. Para ello trazamos una serie de ejes y sub-ejes temáticos que organizan la información. Inicialmente, profundizamos sobre el colectivo en sí mismo: cómo lo piensan sus miembros, qué es para ellos 15Mbcn.tv, cuál es su función social y los objetivos que se plantean. Reconstruimos la historia del colectivo, la forma en que cada uno de ellos ha participado a lo largo del tiempo, sus motivaciones, su militancia anterior y la manera en que se interesaron por el mismo. Analizamos también sus metodologías de trabajo, roles, formas de organización, financiación y métodos colectivos utilizados en el interior del mismo. La producción audiovisual constituye uno de los ejes más interesantes que describiremos, ya que nos permite conocer las temáticas abordadas, los diversos planteamientos estéticos y formales, la manera en que afrontan el tema de la objetividad y la subjetividad en su encuadre, los problemas y cuestionamientos que impone la urgencia y la inmediatez, las maneras de gestionar su extenso archivo y los problemas que esto implica. Nos detenemos, posteriormente, a reflexionar sobre la manera en que 15Mbcn.tv aborda el tema de los riesgos de su actividad y los cuidados internos y externos que llevan a cabo para evitarlos o minimizarlos. Finalmente, vemos las reflexiones que surgen en cuanto a la capacidad de intervención política y efectividad de sus prácticas, las auto-críticas y las reflexiones personales que sus miembros realizan.

En el **Cuarto Capítulo** de la Parte III (**III.4**), titulado **De las voces a las miradas: visualizaciones, circulación y pantallas online**, nos detenemos a analizar la enorme y prolífica producción audiovisual de 15Mbcn.tv. Para ello, realizamos una categorización o tipología de los vídeos publicados en YouTube por el colectivo, a fin de ordenar el material según ciertos criterios específicos (conceptuales, temáticos, formales y estéticos) que creemos servirán para entender mejor su exuberante producción audiovisual llevada a cabo durante sus cuatro años de vida.

Para finalizar, abordamos en primer lugar las **Conclusiones** o discusiones donde intentamos dilucidar qué hay de viejo en lo nuevo y qué hay de nuevo en lo nuevo, teniendo en cuenta las experiencias del cine militante hasta las actuales del videoactivismo 2.0. Luego, citamos las **Referencias Bibliográficas y Recursos Utilizados** para desarrollar esta Tesis Doctoral y, posteriormente, adjuntamos documentos **Anexos** (Estructura de Entrevistas, Tabla de análisis de audiovisuales).

Debido a las particularidades interdisciplinarias de nuestro estudio, nos hemos visto obligados a recurrir a material bibliográfico de otras disciplinas que exceden los límites habituales de las artes visuales, pero que responden al campo de estudio que hemos descrito en la PARTE I, Capítulo 1. Queremos aclarar también que para la redacción, las referencias, las citas y la bibliografía utilizamos las **Normas APA**, 6ta edición (*American Psychological Association*, 2010) para referenciar esta diversidad de fuentes. Al respecto, es importante mencionar que hemos apuntado los recursos bibliográficos y videográficos incluyendo la mayor cantidad de datos para poder acceder a los mismos. Aunque las webs y enlaces suelen cambiar habitualmente, al momento de terminar la redacción de esta Tesis, los mismos están actualizados. Por último, se ordenó el material por orden alfabético agrupándolos en las **Referencias Bibliográficas y Recursos Utilizados** dentro de cuatro grandes grupos: 1. Referencias fundamentales, 2. Referencias complementarias, 3. Artículos periodísticos y documentos web, y 4. Videografía y Filmografía. Con referencias fundamentales, nos referimos a aquellas que incluyen los temas específicos relacionados directamente con nuestro campo de estudio, constituyendo las bases sobre la que se sustenta la Tesis. Las referencias complementarias nos han sido útil, pero como su nombre lo indica, complementan y enriquecen nuestro estudio desde campos anexos. Por otro lado, los artículos periodísticos y documentos web, los hemos referenciado en un bloque aparte, ya que no constituyen la base conceptual del trabajo, pero nos ayudan a contextualizarlo. Por último, hemos agrupado la videografía y filmografía consultada y trabajada en esta investigación, para facilitar el acceso y localización al lector.

Quisiéramos aclarar que, con esta Investigación, nos propusimos indagar en las características y especificidades del activismo audiovisual y en especial del videoactivismo 2.0, a partir del estudio sistemático de un caso netamente contemporáneo. Pretendemos contribuir con nuestra propuesta de análisis al planteamiento de un posible debate sobre las cuestiones específicas que el activismo audiovisual plantea en la actualidad, sobre todo en su interacción con las redes. De todas formas, aún estamos en un momento en el cual los investigadores de este amplio campo de estudio no hemos hecho más que empezar a preguntarnos sobre lo que ocurre cuando estas prácticas de activismo audiovisual se entrecruzan con las potencialidades, la masividad, la viralidad, la remezcla y también el control que le otorga su comunión con las redes y sus herramientas 2.0. Queda mucho camino aún por recorrer, y los caminos continuamente se bifurcan, por lo cual este estudio que ahora presentamos, más que un trabajo definitivo y concluyente en sí mismo, lo que pretende es abrir puertas e interrogantes a otras posibles investigaciones.

· PARTE I ·

El poder del audiovisual

Capítulo 1
Análisis del campo de estudio

Capítulo 1

Análisis del campo de estudio

El momento social e histórico actual junto a los cambios introducidos por la globalización, internet y las TICs, nos llevan a considerar y re-plantear la conformación de perspectivas y miradas nuevas, abiertas, reflexivas y críticas que aborden la realidad socio-cultural desde estos nuevos paradigmas y teorías. Así, se vuelve relevante la innovación en los modos de aproximarnos para entender y explicar esta nueva realidad, ajustándonos a los cambios producidos. En dicho marco, vemos que la diversidad de procesos socioculturales que trae aparejada, tanto la globalización como los nuevos medios y las nuevas tecnologías de información y comunicación, han generado al mismo tiempo, por un lado, nuevos y diversos usos de la imagen (audio)visual, y, por otro, nuevas formas de acceso e intervención dentro de los procesos de comunicación, dando como resultado una profunda transformación del ecosistema mediático y cultural actual. Al respecto, en el presente trabajo seguimos las presunciones de Duarte y Valdez (2013) quienes, siguiendo lo postulado por Stam (2001) y Brea (2005), nos plantean:

“Desde el punto de vista del estudio y la investigación, esta serie de transformaciones confieren tal complejidad al fenómeno de la comunicación que hoy más que nunca es mucho más difícil pensar los medios, en tanto objetos, temas y problemas sociales de estudio, sólo a partir de la especificidad de sus lenguajes y las características de los dispositivos tecnológicos que los generan. (...) ello nos obliga, entonces, a pensar estos procesos ya no sólo desde las teorías que las ciencias de la comunicación y las ciencias sociales en general han aportado a lo largo del siglo XX sino la de integrar, también, aquellos conceptos y perspectivas originarias de otras disciplinas que posibiliten su cabal entendimiento y comprensión. En ese sentido, es que en los últimos años los procesos de comunicación visual y/o audiovisual, no exentos de esa nueva dinámica, exigen ser estudiados desde perspectivas que privilegien una visión compleja de los fenómenos sociales e intersecciones interdisciplinarias que permitan dar cuenta íntegra de esas transformaciones” (Duarte & Valdez, 2013, p. 7).

Siguiendo esta línea, para llevar a cabo este estudio sobre el audiovisual 2.0 como herramienta crítica de activismo social e intervención política en el siglo XXI, no sólo realizamos un abordaje teórico y conceptual interdisciplinario de estas temáticas, sino que también, de manera simultánea, visualizamos, analizamos y sistematizamos una amplia variedad de producciones visuales, confrontando el material teórico relevado con las prácticas audiovisuales y tecnológicas.

Existe una enorme diversidad de prácticas que podrían englobarse dentro del campo del audiovisual activista de intervención social y política, conformando una gran selva conceptual de definiciones y maneras de enfocar estas prácticas audiovisuales. Como bien apunta Askanius (2012), algunos autores se han dedicado a abordar este campo de estudio desde disciplinas y puntos de vista diversos, aunque generalmente complementarios, como los estudios de los movimientos sociales, de comunicación social y política, del documental, de los medios audiovisuales y/o del cine (social, político, radical, militante, etc.), del estudio del arte, activismo y nuevos medios, entre otros. Así cada disciplina y cada autor se centran en algunos aspectos, diversificando enormemente los intentos de analizar el campo de estudio.

Una tendencia predominante enfoca la investigación de este campo siguiendo un tipo de estudio sobre el audiovisual activista como fuente de noticias alternativas y de debate político que se desarrolla desde abajo hacia arriba, produciendo noticias independientes, contra-hegemónicas y alternativas al punto de vista corporativo de los medios de comunicación masivos (Downing, 2001; López Martín & Roig Domínguez, 2004; Vargas Serpa, 2013; Vinelli & Rodríguez Esperón, 2004). Esta perspectiva se complementa con las nociones de contra-esferas públicas y de contra-publicidad, que desde hace años se encuentran en el centro de atención de los estudios sobre activismo político y mediático de los movimientos sociales (Downey & Fenton, 2003). También podríamos nombrar aquí a Dreidre Boyle (1997, 1999), que se centra sobre todo en los numerosos grupos alternativos de televisión que surgen a partir de los años 70 y su derivación en los medios de comunicación alternativos y el periodismo ciudadano, los cuales buscan generar agendas de noticias, puntos de vista y estilos de vida alternativos, contrarios a las lógicas consumistas y capitalistas que gobiernan el mundo.

Algunos autores más cercanos al campo artístico, al vídeo arte, las intervenciones audiovisuales, algunas prácticas de vídeo documental y/o cine radical plantean diversos aspectos sobre la creación de nuevas formas de ver y percibir el mundo, como una manera de reflejar cierto imaginario cultural (Baigorri, 2004; Boyle, 1992; Hill, 1996), alejándose, en cierta medida, del enfoque más comunicativo, de noticiario alternativo y de actualidad (Askanius, 2012). Dentro de este bloque, podría enmarcarse también su abordaje desde el campo interdisciplinar de los Estudios Visuales o la Cultura Visual, gracias al cual pueden abordarse estas prácticas, entre otra enorme variedad de fenómenos visuales que el ser humano produce y consume social y culturalmente (Brea, 2005; García Canclini, 2010; Guasch, 2003; Rojas Mix, 2006).

Otra línea predominante de investigación se aborda desde el campo de las ciencias sociales, donde el audiovisual activista es estudiado, por un lado, desde el punto de vista de la sociología en el análisis de las relaciones de poder/contrapoder (Castells, 2008, 2009), y, por otro lado, desde el campo de la comunicación social y política analizando la relación con los medios masivos y de autocomunicación (Castells, 2009), las representaciones alternativas, las estrategias de producción de noticias, los medios de comunicación de los movimientos sociales, entre otros (Askanius & Gustafsson, 2010; Downing, 2001, 2011; Kavada, 2010). En los últimos años, un creciente cuerpo de teoría en las ciencias sociales se ha centrado en plataformas de vídeo *online* como esferas públicas de debate político (Dahlgren, 2009; Dietel-McLaughlin, 2010; Wright, 2012) y nuevas formas de activismo gracias al enorme poder de interacción que posibilitó la llegada de internet y las tecnologías móviles (Espiritusanto, 2010; Kavada, 2010; Mattoni, Berdnikovs, Ardizzoni, & Cox, 2010; Porta, 2007; Treré & Cargnelutti, 2014; van de Donk, Loader, Nixon, & Rucht, 2004).

Es importante destacar su abordaje por ciertas investigaciones y marcos teóricos que estudian el papel de las Redes Sociales 2.0, en general (Costanza-Chock, 2008, 2010; DeLuca, Sun, & Peeples, 2011; Postill, 2009), y de plataformas como Twitter y YouTube, en particular (Dietel-McLaughlin, 2010; Garcés-Conejos Blitvich, 2010), dentro de las protestas, levantamientos y movimientos sociales del S.XXI. No obstante, muchos de estos debates académicos se centran principalmente en los contextos de producción y distribución de vídeo en línea y de interacción en las redes, con poca o ninguna preocupación por el contenido de estos vídeos como tal o sus cualidades visuales y/o estéticas, campo nuevo en el que algunos autores han comenzado a incursionar (Arif, 2014; Askanius, 2012; Ekman, 2014). Podríamos decir que

también se inserta dentro de estudios específicos de plataformas audiovisuales *online* como YouTube, cuyos estudios nos ayudan a comprender las nuevas formas de participación generadas a partir de este tipo de tecnologías (Antolín Prieto, 2012; Burgess & Green, 2009; Jenkins, 2008a, 2008b, 2008c, 2009; Jenkins & Hartley, 2008; Kim, 2012; Lovink & Niederer, 2008; Lovink & Somers Miles, 2011). Dichos estudios buscan comprender la manera en que estas nuevas formas mediáticas terminan repercutiendo en la forma en que los vídeos son visualizados, compartidos, distribuidos, comentados, debatidos, (re)mezclados y (de) (re)contextualizados, tanto a nivel general de la cultura de nuestra época, como también en el campo específico de los audiovisuales activistas de intervención política que analizamos específicamente aquí.

Así mismo, encontramos otro enfoque del audiovisual de intervención más social, como una fuente de empoderamiento personal y colectivo, asociado a prácticas de vídeo comunitario, vídeo participativo o vídeo para el cambio, que trabaja sobre todo en comunidades, grupos indígenas y colectivos vulnerables de todo tipo, siendo un aspecto bastante estudiado en investigaciones sobre comunicación para el desarrollo. Esta metodología que procura abordar el audiovisual como herramienta de cambio social y político se distingue de otras, fundamentalmente, por la importancia asignada al proceso mismo de desarrollo de los proyectos en las comunidades y colectivos como una práctica emancipatoria de reivindicación de identidad, sin otorgar gran importancia al producto final resultante. Este tipo de estudios se encuentran dominados por manuales que ofrecen guías prácticas sobre cómo poner en marcha proyectos y organizaciones de vídeo participativo y comunitario, así como las evaluaciones descriptivas de proyectos y estudios de casos (Gumucio Dagron, 2001; Lunch & Lunch, 2006; Milne, Mitchell, & Lange, 2012; Roman, 2010).

Por otro lado, existe una tendencia a analizar al audiovisual activista como una herramienta de documentación para aportar pruebas visuales sobre abusos o violaciones de derechos humanos, tanto en contextos de regímenes represivos como en democracias liberales. Así, se utilizan términos como *videotestigo*, *advocacy vídeo* (Gregory, 2010), *vigilancia ciudadana* o *contra-vigilancia* (Wilson & Serisier, 2010). Desde el punto de vista de la utilización del audiovisual como documentación contra el abuso de derechos humanos, el libro *Vídeo para el cambio. Una guía para la defensa de los Derechos Humanos y el Activismo*, de los realizadores y teóricos Gregory, Caldwell, Avni, & Harding (2005) aporta una mirada y un debate enriquecedor.

A continuación, nos detenemos puntualmente en algunos de estos campos de estudio en los cuales se inscribe la presente investigación y abordamos ciertas conceptualizaciones, a partir de ellos, que nos servirán para encuadrarla, recuperando diversos conceptos generales, dentro de una amplia interdisciplinariedad que define el mismo objeto que analizamos. La primera es la definición del campo de los estudios visuales, donde insertamos nuestro enfoque, lo cual nos lleva directamente a reflexionar sobre el papel de la imagen en nuestra sociedad contemporánea y el poder del imaginario en las prácticas artísticas y audiovisuales para intervenir en la realidad en la que se insertan. Nos detenemos luego, en el campo de las ciencias sociales, para abordar los conceptos de poder/contrapoder (Castells, 2008, 2009) y también en el campo de la comunicación social y política, donde analizamos la relación con los medios masivos y de autocomunicación de masas (Castells, 2009). Asimismo, desarrollamos el campo de estudio de los movimientos sociales y su particular interacción con el campo de la comunicación y con el audiovisual como herramienta política.

1.1. Estudios Visuales

La presente investigación se inscribe dentro del terreno interdisciplinar de los estudios visuales, donde convergen y conversan distintas disciplinas que buscan abordar el campo, cada vez más amplio, de la Cultura Visual contemporánea. Un campo netamente inclusivo, que busca incorporar no sólo el estudio de todas las formas de arte y diseño, sino también de los fenómenos visuales en general que el ser humano

produce y consume social y culturalmente, como el cine, la fotografía, el vídeo, la publicidad, la televisión o internet. Es imposible ignorar el auge que ha experimentado este ámbito de lo visual en los últimos tiempos, síntoma que puede apreciarse en la enorme cantidad de estudios, ensayos y libros sobre la visualidad y sus aspectos para abordar planteamientos y cuestiones diversas surgidas de los campos de la historia del arte, estética, teoría cinematográfica, teoría de los medios, antropología, entre otros³. Los Estudios Visuales constituyen un nuevo campo disciplinar que busca, según Guasch (2003), reivindicar la visualidad y dar respuesta al papel de la imagen como portadora de significados dentro de un marco dominado por discursos horizontales, perspectivas globales, democratización de la cultura, fascinación por la tecnología y ruptura de los límites alto-bajo más allá de toda jerarquizada memoria visual. Esta amplitud nos otorga un marco conceptual dentro del cual podemos incluir nuestro estudio y nos permite, además, abordar una diversidad de producciones y prácticas (audio)visuales que tradicionalmente serían excluidas de un estudio dentro del campo "artístico". Desde películas que forman parte de la Historia del Cine, prácticas (audio)visuales alternativas de resistencia, hasta prácticas de remezcla audiovisual amateur (DIY) que han proliferado dentro de la cultura del audiovisual *online*. Esto nos posibilita detenernos en sus "significados culturales", antes que exclusivamente en sus "valores artísticos". Un enfoque que se acerca más a una "historia de las imágenes" que a una "historia del arte", en el marco del cual, siguiendo a Guasch,

"(...) lo importante ya no es buscar el valor estético del 'arte elevado', sino examinar el papel de la imagen 'en la vida de la cultura' o, dicho en otras palabras, considerar que el valor de una obra no procede (o no sólo procede) de sus características intrínsecas e inmanentes sino de la apreciación de su significado (y aquí es tan importante una imagen televisiva como una obra de arte en mayúsculas), tanto dentro del horizonte cultural de su producción como en el de su recepción" (Guasch, 2003, p. 11).

Dentro de la enorme amplitud de prácticas visuales, nos interesan aquí aquellas prácticas colaborativas, en las cuales los productores visuales (artistas-realizadores) han dejado de ser los artífices únicos e individuales para incorporar, como parte fundamental de la construcción de su práctica (artística), diversos procesos de negociación y colaboración con otros actores sociales (no-artistas) que pueden aportar altos grados de articulación social y política a estas prácticas creativas, relacionales, transversales y contextuales. Dichas prácticas son luego distribuidas en esferas públicas más abiertas que las del mundo del arte (museo, galerías, bienales), para entrelazarse con comunidades vecinales, medios de comunicación, redes y plataformas *online*, relaciones sociales y políticas. Se trata, siguiendo a Claramonte (2011), de un proceso colectivo de distribución y recepción social que es ahora el aspecto fundamental para su comprensión, interacción, intervención y retroalimentación, y ya no un mero residuo de la productividad artística. En esa línea, el autor afirma:

"El nuevo arte de contexto no solo se produce socialmente, sino que no puede entenderse sin esta distribución igualmente social: las prácticas artísticas en cuestión no se despliegan y se cumplen únicamente en la calle, en las manifestaciones o en las asambleas, sino que es allí precisamente donde cobran pleno sentido, puesto que es en estos ámbitos donde se dan cita los elementos sobre los que la práctica artística politizada debe intervenir, afectando a los modos de relación y organización social, técnica, y psíquica" (Claramonte, 2011, p. 15).

Estos productores (artistas-realizadores) de imágenes, símbolos e imaginarios de resistencia, se encuentran ligados a movimientos, organizaciones y colectivos sociales, políticos, ambientales, etc. Operan por fuera de las instituciones e historias del arte y del cine oficiales, y articulan, junto al resto de actores y redes alternativas, activistas, críticas y contra-hegemónicas, diversas prácticas micropolíticas de semiotización que permiten visibilizar, comprender, diferenciar e intervenir en lo político. A su vez, en palabras de Kancler (2014, p. 346), tienen "la capacidad de multiplicarse, proliferar, recombinarse y construir otros mundos. (...) un arte politizado, transgresor y de resistencia, que critica las propias armas y pretende transformar y contestar los sistemas de producción y de circulación dados".

3 Al respecto, pueden consultarse excelentes artículos de autores de enorme importancia para este campo disciplinar en la revista Estudios Visuales, dirigida por José Luis Brea entre 2003 y 2010. Accesible en el enlace <http://estudiosvisuales.net>

1.1.1. Imaginario: El poder de la imagen.

Si bien la cultura visual es anterior a la escritura, recién ahora se generaliza la utilización de sus enunciados icónicos y se masifica con la invasora y omnipresente imagen mediática que inunda nuestra vida cotidiana. La cultura visual ha experimentado un profundo cambio con la aparición de la Web 2.0 al generarse una diversa constelación de visualidades. Ya no sólo son importantes las mismas imágenes, sino el modo, el volumen y la velocidad con que se producen, se comparten, se consumen y se reciclan en un círculo que se retroalimenta constantemente. Individuos, colectivos y corporaciones, activismo, política y espectáculo, colaboración, comercio y control, todo tiene su contrapartida en la red y en su paisaje actual mediatizado que conforma un campo de batalla donde todos buscan obtener mayor visibilidad.

El teórico Rojas Mix (2006) se alarma de que, a pesar de vivir en tiempos de constante bombardeo mediático y de una multiplicidad de estímulos visuales, estamos aparentemente anestesiados por la avalancha diaria de imágenes. Paradójicamente somos una sociedad, en cierta medida, de “analfabetos visuales”, ignorantes de la manipulación que, a través de las imágenes, se ejerce sobre nosotros. Esta idea se alinea con los planteos de Sartori (2012), quien sostiene que el vídeo ha transformado al *homo sapiens*, producto de una cultura escrita, en un *homo videns*, producto de la cultura actual de la imagen, donde todo acaba siendo visualizado. Desde pequeños nos enseñan en la escuela a leer textos y reflexionar sobre ellos, pero poco acerca de cómo leer una imagen y menos aún cómo mirarla de manera crítica, aunque sepamos que las sociedades contemporáneas elaboran sus imaginarios sociales a través de los discursos de los medios de comunicación e información. Es también importante destacar el papel preponderante que la imagen ha tenido a lo largo de la historia, tanto para sostener y justificar diversas ideas culturales, políticas, religiosas, de clase, como también para la constante manipulación de la opinión pública, la construcción hegemónica de la memoria histórica, de la identidad y también de la alteridad, etiquetando lo otro como enemigo.

Si bien no podemos dejar de pensar en la presencia abrumadora de lo visual en la sociedad contemporánea dentro del mundo globalizado en que vivimos y de la influencia que tienen las tecnologías de la información y comunicación en este fenómeno, es también fundamental, siguiendo a Rojas Mix (2006), intentar fortalecer nuestro espíritu crítico frente a las imágenes. Para ello debemos abordar el estudio de la cultura visual no sólo desde su utilización por parte del poder, del estado, de las instituciones y de las corporaciones mediáticas, sino también, desde el contrapoder, desde la micropolítica, desde la contra historia, desde la memoria individual y colectiva. Rescatar aquellos elementos de “resistencia” elaborados por personas que a lo largo de la historia se han negado, se han revelado y se han opuesto a subsumir sus experiencias al discurso oficial. Aquellas imágenes alternativas (muchas veces incluso perseguidas y censuradas) que constituyen elementos de resistencia y símbolos de la lucha colectiva y que dan sustento al Imaginario por fuera de la órbita del poder hegemónico.

Rojas Mix define al Imaginario, en el contexto de la sociedad actual, como un término que alude “a un mundo y a una cultura y a una inteligencia visual, que se presentan como un conjunto de íconos físicos o virtuales y se difunden a través de una diversidad de medios que interactúan con las representaciones mentales” (Rojas Mix, 2006, p. 18). Nos gustaría complementar esta definición con la que García Canclini proporciona en una interesante entrevista, realizada por Lindón (2007), y que nos sirve para pensar en relación a las prácticas de activismo audiovisual que abordamos en esta tesis:

"En términos muy generales podemos decir que imaginamos lo que no conocemos, o lo que no es, o lo que aún no es. En otras palabras, lo imaginario remite a un campo de imágenes diferenciadas de lo empíricamente observable. Los imaginarios corresponden a elaboraciones simbólicas de lo que observamos o de lo que nos atemoriza o deseamos que existiera. (...) Lo imaginario viene a

complementar, a dar un suplemento, a ocupar las fracturas o los huecos de lo que sí podemos conocer. (...) se trata de ocuparse -con la imaginación- de cómo funciona el mundo y cómo podrían llegar a funcionar los vacíos, los huecos, las insuficiencias de lo que sabemos" (Lindón, 2007, p. 90).

Es fundamental pensar sobre esta capacidad para modificar e intervenir en el imaginario. Hablamos de prácticas que generan un cambio potente y que logran, poco a poco, ir transformando la manera en que las personas observan la realidad. Como bien señala DeeDee Halleck en una entrevista realizada por Ugo Vallauri acerca del trabajo de Indymedia: "seguramente cambiamos la percepción del público respecto a las organizaciones del mercado global. Ahora nadie ve al WTO o al Banco Mundial como organismos caritativos: esto ya representa una inmensa victoria" (en Pasquinelli, 2002, p. 41).

Es así que, a lo largo de la historia, los diversos movimientos sociales han buscado precisamente modificar, influir e intervenir en los imaginarios hegemónicos dominantes, en un movimiento de ida y vuelta entre lo individual y lo social, logrando, como explicita Castoriadis (1997, p.45), "la institución formal de determinados derechos, libertades, garantías bajo las cuales vivimos todavía. En otros casos, sin instituir nada en el sentido formal, dejan huellas profundas en la mentalidad y en la vida efectiva de las sociedades". Ello se hace tangible en ejemplos paradigmáticos como la Comuna de París de 1871 y los movimientos de los años 60.

Muchos movimientos, organizaciones y colectivos sociales buscan crear y expandir nuevos imaginarios emancipatorios y autónomos, imaginarios otros que alteren el orden establecido, que socaven las bases del *statu quo*, que logren dinamitar aquellos imaginarios hegemónicos que sustentan el capitalismo neoliberal contemporáneo. Evidentemente no es lo mismo cualquier tipo de imaginario. No podemos sino enfrentar a aquellos actores que buscan sistemáticamente constituir un paisaje de imaginarios individualistas, alienantes y enajenados al servicio de los poderes instituidos, propuestas de creación y construcción conjunta de imaginarios que planteen horizontes colectivos de libertad y autonomía. Nos parecen relevantes, en ese sentido, las palabras de Cancino Pérez (2011) quien, retomando a otros autores (Brailovsky, Viejo y Fressard), afirma:

"En un momento histórico en el que el imaginario dominante está llevando hacia la destrucción ecológica del planeta (Brailovsky, 2009), provocando una guerra global permanente (Viejo, 2004) e imponiendo su signo a millones de seres humanos, se hace necesario buscar en los sujetos colectivos, instituciones imaginarias que nos permitan poner en el futuro el imaginario de la autonomía individual y colectiva. Como sostiene Fressard 'En la perspectiva del proyecto de autonomía, se trata de liberar la potencia del imaginario y, de esa forma, sacar provecho práctico de sus poderes creativos' (2006, p. 4), creatividad encaminada a la apertura de futuro (y del pasado) que brinda el proyecto de autonomía" (Cancino Pérez, 2011, pp. 7-8).

La diversidad de prácticas (audio)visuales alternativas buscan intervenir e instalar en la sociedad diversas representaciones, sentidos, y miradas que resistan y transgredan aquello instituido y legitimado. Buscan, a su vez, plantear otro tipo de estéticas, temáticas, problemáticas y operaciones simbólicas en los bordes, rendijas y periferias de la misma industria cultural y del entretenimiento, que abran grietas y fisuras en el discurso dominante, que permitan procesos discursivos libres de comunicación directa, legítima y no mediada. En definitiva, dispositivos alternativos de producción de esfera pública que fomenten el encuentro y el diálogo libre e interactivo, y que permitan desenmascarar las verdaderas operatorias que se llevan a cabo desde el poder audiovisual de los grandes medios masivos, el cine industrial y la cultura hegemónica.

1.2. Ciencias Sociales / Comunicación Social y Política

1.2.1 Poder y contrapoder.

Como apunta Castells (2008, 2009), tanto el poder como la política se deciden en el mismo proceso de construcción de la mente de las personas, en la capacidad para modelar la mente a través de la comunicación, por ello es que los *mass media* se vuelven fundamentales en nuestra sociedad para aquellos procesos de formación de opinión pública que condicionan, por tanto, las decisiones políticas. En palabras del autor, “en nuestra sociedad, el poder es el poder de la comunicación” (Castells, 2008, párrafo 1). Al mismo tiempo, es evidente que la comunicación de masas se ha modificado radicalmente en su intersección con internet, las plataformas 2.0 y los dispositivos y redes móviles en un espacio de comunicación multimodal, controlado mayoritariamente por los gobiernos y las corporaciones económicas y mediáticas, cambiando por lo tanto el proceso de formación y ejercicio de las relaciones de poder que también se han visto transformados rotundamente por el nuevo contexto organizativo y tecnológico de la sociedad red. Sin embargo, explica Castells (2008), en todas las sociedades conocidas existe un proceso de contrapoder, es decir, aquella capacidad de los diversos actores sociales para lograr desafiar y, a veces, cambiar las desiguales relaciones de poder institucionalizadas en las sociedades. Es así que, a lo largo de la historia, bajo diversas formas y con intensidades variables, donde quiera que exista algún tipo de dominación, existe también por contrapartida una resistencia a esa dominación.

1.2.2. El poder de los media.

Cuando hablamos de los medios o los media, nos referimos a un conjunto muy amplio y heterogéneo de instituciones y prácticas sociales diversas donde se encuentran tanto los tradicionales medios de masas, como también una serie de manifestaciones y prácticas comunicativas alternativas, de resistencia y contrainformativas, hoy incluso íntimamente ligadas a las nuevas tecnologías *online*, las herramientas 2.0 y los dispositivos móviles multimedia. Es innegable el poder de los media dentro de la esfera pública para visibilizar y debatir cuestiones políticas en las sociedades y culturas contemporáneas. Son el escenario principal sobre el cual se despliega la vida política, transformando la democracia y todos sus procesos. Cualquier actor político (individuo, partido, colectivo, movimiento) acude a los medios para que sus acciones o proclamas adquieran visibilidad dentro de la vida pública.

Tanto la coacción (poder coactivo) como la construcción de significado (poder persuasivo o discursivo) son dos formas de ejercicio del poder que se encuentran siempre presentes, aunque la persuasiva es la que caracteriza a las sociedades modernas occidentales (Castells, 2009). En éstas, las relaciones asimétricas se originan por esta capacidad de influencia de ciertos actores sociales y se materializan en la posesión dispar de recursos materiales y el manejo de recursos simbólicos, mediante los cuales los poderes controlan la producción y circulación de la información a través de los medios de comunicación masivos, imponiendo el discurso dominante y ejerciendo su poder (Candón Mena, 2012). De esta manera, la ciudadanía tiende a conocer o ignorar la información y los elementos específicos de la “realidad”, que los mismos medios masivos de comunicación deciden excluir o incluir. Realizando un recorte de la misma, dicen qué es noticia y qué no, planteando sobre qué se discute y reflexiona, e instalando la agenda informativa. Este mecanismo es denominado *agenda setting* (Dodaro, 2014).

La manipulación mediática es la nueva forma de censura, ya que la censura no es sólo ejercida por gobiernos autoritarios y dictaduras que prohíben, suprimen, mutilan, persiguen y cercenan la libertad, sino también por la propia democracia de la mano de los medios de comunicación. Como bien apunta Ramonet, en el prólogo del libro de Serrano (2009) *Desinformación: Cómo los medios ocultan el mundo*, “hay que

partir del principio de que la censura es lo propio del poder, de todo poder" (Serrano, 2009, p. 4). Si antes los poderes impedían a la fuerza que cierta información se difundiera, ahora lo hacen también, pero mediante el silenciamiento, la frivolidad, la sobreinformación, el entretenimiento y/o el desvío de atención hacia asuntos menores sin mayor importancia. Siguiendo esta idea, Serrano (2009) cuenta la manera en que las empresas invierten en ello:

“Eliminados en los países desarrollados gran parte de los mecanismos de dominio por la violencia, ahora el valor de la conformación de la opinión pública es tan alto que bien merece destinar dinero a fondo perdido. Por ello, muchos medios se han convertido en meros departamentos de imagen de los emporios empresariales. Así tenemos en nuestra prensa, radio y televisión accionistas que son bancos, financieras, aseguradoras, empresas de telecomunicaciones o incluso de armamento en el caso de Francia” (Serrano, 2009, p. 20).

Los *mass media* se han transformado en grandes mega-corporaciones mediáticas de escala global que dirigen el paisaje mediático y concentran todo el poder en pocas manos (Google, Microsoft, Disney, Warner, etc.). Estos pocos grupos controlan prácticamente la totalidad de las tecnologías y las formas mediáticas dentro del abanico de fases en las que se desarrolla la actividad del campo de los media (producción, distribución, hardware, software, etc.). No sólo eso, sino que también han presionado a los gobiernos para que las leyes de los diferentes países sean beneficiosas a sus intereses económicos privados y no en beneficio público, bajo parámetros éticos, humanos, justos y democráticos. Como bien señala Castells (2009),

“los medios corporativos son fundamentalmente un negocio, y la mayor parte del negocio se compone de entretenimiento, incluidas las noticias. Pero también tienen intereses políticos más amplios, ya que se encuentran directamente implicados en la dinámica del estado, que es una parte fundamental de su entorno empresarial. Así pues, las reglas del juego político en los medios de comunicación dependerán de sus modelos de negocio concretos y de su relación con los actores políticos y la audiencia” (2009, p. 363).

Es en este campo de conflicto cultural y simbólico donde la lucha política se despliega, los movimientos sociales intentan visibilizar sus luchas, proponer sus propios temas y críticas, acceder e influir en la agenda de los medios de comunicación controlados por el poder. Si bien conocen sus limitaciones y las escasas posibilidades de incidir en ellos, además de la sistemática manipulación que ejercen sobre la realidad, por otra parte, son conscientes del poder que poseen estos medios para llegar a audiencias masivas, ya que constituyen “el espacio donde se crea el poder” (Castells, 2009, p. 262). Sin embargo, los medios actúan generalmente excluyendo/invisibilizando o connotando/criminalizando negativamente a los movimientos sociales y a las críticas políticas más radicales (Castells, 2009).

Muchas acciones y eventos son generados adrede por diversos colectivos activistas para dar visibilidad a las manifestaciones o protestas. Estos eventos de imagen (DeLuca et al., 2011) que los movimientos sociales utilizan en pos de llamar la atención y acabar siendo noticias en los *mass media* convencionales, constan de acciones *artivistas* creativas (Enmedio, La fiambarrera Obrera, SCCPP, YoMango, etc.), grandes banderas, carteles con proclamas ingeniosas, muñecos o marionetas gigantes, hasta actos más controvertidos como grafitis y pintadas en paredes, cajeros, entidades e incluso, en algunos casos, rompiendo vidrios, quemando contenedores, entre otras acciones de violencia performativa (Juris, 2005). Todos estos artefactos de protesta colaboran en la visibilidad de estos eventos en los medios, aunque el discurso o el mensaje que quiera transmitirse sea, la mayor de las veces, tergiversado por el periodismo o ajustando a la lógica y el discurso de los propios medios de difusión, que terminan impregnando el activismo político con el discurso que más les conviene a los poderes o corporaciones que manejan gran parte del paisaje mediático.

1.2.3. Autorrepresentación y Autocomunicación.

Por todos los motivos expuestos anteriormente, muchos colectivos y actores están intentando controlar y autoproducir la imagen y el discurso que se quiere generar desde los propios movimientos sociales, para luego inyectarlo dentro del complejo y diverso ecosistema mediático. Los estudiosos de las ciencias políticas y la comunicación social están de acuerdo en el papel inevitable y el poder que los media poseen en la formación y el mantenimiento de los movimientos sociales que emergen con todo tipo de fines políticos y/o sociales (Castells, 2009; López Martín & Roig Domínguez, 2004; Vinelli & Rodríguez Esperón, 2004). Es así que muchas de las protestas y luchas libradas en las últimas décadas están desarrollándose no sólo en las calles, sino también dentro de esta batalla mediática de la imagen, buscando incidir en la representación e interpretación simbólica (Juris, 2005) de los propios movimientos y de sus acciones políticas, tendiendo a contrarrestar las representaciones tergiversadas o estigmatizantes de los *mass media*. Medios contrainformativos que incluso buscan filtrar y forzar las agendas mediáticas hacia ciertas temáticas útiles a los movimientos y colectivos movilizados.

La lucha constante de muchos movimientos sociales se libra no sólo por re-formular los sistemas políticos, económicos, sociales y culturales, sino también por re-formular un modelo de democracia donde la voz de la ciudadanía sea verdaderamente escuchada y tenida en cuenta. No sólo cuestionan la clase política y la dominación del mercado sobre las personas, sino también se preguntan por la salud de un modelo de comunicación que está cada vez más alejado de su verdadera función social y, en cambio, más cercano al poder de turno y a las grandes corporaciones. El lema “¡no nos representan!”, que los indignados en España repetían constantemente en 2011 contra la clase política en manos de los poderosos, era también un reclamo contra los medios de comunicación oficiales, aquéllos que desde el ámbito estatal o privado se dedican a ridiculizar, amenazar, ignorar o manipular los deseos de cambio de millones de personas que, en las calles y las plazas de todo el mundo, salían a protestar de manera masiva.

Por ello cobran tanta importancia las nuevas tecnologías de la información y la comunicación en red dentro de los movimientos sociales, ya que abren nuevas posibilidades de autonomía mediática y política. Complejo proceso que Castells (2008, 2009) denomina *autocomunicación de masa*. No obstante, este autor aclara que los movimientos sociales no surgen por la aparición de estas nuevas tecnologías, sino que la utilizan, no simplemente como una herramienta, sino como un medio, una construcción social, con sus propias repercusiones. En ese sentido, sostiene:

“La emergencia de la autocomunicación de masa desintermedia a los medios y abre el abanico de influencias en el campo de la comunicación, permitiendo una mayor intervención de los ciudadanos, lo cual ayuda a los movimientos sociales y a las políticas alternativas. (...) sin los medios y modos de autocomunicación de masa, no podrían concebirse los nuevos movimientos y las nuevas formas de política insurgente (...) No obstante, actualmente los nuevos medios de comunicación digital constituyen su forma organizativa más decisiva, en clara ruptura con las formas tradicionales de organización (...). Para los nuevos movimientos sociales, Internet ofrece una plataforma esencial para el debate, sus medios para actuar sobre la opinión pública y, en última instancia, sirve como su arma política más potente” (Castells, 2008, párrafo 1).

No obstante, internet no es el único medio. Los movimientos sociales no han esperado al surgimiento de las redes informáticas para organizarse y utilizar los medios de comunicación disponibles. Desde hace muchos años la utilización de radios, televisión local, colectivos de vídeo, blogs y *podcasts* conforman la red interactiva de activismo comunicacional que interconecta a los movimientos internamente con sus propios actores sociales. A la vez, los conecta externamente con la sociedad en su conjunto y con otros movimientos sociales, políticos y culturales, además de su interacción en el espacio local y en la vida real y en el encuentro cara a cara.

1.2.4. Audiovisual, Activismo y Política en entornos 2.0.

Para entender qué está pasando a nivel político en los entornos *online* y poder analizar cuáles son las acciones, compromisos y espacios de debate político alternativo hoy, debemos mirar más allá de los modos de participación política en línea, centrados principalmente en espacios políticos tradicionales como foros web de debate político (Bakardjieva, 2009; Dahlgren, 2009; Wright, 2012). Si bien YouTube comenzó siendo un espacio de ocio y entretenimiento *online* y un espacio corporativo y netamente comercial, ha sido refuncionalizado desde temprano por diversos movimientos, colectivos, videoactivistas y ciudadanos con fines sociales, cívicos, políticos y de cultura alternativa.

De hecho, diversos investigadores consideran seriamente esta plataforma como objeto de estudio y bases de datos para sus investigaciones. Existen estudios acerca de YouTube en el campo de la comunicación política, pero mayoritariamente en cuanto al papel que esta plataforma juega en la imagen y las campañas de políticos y partidos o sobre su papel político respecto a los blogs, videoblogs, discusiones y comentarios de vídeos publicados a través de Facebook, etc., utilizados por los ciudadanos como ágora de discusión de la vida cotidiana (Bakardjieva, 2009; Dahlgren, 2012; Wright, 2012).

Sin embargo, excepto por algunos estudios puntuales (Arif, 2014; Askanius, 2012, 2014; Askanius & Gustafsson, 2010), se ha prestado poca atención a YouTube como espacio de activismo social y político. Por ello, nos interesa analizarlo aquí ya que consideramos que es un caso paradigmático de nuestra época que ha introducido cambios sustanciales y radicales tanto en este campo de la comunicación política (alternativa), como en los campos relacionados con el mundo audiovisual. La utilización de estas plataformas corporativas por activistas audiovisuales, que aluden a una representatividad alternativa e independiente, cultural, social y políticamente comprometida, no deja de exponer una relación compleja que puede afectar los lenguajes y mensajes lanzados.

Si bien YouTube es el actor hegemónico dentro del ecosistema *online* de vídeo, no es el único. Existen, como veremos más adelante (Capítulo 1.3), una enorme variedad de plataformas alternativas, colectivos, webs, medios, etc. dedicados al vídeo 2.0. Sin embargo, analizamos aquí sobre todo el caso de YouTube y las prácticas mediáticas activistas desarrolladas en su interior, ya que nuestro caso de estudio abordado (15Mbcn.tv) despliega toda su actividad mayoritariamente en esta plataforma, y en otras igualmente corporativas como Twitter, Facebook y Gmail.

Al respecto, Kavada (2010) explicita la importancia de incluir, en una investigación sobre organizaciones políticas y su presencia en línea, un esquema completo para el análisis de toda la gama de plataformas, herramientas y sitios *online* y *offline* en los cuales las organizaciones se encuentran presentes, con el fin de comprender plenamente tanto sus discursos, como sus razones detrás de la utilización de las mismas (en nuestro caso YouTube, Twitter, Facebook, Whatsapp, Gmail, entre otras, además de su web oficial).

En el presente estudio nos detuvimos, sobre todo, en la utilización del vídeo *online* (y principalmente YouTube) como plataforma para el videoactivismo 2.0 y, brevemente, sobre la relación e interacción con el resto de plataformas de la web 2.0. Con este estudio buscamos también ampliar la discusión y proponer un conjunto de ideas en torno a cómo puede entenderse este fenómeno en relación con los modos de activismo audiovisual contemporáneos, destacando sus ventajas y contradicciones.

1.3. Movimientos Sociales

Nos interesa abordar el campo de estudio de los Movimientos Sociales, ya que consideramos que nuestra investigación se enmarca también dentro del mismo, específicamente en relación al importante papel que la comunicación, el audiovisual y la imagen juegan dentro de él. En los últimos años (2009-2014), como bien demuestran algunos estudios (Mateos & Sanz, 2014), se ha producido un crecimiento exponencial de movimientos, organizaciones y colectivos sociales que, bajo diversas formas, valores, objetivos y creencias (tanto progresivos como reaccionarios), se oponen al capitalismo neoliberal global que se encuentra en una evidente crisis de legitimidad. Estos colectivos promueven acciones que intentan cambiar los valores e intereses instituidos en la sociedad donde se insertan, modificando por tanto las relaciones de poder institucionalizadas. De la misma forma en que la comunicación y las relaciones de poder se modifican y estructuran en su interacción con las redes globales, los movimientos sociales se estructuran, se organizan y actúan de manera similar dentro de la estructura de estas redes, buscando participar de la histórica batalla por intervenir en los diversos procesos de comunicación y de lucha por el poder.

El concepto de *movimiento social* no es algo fácil de definir, pero se utiliza a menudo para describir una amplia gama de fenómenos relacionados, incluyendo colectivos, eventos de protesta y coaliciones. El campo de la teoría de los movimientos sociales comprende diversas definiciones según las diferentes escuelas de pensamiento. Sin embargo, existen ciertos aspectos comunes que Diani (1992) detalla de la siguiente manera: se componen de redes informales de interacción entre diversos actores, incluidos individuos, organizaciones y grupos; están unidos por creencias y lazos de solidaridad compartidos que hacen que sus participantes concedan significados comunes a eventos colectivos específicos; y están involucrados en conflictos políticos y/o culturales que surgen como resultado del cambio social.

Los movimientos sociales actuales denominados Novísimos Movimientos Sociales (NsMS) (Juris, Pereira, & Feixa, 2012) son una evolución que hereda rasgos, por un lado, de los Movimientos Sociales Históricos (MSH), caracterizados por su conformación mayoritariamente clasista y obrera que predominó durante la mayor parte del siglo XX; y, por otro lado, de los Nuevos Movimientos Sociales (NMS) de la década de los sesenta y setenta (movimientos como el feminismo, pacifismo, ecologismo, derechos raciales, movimiento estudiantil, mayo del 68, movimientos gay, etc.). Estos últimos se caracterizan por aspectos culturales como el género, la sexualidad, la etnia, etc., articulándose ya no en torno a una clase social con fines económicos o políticos de toma del poder del Estado, sino desconfiando de toda forma de organización jerárquica propia de los partidos y los sindicatos (Díaz Parra & Candón Mena, 2014). Durante la década de los ochenta y principio de los noventa, se produce un período de débil contestación social, con un marcado ascenso a nivel global de una corriente conservadora y neoliberal, que discurre de manera paralela a un declive de los movimientos (MSH y NMS)⁴. Sin embargo, a finales del siglo XX y principios del XXI se produce un resurgimiento, en los países occidentales, de importantes luchas sociales y de NsMS que heredan muchas características de los NMS, al tiempo que recuperan la centralidad de una preocupación por las relaciones económicas y políticas (propia de los MSH) en el contexto del dominio neoliberal y de la crisis del estado del bienestar (Díaz Parra & Candón Mena, 2014; Juris et al., 2012).

Esta ola de diversas protestas a nivel global contra el neoliberalismo en sus diversos aspectos políticos, económicos, sociales, culturales, etc., se evidencia en formas muy variadas. Desde las protestas altermundistas⁵ (Chiapas, Seattle, Genova, etc.), el Foro Social Mundial (celebrado anualmente desde 2001),

4 Veremos en un proceso similar en el campo específico del videoactivismo (Ver Capítulo II.3).

5 El término *altermundismo* o *alterglobalización* proviene del Foro Social Mundial y de su lema "Otro mundo es posible", y se utiliza como alternativa al término *antiglobalización*, utilizado más comúnmente, pero que se sustenta en la oposición y la

las contra-cumbres (alternativas a las reuniones del G8), entre otras manifestaciones a nivel global. Las protestas a nivel local como el neozapatismo (EZLN), la guerra del agua de Cochabamba-Bolivia, los alzamientos que acabaron en 2001 con los presidentes de Argentina y Filipinas, las protestas de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca-México en 2006, entre otros miles de levantamientos locales durante la década pasada. Por último, las protestas a partir del 2009 en los países árabes, por una democratización de los regímenes represivos, y del 2011 en los países occidentales, para criticar las propias democracias neoliberales y los sistemas, prácticas e instituciones establecidas donde, mientras la casta política neoliberal rescataba a los bancos con millones de euros, los ciudadanos se levantan contra las leyes de flexibilización laboral, los recortes en salud y educación y todas las políticas de austeridad propulsadas desde los gobiernos.

Estos movimientos se organizan en redes transnacionales de actores que definen sus demandas a nivel global, coordinando protestas, campañas y acciones que apuntan a criticar y atacar los grandes centros de poder internacional y también local. Algunos de sus rasgos definitorios son la adopción de estructuras organizativas informales y flexibles (multi-céntricas, horizontales y reticulares) que funcionan gracias a la utilización de nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (TICs); la configuración de identidades colectivas abiertas y múltiples, que logra una cohesión bajo discursos de una justicia global; y también utilizan un repertorio de protestas que conjugan desobediencia civil y un importante componente teatral en su puesta en escena (Porta, 2007; Porta & Diani, 2011). En esta línea, Díaz Parra y Candón Mena (2014), concluyen,

“Los NsMS, en línea con la innovación de los movimientos de los sesenta y setenta, suponen una renovación de las prácticas, los discursos y las formas de organización y acción colectiva. Estos movimientos encontrarán en las TIC y especialmente en Internet una herramienta idónea para satisfacer sus preferencias (...). Las TIC serán así una de las infraestructuras de organización de las resistencias, permitiendo la coordinación global de la protesta, facilitando la organización horizontal y la participación directa y ofreciendo oportunidades para la construcción y reconstrucción de las comunidades y por tanto de la solidaridad y la acción colectiva en red” (2014, párrafo 5).

Los NsMS y el activismo político actual, ya no poseen un carácter local o global exclusivamente, sino que trabajan dentro de flujos y sinergias en red que los mantiene entrelazados con lo que sucede afuera, pero atendiendo a los problemas locales. Sus manifestaciones se caracterizan por configurar acciones originales de carácter simbólico, paródico, sorpresivo, con marcadas escenificaciones, combinando estilos festivos con acciones radicales.

Es importante destacar aquí, que a partir de mediados de los noventa, con la aparición en el panorama internacional de estos NsMS, sumado a las nuevas formas de activismo y al enorme poder de interacción que posibilitó la llegada de internet, proliferó una enorme cantidad de teoría e investigaciones respecto del estudio de los movimientos sociales, los nuevos actores políticos, el papel de la tecnología y los nuevos medios de comunicación (Candón Mena, 2010; Diani, 1992; Kavada, 2010; D. Della Porta, 2007; D. Della Porta & Diani, 2011; Treré & Cargnelutti, 2014). No obstante, estos debates otorgan, a veces, poca importancia a los estudios visuales en relación a estos nuevos fenómenos (Doerr, Mattoni, & Teune, 2013). Creemos que actualmente este estudio de los movimientos sociales y de su enorme producción visual generada (fotografía, cartelería, ilustraciones, webs, *streaming*, vídeo, documentales, vídeos virales, etc.) no puede dejarse de lado, ya que es una parte fundamental de la producción y comunicación ejercida por estos nuevos actores a través de un sinnúmero de nuevas plataformas y soportes.

Como bien se ha demostrado durante el último ciclo de protestas (2009-2014), una enorme diversidad de formas de intervención social y política se están forjando en los diversos entornos en línea a través de una serie de prácticas que se mueven dentro de un rango tecnológico, político, social, histórico, estético y discursivo. Aunque la Web 2.0 y la enorme cantidad de medios de comunicación social disponibles para el

negatividad, en lugar de en una imagen alternativa y constructiva (Dahlgren, 2012).

intercambio de imágenes y archivos (YouTube, Flickr, Instagram, etc.), y las redes sociales (Facebook, Twitter, etc.) están diseñadas principalmente para el uso personal, social, de ocio, entretenimiento, y como espacio netamente comercial, tarde o temprano la política (institucional⁶ y no-institucional) impregna finalmente todos los espacios. Los medios corporativos *online* no sólo representan una historia de actividad social colonizada, sino también una de pluralismo, de redes locales, nacionales y transnacionales de activistas, organizaciones y movimientos que se conectan, intercambian ideas y se comprometen colectivamente con diversos proyectos políticos y de cambio social.

Sin duda este fenómeno tuvo su mayor desarrollo y expresión tras los convulsos años 2009-2014 con el denominado *Despertar Persa* en Irán, la *Primavera Árabe*, la denominada *Revolución Islandesa*, *Geração à rasca* en Portugal, los *Indignados del 15-M* en España, la resistencia Griega en la plaza Sintagma en Atenas, las manifestaciones en Londres, las revueltas estudiantiles en Chile, *Occupy Wall Street* en Estados Unidos, las manifestaciones contra Putin en Rusia, el movimiento *#yosoy132* en México, la resistencia del parque Gezi en Turquía (*#OccupyGezi*), o las manifestaciones en Brasil por el transporte público (*#VemPraRua*) y, posteriormente, contra el Mundial de fútbol (2014), entre otras diversas protestas sociales acontecidas a nivel mundial⁷.

Si bien todas estas protestas fueron originadas por causas diferentes, poseen patrones comunes, entre ellos, la particularidad de ser todos “movimientos espontáneos, que nacen en internet sin líderes y sin organización, que son virales y se propagan por la red, se expresan en el espacio urbano y buscan formas extrainstitucionales de intervenir en las instituciones políticas” (Castells, 2014, p. 6). Además, apuntan a desarrollar una producción mediática con el uso de herramientas de comunicación 2.0 (Twitter, Facebook, Flickr, Wordpress, N-1, etc.) y la utilización de plataformas de vídeo *online* (YouTube, Vimeo, Blip.tv, Dailymotion, Archive.org, entre otras), siendo esto último uno de los rasgos que particularmente nos interesa en esta investigación.

El panorama estudiado aquí se centra en la actividad (activista y, en particular, audiovisual) de movimientos, organizaciones, colectivos y personas que están dirigiendo sus compromisos y esfuerzos políticos mucho más allá de la participación electoral y de eventos políticos puntuales. Es decir, una implicación que hunde sus raíces en procesos mucho más participativos, horizontales y democráticos, dentro de los contextos socioculturales de la vida cotidiana de cada uno, en los cuales el concepto de política incluye nociones ampliadas y expandidas a campos a los cuales generalmente los “políticos” y los medios de comunicación masivos, no hacen referencia.

La búsqueda sistemática por mercantilizar y despolitizar prácticamente todos los aspectos de la vida en las democracias neoliberales occidentales, ha producido que actualmente los ciudadanos experimenten, cada vez más, un vacío en los sistemas políticos, perdiendo cualquier cuota de credibilidad y responsabilidad, debilitando los procesos de participación dentro de la democracia político-institucional (Rosanvallon, 2008). Como consecuencia, los ciudadanos recurren cada vez más a modos alternativos y no-institucionales de hacer política, contribuyendo a lo que Rosanvallon (2008) denomina *counter-democracy* (contra-democracia), un proceso mediante el cual la ciudadanía ejerce un poder democrático indirecto fuera del sistema político formal. El concepto amplio de política no-institucional puede ser visto útilmente como un eje que articula las distintas formas de política que se desarrollan fuera de los sistemas parlamentarios, como consecuencia de la desconfianza popular en estos sistemas.

6 En 2008, a raíz de las elecciones primarias presidenciales de Estados Unidos, CNN acuñó el término *YouTube-ification of Politics* para describir la manera en que Internet y las redes sociales se han convertido en herramientas imprescindibles y en lugares privilegiados para el debate dentro de la arena política (Garcés-Conejos Blitvich, 2010).

7 Si bien muchas de estas protestas sociales no constituyen movimientos sociales orgánicos en sí mismas, sí existe en su base, como veremos más adelante, una poderosa red de movimientos, organizaciones y colectivos que vienen trabajando desde mucho antes de que la protesta surja, para movilizar y activar a la sociedad.

Sin embargo, la política no-institucional no es progresista *per se*, ni inmune a las corrientes anti-democráticas (como por ejemplo los movimientos neo-nazis o de ultra-derecha). Por lo tanto, dentro de este campo no-institucional de la política, Askanius (2012) nos habla de "política radical", marcando una clara distinción que se opone a los modos conservadores, y muchas veces retrógrados, de algunas manifestaciones de la política no-institucional. A su vez, dentro de esta política radical, podríamos encontrar también términos como *Global Justice Movement* (Porta, 2007), Izquierda Global (Boaventura de Sousa, 2008), Movimiento de Alterglobalización (Dahlgren, 2012), entre otros, para designar a este tipo de militancia y activismo político fuera del sistema parlamentario, en el que actualmente podríamos englobar también a los nuevos movimientos sociales, el activismo *online*, el activismo audiovisual y una parte importante de las grandes protestas de los últimos años. Si bien esta terminología va mutando con el tiempo y muchas veces dejan de utilizarse algunas y aparecen otras etiquetas, las causas, los objetivos, las críticas y los argumentos políticos planteados por muchos activistas y organizaciones a lo largo y ancho del mundo, se mantienen relativamente estables en torno a ciertas temáticas generales: los recortes sociales y las políticas de ajuste neoliberales, los conflictos laborales, los derechos humanos, la represión y violencia estatal y policial, el poder de las grandes corporaciones, la democratización de la sociedad, la injusticia social, los conflictos armados, la problemática ambiental, la implicancia de la globalización en estas áreas, entre muchos otros (Porta & Diani, 2011).

Nos parece importante destacar este campo de estudio, ya que nos aporta un marco de referencia a las prácticas audiovisuales que estudiamos profundamente en esta investigación, algo que, como bien apunta Askanius (2012), ha sido descuidado, hasta no hace mucho tiempo, por la investigación académica en este campo. Existe por tanto la necesidad de realizar investigaciones sobre la "audio-visualidad" como una categoría distinta de la expresión de los movimientos sociales y sobre el papel crítico en la construcción de identidades políticas colectivas. Además, es importante considerar también un enfoque sobre los medios alternativos y la manera en que los activistas los producen y utilizan para la promoción de su auto-representación y para sortear el filtro habitual de los medios de comunicación masivos. Askanius (2012) pone acento también en la importancia del audiovisual en estos temas, centrándose en el papel del vídeo dentro de los movimientos sociales contemporáneos, para convocar, obtener visibilidad y contrainformar en un entorno de medios altamente saturados.

La creación de comisiones y colectivos audiovisuales en torno a los últimos movimientos, acampadas y revueltas populares, reflejan cierta consciencia de la importancia crucial de la imagen y su relación con la opinión pública, así como la búsqueda del equilibrio entre los circuitos *underground* que pudieran tender a la marginalidad y su intento de inserción en circuitos mediáticos oficiales. Los movimientos sociales han encontrado en esta forma de comunicación de activismo audiovisual, un medio y una manera de concienciación respecto a la realidad social y han logrado generar amplias convocatorias para ciertos actos de activismo político, controlar el accionar policial, difundir la información sorteando la censura, cohesionar y empoderar al movimiento, entre otras características que veremos en los sucesivos capítulos.

La diversidad de prácticas videoactivistas 2.0 surgidas en torno al convulso ciclo de protestas 2009-2014 a nivel mundial, constituyen el punto de partida empírico y el contexto global de la presente investigación. De toda esa diversidad de eventos en los cuales los movimientos sociales son los actores principales, nos detenemos específicamente en el 15-M y el "movimiento" de indignados que surge en España en 2011, para hacer pie en Cataluña y desarrollar un estudio de caso en torno al trabajo y la ingente producción videográfica llevada a cabo por la Comisión Audiovisual de la Acampada Barcelona (15Mbcn.tv). Una producción ciertamente variable, diversa y abundante que se despliega y distribuye casi totalmente a través de internet y las redes sociales, en medio del infinito flujo audiovisual de YouTube.

1.4. El audiovisual como herramienta al servicio de los movimientos sociales

Como ya hemos apuntado, la importancia de la imagen como lucha por el poder político pone en el centro del debate a los movimientos sociales que históricamente han utilizado diversas estrategias visuales y comunicativas en su accionar dentro del campo de batalla mediático de contrapoder. De esta manera, las prácticas audiovisuales surgidas fundamentalmente en los momentos de crisis y de emergencia social, se convierten en herramientas transformadoras de intervención mediática, social, educativa y, sobre todo, política. Un audiovisual que, como veremos en la Parte II de esta Tesis, lleva casi un siglo aportando imágenes, ideas, pensamientos, información, crítica, pruebas, debates y emociones a los movimientos sociales, cuestionando las imágenes de los medios del poder que intentan mantener el *statu quo*. Esta potencia que posee el audiovisual como instrumento político en la elaboración de los imaginarios colectivos es algo que históricamente los movimientos sociales, los colectivos audiovisuales activistas y los realizadores comprometidos han tenido siempre muy claro. Como bien apuntaban ya en los años setenta del siglo XX, los miembros de Cine Liberación, el reconocido grupo argentino de cine militante:

"La capacidad de síntesis y penetración de la imagen fílmica, la posibilidad del documento vivo y la realidad desnuda, el poder de esclarecimiento de los medios audiovisuales, superan con creces cualquier otro instrumento de comunicación. Huelga decir que aquellas obras que alcanzan a explotar inteligentemente las posibilidades de la imagen, la adecuada dosificación de conceptos, el lenguaje y la estructura que emana naturalmente de cada tema, los contrapuntos de la narración audiovisual, logran eficaz resultado (...) Un film sobre las guerrillas venezolanas dirá más al público que veinte folletos explicativos" (Solanas & Getino, 1973, pp. 14-16).

En los diversos contextos de crisis surgen un sinnúmero de subjetividades conjuntas que, gracias a la accesibilidad del audiovisual como herramienta y al gran papel que asume este medio dentro de los movimientos sociales, permiten nuevas lecturas y nuevas formas de difusión, reflexión y comprensión de diversos contextos y sucesos socio-políticos, superando los filtros habituales de los medios de masas (Bula & Fidalgo Alday, 2013). Desde una postura totalmente crítica, surgen dentro de los movimientos sociales una diversidad de colectivos de activismo audiovisual que se plantean, como principio fundamental, provocar un cambio en las estructuras sociales y culturales mediante la imagen en movimiento, intentado transmitir las experiencias de personas que se dedican a luchar por una vida y una sociedad mejor, buscando contagiar esta ilusión en el espectador. Estos colectivos asumen nuevos regímenes de visibilidad y generan una reconfiguración en las experiencias del espectador, permitiendo abrir nuevas lecturas del contexto social y político desde una lucha del ámbito de lo simbólico, dando la posibilidad al sujeto de de-construir nuevos significados, pudiendo establecer nuevos lazos con la política. Acordamos también con Román (2010) en que estas prácticas son intrínsecamente políticas porque posibilitan nuevos modos de partición de lo sensible, la posibilidad de crear espacios de disenso y generar perturbaciones del orden dominante. Para el autor, la mirada inquieta de los activistas audiovisuales sobre su entorno queda plasmada en sus producciones, constituyendo,

"su *régimen de visibilidad*, que sería aquel conjunto de criterios que determinan el *umbral de lo visible*, aquello que señala una parte de la imagen otorgándole realidad y negándosela al resto; aquello que define lo que se ve, lo que existe y lo que no. Es ese conjunto de criterios políticos con los cuales encuadran, a través de la cámara de vídeo, su mundo, y con los que recogen imágenes capaces de perturbar las lógicas del régimen dominante al mostrar aspectos estratégicamente invisibilizados es el régimen de visibilidad y es lo que hay para ver en (...) [estos] vídeos alternativos" (Roman, 2010, p. 160).

Los activistas de hoy poseen cada vez más herramientas para producir, publicar y distribuir material visual de manera rápida, fácil, accesible e incluso en vivo, logrando conformar un emergente repositorio audiovisual potente e interconectado. Desde que existe Internet y la posibilidad de distribuir vídeo de manera *online*, pero sobre todo desde el nacimiento de plataformas de vídeo 2.0, el activismo audiovisual se vio multiplicado exponencialmente, no sólo en su capacidad de distribución y visualización, sino también en la cantidad de personas que con una cámara en la mano pudieron transformar el vídeo en un arma de difusión masiva. Surgen así renovadas formas de intervención política audiovisual dentro de este nuevo y diverso paisaje mediático actual, con maneras creativas y simbólicas de utilizar las imágenes audiovisuales para conformar y construir las propias identidades colectivas, alternativas y contra-hegemónicas de los nuevos movimientos sociales. Estas prácticas de activismo audiovisual 2.0 adquieren ahora formas de resistencia fluidas, trasmutables, abiertas y móviles, buscando en su misma fugacidad, en su sobreabundancia de imágenes efímeras, también un auténtico deseo de cambio.

Las luchas se conectan con sus antecedentes históricos, pero sobre todo con otras luchas en curso en el mismo tiempo, pero en diversos espacios. Si bien podemos reconocer las dinámicas de estas prácticas a lo largo de la historia, las mismas se modifican, (re)organizan y (re)orientan en función de la aparición de estas nuevas tecnologías, nuevos medios y nuevos espacios *online* para la participación social y política. Por primera vez la tarea de la representación dejó de estar controlada exclusivamente por los medios de comunicación masivos y pasó a ganar lugar la mirada de la ciudadanía, quien se vio inmersa en una gran batalla política de las imágenes. Diversos realizadores audiovisuales, activistas, organizaciones y, sobre todo, ciudadanos, buscan documentar los hechos según se desarrollan, creando sus propias narrativas, interviniendo en la construcción de sus propias miradas del presente y, sobre todo construyendo su/s propia/s historia/s.

Con el surgimiento de todos estos NsMS y la utilización masiva de los medios de autocomunicación, tanto sociólogos de los medios, como economistas políticos e historiadores de los medios de comunicación han tenido que replantearse muchos supuestos y teorías centradas en un enfoque unilateral de los *mass media* a gran escala, para detenerse en un nuevo enfoque de los medios de comunicación sociales. Ahora ya no sólo son los medios masivos que buscan mantener el statu quo, sino que también se incorporan al paisaje mediático otros medios de comunicación alternativos, críticos, contraculturales que surgen como proyectos de medios generados desde dentro de los propios movimientos sociales, que operan in situ, dentro de sus propios contextos, como una manera de protesta, resistencia y de debate de nuevas alternativas. Cuando hablamos de medios alternativos nos referimos a una amplia gama de prácticas comunicativas que operan a nivel de base, de manera independiente, con pocos recursos económicos, sin ánimo de lucro y, por regla general, se oponen a los medios tradicionales, tanto en su funcionamiento como en los intereses que persiguen. Estos medios de comunicación de base se apropian de las nuevas tecnologías accesibles para instaurar un debate y una estrategia transmediática que busca intervenir política y estratégicamente en el imaginario y en las representaciones de los movimientos sociales para colaborar en las luchas, cambios y utopías que intentan construir. Precisamente en este campo se inserta esta investigación, buscando poder identificar algunos de los imaginarios audiovisuales de disidencia surgidos en conjunto con las luchas de los movimientos sociales a lo largo de las décadas.

Capítulo 2
Audiovisual activista
de intervención social y política

Capítulo 2

Audiovisual activista de intervención social y política

Nos detendremos ahora a analizar qué entendemos por prácticas audiovisuales activistas de intervención social y política. Si bien la relación del audiovisual con la política nace prácticamente, como describimos en la Parte II, con la historia del cine, y se conforma de maneras tan diversas y específicas en función de cada punto de vista, coyuntura y contexto histórico, cultural, tecnológico, social y político concreto en el que cada experiencia se desarrolla, intentamos abordar aquí, de manera general, una serie de características más o menos comunes que pueden encontrarse en este tipo de prácticas.

Nuestro estudio se centra en la creación audiovisual como herramienta crítica de activismo social e intervención política. Sin embargo, nos parece más práctico utilizar la denominación de *audiovisual activista* para referirnos a este conjunto diverso de prácticas que incluyen, entre otros, el cine militante, el documental social, el videoactivismo, el periodismo ciudadano y, actualmente, lo que ciertos autores denominan videoactivismo 2.0 (o audiovisual activista 2.0). Por otro lado, si bien es cierto que nuestra investigación gira fundamentalmente en torno a este último, antes de definirlo establecemos una comprensión de lo que entendemos por *audiovisual activista* y los conceptos que ciertos autores han señalado a través del tiempo y desde diversos puntos de vista.

La bibliografía y los estudios académicos especializados que se dedican a estudiar estas prácticas, aún no han desarrollado una terminología definitiva para designar esta enorme diversidad que conforma el campo, además de que cada cual propone una terminología particular, como veremos a continuación. Por otro lado, a pesar de que existe una enorme diversidad de soportes, formatos, materialidades, tecnologías y tipos de realización técnica diferentes (desde las primeras experiencias cinematográficas hasta las últimas tecnologías de vídeo digital de *Ultra High Definition*), nos parece importante su comunión aquí al abordarlas todas juntas en tanto *imágenes en movimiento*. Por lo tanto, nuestra intención es utilizar también un concepto que sea más amplio (*audiovisual activista*) y que nos permita englobar toda esta serie de prácticas audiovisuales, sin diferenciarlas por su formato o soporte (tanto cinematográfico o videográfico, como analógico o digital), dentro de un territorio conceptual común de práctica social comunicativa que limita y entrecruza el campo audiovisual, el político y, a veces también, el artístico.

2.1. Aproximaciones al concepto de audiovisual activista

De la misma forma en que existen diversos puntos de vista para abordar este amplio campo de estudio, existen variadas formas de denominar este tipo de prácticas dentro del activismo audiovisual. Para intentar aproximarnos a este concepto de *audiovisual activista*, nos valdremos de muchas conceptualizaciones y características utilizadas por diversos autores para describir estas praxis diversas -cine militante (Arnau Roselló, 2006; Linares, 1976; M. Mestman, 2009), videoactivismo (Bustos et al., 2014; Chanan, 2012b; Galán Zarzuelo, 2012; Vila Alabao, 2012, entre otros), mediactivismo (Pasquinelli, 2002), *radical vídeo* (Askanius, 2012), cine militante contemporáneo (De La Puente & Russo, 2012a), *radical media* (Mattoni et al., 2010), *vídeo for change* (Gregory, Caldwell, Avni, & Harding, 2005; Askanius, 2014), audiovisual de combate (Bustos, 2006), *oppositional documentary* (Presence, 2013), entre otras denominaciones igualmente válidas-. A lo largo del tiempo, en diversas disciplinas y en diferentes contextos políticos, encontramos una amplia gama de etiquetas diferentes que se han utilizado para describir y analizar las formas en que el audiovisual ha sido usado con fines políticos por una variedad de actores de todo el espectro socio-político, lo cual también denota la riqueza y complejidad del propio campo. Si bien acordamos con Steve Presence (2015) cuando dice que el videoactivismo es una categoría algo ambigua, intentaremos definir y caracterizar en las próximas páginas estas diversas prácticas que la conforman.

Para Gabriela Bustos, que analiza los audiovisuales activistas producidos en torno al año 2001 en Argentina, la instrumentalidad comunicacional y los vínculos con los movimientos sociales constituyen dos aspectos fundamentales a la hora de analizar la práctica del vídeo de intervención política, problematizando siempre las miradas sobre una intervención vanguardista con horizontes de impugnación en el terreno de lo social y de la institución artístico-mediática (Bustos, 2014). Se refiere entonces, a un tipo de audiovisual que circula,

“(…) como ensayos expositivos clásicos, investigaciones periodísticas o simples panfletos de coyuntura. Dando la palabra a los excluidos, contribuyendo a enriquecer las experiencias de resistencia, promoviendo el debate y reflatando (...) la participación activa de los espectadores. (...) Así, la cámara, para estos videoactivistas, no es mero testigo de la injusticia, la desocupación, la desigualdad y la represión que imponen los gobiernos de turno. Por el contrario, los grupos y colectivos (...) mantienen una relación instrumental con los movimientos sociales y organizaciones en lucha. En algunos casos formando parte de ellas, o manteniendo una independencia partidaria en otros, pero asumiendo el audiovisual como herramienta de intervención práctica en el desarrollo de la organización, formación y/o difusión de las experiencias registradas” (Bustos, 2006, p. 160).

Un tipo de práctica que se caracteriza por su marcada reivindicación política colectiva, buscando, entre otras cosas, llamar a la acción y ponerse al servicio de los movimientos y organizaciones sociales como altavoz de sus denuncias y reivindicaciones (de la Fuente García de la Rosa, 2014). Para Concha Mateos y Mario Rajas (2014), el campo del videoactivismo engloba en sus prácticas ciertas acciones sociales que evidencian, generalmente, un carácter comunicativo, pudiendo ser utilizadas como herramientas y recursos de intervención política por ciertos grupos, colectivos y actores que no forman parte del poder dominante de la información. Plantean que la intervención videoactivista conlleva cierta motivación, cuya finalidad política transformadora puede dirigirse hacia diferentes fines tácticos, destacando entre ellos el fin de contrainformar, formar, convocar a la acción, articular la participación y apostar a construir una identidad colectiva. Para Galán Zarzuelo (2012), estos realizadores se organizan en colectivos que producen

“fuera del sistema comercial, y escogen la intervención política y la transformación social como eje de sus trabajos y a los sectores sociales más marginados y a las organizaciones sociales y políticas como sus protagonistas. Tienen un reparto del trabajo diferente basado en la horizontalidad, firman las obras de manera colectiva, forman parte de los movimientos sociales, trabajando desde dentro, y creen en la autogestión como forma de financiación.” (Galán Zarzuelo, 2012, p. 1096)

Camuñas Maroto (2012), por su parte, considera el audiovisual activista como una acción crítica, de carácter político, social y/o artístico, cuya accesibilidad está garantizada y facilitada por los medios de creación y difusión, que le permiten llevar adelante una labor de contrainformación o de medio alternativo. En sintonía, Gonzáles Linaza (2013) se refiere al videoactivismo como un tipo de acción audiovisual que busca, a través de criterios de horizontalidad y flexibilización de roles, acercarse a un proceso colectivo de transformación de la sociedad. La utilización del vídeo y las nuevas tecnologías, se constituyen en sus principales herramientas y medios de intervención, producción, creación, difusión y reflexión social, política, artística, etc. Nos parece también reveladora y acertada, en esta línea, la definición que la videoactivista rumana Joanne Richardson elabora al respecto:

“El videoactivismo nació cuando se comprendió que los medios de masas están controlados por élites poderosas que afirman servir al derecho democrático de informar al público cuando en realidad sus intereses, fuentes y apoyo económico reales, su liderazgo jerárquico y sus procesos de toma de decisiones se esconden tras puertas selladas. Es importante oponerse a estas prácticas mediante la inclusión de perspectivas y deseos cotidianos de gente ordinaria y grupos marginalizados, y haciendo que los procesos de producción sean lo más democráticos, antijerárquicos y transparentes que se pueda. Pero no es suficiente con eliminar las distinciones entre producción y consumo y entre expertos y espectadores. Es también necesario cuestionar cómo las imágenes y los sonidos se organizan para producir significado. En último término, el *videoactivismo* significa hacer vídeo políticamente: rechazando ofrecer perogrulladas, respuestas prefabricadas o la línea política 'correcta'. Significa hacer vídeos en forma de preguntas” (Richardson, 2007, párrafo 17).

Desde un posicionamiento más práctico Thomas Harding (2001)⁸, integrante del colectivo inglés *Undercurrents*, describe la figura del videoactivista como una persona que usa el vídeo como una herramienta táctica para luchar por la justicia social y ambiental, una nueva especie de organizador social que puede provocar ciertos cambios en la sociedad con sus instrumentos mediáticos. Para él, en las manos de un videoactivista, una cámara puede funcionar como un poderoso instrumento político que puede disuadir la violencia policial, un sistema de monitoreo por vídeo puede influenciar la agenda política, un proyector de vídeo puede generar conciencia colectiva.

“Vídeo activism encompasses a broad grouping of individuals. The people involved, the methods used and the energy committed all vary enormously – ranging from the local resident who occasionally uses her cousin’s camcorder to record community meetings, to the full-time campaigner who tries to sell footage of every protest to local television, to the overseas aid worker who includes footage of a refugee camp with his monthly report, to the lawyer who uses vídeo evidence to help her client get off false charges. Despite such variations, vídeo activists are united by purpose and practice. They all realise the power of the visual image and make use of this power to bring about change in their communities.” (Harding, 2001, p. 2)

Como podemos ver el panorama es diverso, pero intentaremos a continuación construir una definición, lo más amplia posible, para poder sentar las bases sobre la cual luego caracterizaremos estas prácticas detenidamente.

Entendemos por **audiovisual activista** las diversas prácticas de producción cultural que utilizan el medio audiovisual como herramienta de intervención social y política. Un audiovisual de naturaleza crítica, fundamentalmente alternativo, no comercial y contrahegemónico, que aborda sus temáticas distanciándose de los discursos y los modelos comunicativos tradicionales de los medios de comunicación masivos y situándose por fuera del sistema de producción industrial y de los canales establecidos de distribución y

8 Su libro *The video activist handbook* es un práctico manual que proporciona los conocimientos y las habilidades básicas necesarias, además de una gran cantidad de ideas y estrategias para los interesados en estas prácticas: desde elegir y usar el equipo adecuado, la planificación de cuándo y dónde grabar, cómo realizar un vídeo de campaña, cuáles son las consideraciones legales, entre otros consejos prácticos, recursos diversos e interesantes ejemplos de primera mano.

exhibición del *mainstream*. Un audiovisual que se ha caracterizado, a lo largo de los años, por la urgencia de comunicar y visibilizar lo que sucede en su entorno. Por la creación de contrainformación que compense el discurso viciado de los *mass media*, que invisibilizan y ocultan las luchas, las desigualdades o las injusticias sociales. Por la utilización de la cámara como arma y defensa frente a la represión, los abusos de poder y las violaciones de los derechos humanos. Por su potente emotividad para convocar y aglutinar a los movimientos y organizaciones, además de su capacidad de representar y (re)valorizar las diversas identidades colectivas. Por construir y rescatar del olvido la memoria colectiva. Por su agudeza que permite satirizar o desmitificar a dirigentes o instituciones. Por elaborar una mirada libre, alternativa, disidente y combativa que haga frente a las injusticias y a los poderes hegemónicos establecidos, que imponen sistemas de valores y estructuras sociales y políticas opresoras. Un audiovisual que provoca al espectador para que piense, se cuestione, reflexione y logre tomar conciencia crítica de lo que sucede a su alrededor y, en el mejor de los casos, lo movilice a la acción. Un audiovisual realizado por personas, colectivos y organizaciones que participan de manera activa en las luchas, movidos por convicciones en lugar de por intereses económicos, combatiendo siempre, codo a codo, en las calles y en las instituciones, en las fábricas y en las escuelas, en las ciudades y en el campo, en los barrios y en las asambleas, en las fiestas y en las barricadas, en las victorias y en las derrotas, en las guerras y en la cultura. Un audiovisual que se ubica siempre junto a los marginados y oprimidos, junto al pueblo y junto a quienes luchan día a día por cambiar las injusticias de este mundo, buscando construir, de manera colectiva, colaborativa y horizontal “un mundo donde quepan muchos mundos” (Subcomandante Marcos - EZLN, 1999).

Nos detendremos ahora en los diferentes criterios particulares que hacen a la práctica del audiovisual activista y que, en su conjunto, nos permitirán arribar a una caracterización más completa, compleja y detallada. Seguiremos los esquemas propuestos por varios autores, entre los que destacamos a Mateos & Rajas (2014), Bustos (2006), Askanius (2012; 2014), Vinelli y Rodríguez Esperón (2004), González Linaza (2013) entre otros.

2.1.1. Creación de infraestructura de visibilidad / contrainformación.

En este apartado analizamos las diferentes caracterizaciones que consideramos se encuadran dentro de los conceptos e infraestructura de visibilidad / contrainformación que dan sustento y definen el campo del activismo audiovisual.

2.1.1.a. *Discurso de resistencia.*

Nos dice Paul Virilio (1997) que “Lo propio del hombre es resistir”. En la misma línea, Malraux también decía “Se es un hombre cuando se sabe decir no” (Virilio & Petit, 1997, p. 27). Las prácticas videoactivistas suelen desarrollar sus discursos en entornos donde sus esquemas de participación no suelen ser los dominantes, sino que se constituyen en la delgada línea de prácticas radicales, enunciándose, de manera general, como “discursos de resistencia” (García Canclini, 2010). Esto supone, por tanto, una fuente constante y segura de fricciones simbólicas que se evidencia, en palabras de Mateos y Rajas (2014, p. 38) en que “toda demanda o estrategia de transformación parte de un cuestionamiento crítico del estado de las cosas”. El ser humano tiene la capacidad de organizar nuevas formas de ver la realidad, no quedarse con una sola perspectiva y construir continuamente variantes alternas a lo que ofrece la sociedad en la que vive. Las diversas formas de resistencia propician la elaboración de discursos contestatarios o contrahegemónicos que luchan por validar visiones alternativas de ser y estar en el mundo. Miradas otras opuestas a las del discurso dominante. A partir de la resistencia, como bien apunta Muñoz Andrade (2009), se puede cuestionar estas sociedades en las cuales no se incluye a los sujetos, sino que se les dirige la vida y los deseos, sociedades en donde todo aquello que se sale de los límites parece no tenerse en cuenta o es eliminado.

El audiovisual activista es una de las tantas formas de resistencia cultural, una herramienta al servicio de las organizaciones y movimiento sociales, que lo utilizan como forma de oponerse a un sistema hegemónico, cerrado, elitista y excluyente, buscando contrastar y discutir polémicamente el discurso homogéneo y complaciente de un orden que funda un modo único de comprensión y representación de la realidad combatiendo, ocultando o reprimiendo toda otra forma de visión alternativa. Como bien apunta Sergio Pereira Poza (2009), cuando se refiere a la dramaturgia anarquista, la estrategia a seguir entonces es la de disputar simbólicamente los espacios de significación administrados por el poder del sistema, para lo cual se busca replicar los medios de producción y de circulación vigentes, aunque planteándose como un discurso independiente del poder y de cualquier forma de hegemonía cultural.

El activismo audiovisual es parte de una lógica de guerra simbólica, lo mismo que el arte u otros discursos que intentan representar el mundo desde la mirada de un territorio que se ha mantenido en la periferia por la acción excluyente del sistema imperante. El discurso de resistencia audiovisual contribuirá a reactivar la conciencia crítica de los excluidos, convirtiéndolos en impulsos colectivos que transformen y muevan a la acción. Resistencia a los privilegios de ciertas minorías representadas por los medios de comunicación masivos que reducen todo a una interpretación homogénea de la realidad, que buscan neutralizar cualquier intento diversificador de pensamientos y visiones. Resistencia a los gestos y actitudes de la clase política que se cree única y exclusiva fuente de saber y de moral para dirigir la sociedad. Resistencia al cercenamiento y amordazamiento de la cultura popular, barrial, solidaria. Resistencia a la hegemonía de la historia oficial que invisibiliza y se opone a una construcción horizontal de la memoria colectiva. En otras palabras, una práctica audiovisual que se plantea como uno de los tantos mecanismos discursivos de resistencia encargados de contrarrestar el discurso dominante y hegemónico, para dar cabida a la diversidad. Es evidente que los mismos discursos contestatarios pueden ser finalmente absorbidos por el capital, por el consumo, pero esto no implica que se debe dejar de lado la crítica a la sociedad. Mas bien, requiere de la creatividad constante para poner en evidencia los discursos hegemónicos que controlan la vida y no permiten la diferencia. Es decir, si no hay un espacio social que admita la diferencia y la crítica, es necesario crearlo. Este espíritu de resistencia cultural, artística y audiovisual, como veremos más adelante, se formula a lo largo de toda la historia del audiovisual de intervención política, desde los años sesenta y setenta con el cine militante, hasta las actuales prácticas videoactivistas 2.0.

2.1.1.b. La alternatividad.

El carácter alternativo es un concepto flexible que puede referir a un conjunto variado de prácticas artísticas, cinematográficas, comunicacionales, culturales, políticas, etc., como también a un conjunto variado de características dentro de un mismo fenómeno. Respecto al concepto mismo de alternatividad ligado al cine y al audiovisual, Arnau Roselló (2006, p. 336) plantea que se denomina cine alternativo a aquel cine que “propone un cambio frente a la ideología dominante, presentando una alternativa clara de ruptura frente a la cultura que esta ideología implica y las estructuras habituales de producción y difusión de este tipo de cine”. Este autor define tres tipos de alternativas. En primer lugar, encontramos las *alternativas de orden estructural*, que buscan crear equipos de distribución y fomentar canales duraderos fomentando circuitos de exhibición paralelos, como cineclubs, cine-forum, locales culturales, sindicales, etc., acercando las producciones a una mayor cantidad de personas del medio social. En segundo lugar, las *alternativas de orden cultural*, que denuncian los esquemas culturales existentes que responden a la ideología del poder, por ello, con este tipo de alternativas, se busca construir una respuesta eficaz y concreta que se aleje de posibles elitismos o respuestas dogmáticas. Y finalmente, en tercer lugar, define las *alternativas de orden socio político* que se manifiestan en la producción, por un lado del llamado *Cine De Aparato*, que reproduce su propia ideología y pone en práctica una estrategia de manipulación y análisis particular socio-político y por otro lado el llamado el cine militante, producido con recursos y medios escasos por parte de grupos autónomos, libres de ideológicas impuestas, ofreciendo una visión más

completa y global de los fenómenos sociales (Arnau Roselló, 2006). En esta línea, Vinelli y Rodríguez Esperón profundizan:

“(…) el carácter de lo alternativo no se define por los rasgos que adquiere la práctica en su desarrollo: aunque los tiene en cuenta, el elemento determinante aparece en su dependencia hacia un proyecto de cambio radical de la sociedad; es decir, en su inserción en un lugar y en una perspectiva de enfrentamiento a lo dominante. Opción que, por otra parte, se traducirá en dichos rasgos: la estructura del medio, sus formas de gestión, el tipo de relación con los protagonistas / destinatarios, los contenidos, las formas de propiedad y de financiamiento, etcétera. De modo que lo alternativo se levanta aquí 'frente a otra concepción no sólo de la comunicación sino de las relaciones de poder, y de la transmisión de signos e imposición de códigos que esas relaciones permiten vehicular' (Graziano, 1980)” (Vinelli & Rodríguez Esperón, 2004, p. 10).

Complementariamente, Mateos & Rajas (2014) consideran que la alternatividad de las prácticas de activismo audiovisual puede encontrarse en diversos aspectos como la narrativa, las temáticas abordadas, las fuentes de financiación, las metodologías de distribución/exhibición, la organización del trabajo de producción y, nosotros agregaríamos también, los aspectos formales y estéticos. Dentro del campo de la comunicación, el concepto que liga el activismo audiovisual al término *alternativo*, tiene que ver con el poder de ofrecer opciones diferentes a las comúnmente conocidas y existentes, alejadas de los círculos y medios de comunicación dominantes (industrializados, cadenas comerciales, etc.), denotando la existencia de una relación más estrecha con el discurso contrainformativo. Siguiendo esta línea Roig Domínguez (2006, párrafo 5) piensa la alternatividad como el:

“(…) distanciamiento respecto al modelo mediático hegemónico y su superación política de la mano de políticas rupturistas, antisistémicas, contrahegemónicas. Lo alternativo no es una categoría política, mucho menos una corriente política definida. Es un recurso significativo que nos sirve para mencionar unas prácticas a las que hace tiempo hemos dejado de llamar revolucionarias (...) y hoy podemos englobar en la crítica organizada al capitalismo: antiglobalizadores, libertarios, autónomos, ecologistas, feministas, hackers, estudiantes, sindicalistas, comunistas... Este entramado de novísimos, nuevos y viejos movimientos sociales difícil de definir en la precisión académica, accesible en una representación mental de tipo político o cultural- es el espacio de lo alternativo y de él parten los discursos de la alternatividad”.

2.1.1.c. *Ética/Estética.*

Respecto de la alternatividad en los aspectos estéticos creemos que, si bien no siempre constituye la esencia de las prácticas de activismo audiovisual, es un debate de larga data dentro de este campo. Son interesantes al respecto las palabras que Mao Tse-tung, pronunciaba en los años setenta respecto al arte y la literatura:

“Lo que exigimos es la unidad de la política y el arte, la unidad del contenido y la forma, la unidad del contenido político revolucionario y el más alto grado posible de perfección de la forma artística. Una obra de arte que carece de valor artístico, por progresista que sea en lo político, no tiene fuerza. Por eso nos oponemos tanto a las obras artísticas que contengan puntos de vista políticos erróneos como a la tendencia a crear obras al estilo de cartel y consigna, obras acertadas en su punto de vista político, pero carentes de fuerza artística. En el problema de la literatura y el arte, tenemos que sostener una lucha en dos frentes” (Mao Tse-tung, 1972, p. 89).

Sin embargo, esta separación entre tendencia política y calidad artística es un debate que décadas antes Benjamin (1998), en su famoso texto de 1936 “El autor como productor”, había discutido fervientemente, planteando en cambio una interconexión dialéctica entre ambos elementos. Para él el artista está inextricablemente unido a su contexto de producción, por lo tanto, la tendencia política correcta es

inseparable de la calidad artística, es decir, la forma es inseparable del contenido. Debate que Foster (2001) también retoma a finales del siglo, planteando que los productores deben tener una distancia crítica y reflexividad que les permita vincular sus materiales y procedimientos con los de la praxis vital.

Siguiendo estos planteos -y aunque no siempre se logra-, es evidente que la interconexión entre ética y estética, permite colocar a las prácticas de activismo audiovisual que aquí analizamos, en un nivel superior, ya que la experimentación formal, narrativa y estética colabora enormemente en potenciar estos discursos alternativos, otorgando verdadera coherencia a estas prácticas anti-hegemónicas y aumentando significativamente su capacidad de intervención social, política y cultural dentro del contexto coyuntural del momento, pero a su vez logrando trascenderlo en el tiempo como parte de la memoria colectiva y de la propia cultura. Nos referimos a un audiovisual activista que es también alternativo y experimental en sus formas y narrativas, adquiriendo así mayor poder y capacidad de intervención al configurar un lenguaje crítico-estético (Richard, 2006) visualmente más profundo y de mayor calado cultural. Un audiovisual que, ética y estéticamente comprometido, puede diferenciarse y alejarse de los lugares comunes y los estereotipos del cine industrial, de la publicidad y de los medios *mainstream*, no solo en su contenido, sino también en sus formas y lenguajes.

2.1.1.d. *Contrainformación.*

Podríamos considerar la contrainformación⁹ como la comunicación e información independiente generada por diversos grupos no vinculados a los poderes políticos y económicos. Los medios de contrainformación buscan ofrecer puntos de vista alternativos que contrarresten las comunicaciones oficiales o las informaciones difundidas por los medios masivos de comunicación, que suelen responder a intereses económicos y políticos de los anunciantes, corporaciones, gobiernos, grupos de poder, etc. Como ya apuntamos, la información es una construcción política y un elemento de conflicto constantemente cargado de intención. Es por ello que el monopólico control de los medios masivos garantiza el poder y la conservación de ciertos intereses de una élite restringida, cuyas prácticas y contenidos siguen modelos de comunicación convencionales, que representan un modelo industrial y mercantilizado de producción cultural apuntalado desde los falsos discursos de la objetividad informativa y la profesionalidad. Elementos sistémicos todos que, como exponen López Martín y Roig Domínguez (2004, p. 4), "*in-forman*: dan forma, modelan socialmente, construyen opinión pública, generan condiciones de legitimidad dominante, son articulados y articulan a un tiempo relaciones de poder, de dominio y estructuración social".

Es contra ese modelo que surgen las prácticas contrainformativas que, según Vinelli y Rodríguez Esperón (2004), se caracterizan por ser ajenas y contrarias a los poderes imperantes y opuestas a los discursos dominantes en las sociedades capitalistas; implican un enfrentamiento, no solo contra el discurso oficial sino también contra el orden establecido. Por lo tanto, podemos pensar entonces al activismo audiovisual como una práctica profundamente alternativa de contrainformación, teniendo como objetivo dar visibilidad a aquellos problemas que, por norma general, no tienen espacio ni cabida en las agendas mediáticas cotidianas. Como bien declara en sus intenciones Nodo 50, un colectivo que posee desde 1994 un servidor telemático para brindar servicios a organizaciones alternativas y comprometidas con la contrainformación,

"Contrainformar es trabajar por legitimar los discursos insurgentes frente al pensamiento único neoliberal, destruir el mito de la objetividad, servir de vocero de los movimientos sociales, dar la palabra a quienes callan por falta de oportunidades para hablar. Contrainformar es también hacerse con herramientas que permitan la difusión horizontal de información, construir puentes que hagan circular contenidos con valor de uso, romper el monopolio de la producción de discursos sobre el mundo social, desbaratar la ilusión de una 'opinión pública libre'. Contrainformar es también romper la atomización

9 Puede ampliarse este tema a través de un interesante debate y una profunda genealogía del término contrainformación, consultando: *Del tam-tam al click-click. Una historia conceptual de la contrainformación* (López Martín & Roig Domínguez, 2004) y *Contrainformación. Medios alternativos para la acción política.* (Vinelli & Rodríguez Esperón, 2004)

que el capitalismo global está generando, entrelazar realidades sociales transformando la aventura individual en una relación social comunicable y comunicada” (Nodo50, 2002)¹⁰.

El activismo audiovisual en cuanto práctica comunicativa y de lucha política se presenta como un discurso contrainformacional que, bien como intervención política de urgencia o como reflexión profunda, se opone al poder establecido integrando las propias dinámicas de las luchas. Busca denunciar las injusticias que, aunque ausentes en los medios de comunicación, día a día se imponen en la sociedad. Hace visible lo que de otro modo permanece oculto. Manifiesta los problemas y horizontes de la organización político social y las diversas necesidades de la coyuntura política. Intenta redefinir continuamente el contexto político de la acción, articulando sus prácticas con los diversos actores colectivos que cuestionan, día tras día y lucha tras lucha, las perversas relaciones sociales de dominio y las complejas formas capitalistas que las organizan. No obstante, como bien plantean López Martín & Roig Domínguez (2004) acotar y limitar lo contrainformativo sólo a una simple reacción de oposición, no nos ayuda a entender el fenómeno, que es mucho más complejo que esto, ya que:

“en cualquier caso 'contra' puede no sólo ser una reacción, una negación o un rechazo, sino también significar 'diferencia', 'proposición', 'alternativa'. En la práctica, mas allá del sentido literal del término, e incluso más allá de una enunciación consciente, el término cobra pleno sentido y adquiere entidad propia al convertirse en la práctica comunicativa de los movimientos sociales que en términos de contenido producen información desde sus propias acciones y desde sus propios discursos. Lo que en un primer momento es una reacción organizada frente a la imposibilidad de ver satisfechas la necesidad de visibilidad de acciones y discurso en medios considerados hostiles, pasa a convertirse con el tiempo en la construcción de un modelo [práctico] de acción comunicativa propio que pone en práctica un nuevo tipo de relación con los dispositivos técnicos de comunicación, así como una concepción nueva de la relación social como fenómeno comunicativo” (López Martín & Roig Domínguez, 2004, p. 5).

2.1.1.e. Múltiples subjetividades.

Como ya vimos, la idea de objetividad está completamente en crisis, por mucho que los *mass media* se empeñen en mantenerla. Partimos de destacar que todo relato, toda comunicación, todo discurso es considerado una construcción meramente subjetiva que conlleva inevitablemente las huellas y la impronta del paso del sujeto o los sujetos, por dicha construcción. Ninguna imagen es inocente, ninguna refleja totalmente la realidad, sino sólo la realidad subjetiva de quien la captura, ya que en ese momento intervienen sus prejuicios, pre-conceptos y estereotipos que se reflejan en ese registro visual, además de los marcos culturales que lo envuelven, cargando de relatividad las imágenes obtenidas.

Sólo la multiplicidad de subjetividades posibilita una pluralidad de voces que en conjunto y colectivamente pueden acercarse a un esbozo de objetividad. De hecho, es la subjetividad lo que está articulando todos los contra-discursos desde los movimientos sociales. La captación de sucesos reales ocultados por las fuerzas de gobierno y sus aliados mediáticos, construyendo otra memoria diferente a lo que intentan construir desde la oficialidad. Como bien apunta el periodista Pascual Serrano, creador de *rebelión.org*, al respecto,

“Ya sabemos que la objetividad y la neutralidad no existen, no sirve la constante apelación de los medios a la imparcialidad. Existe la honestidad, la veracidad e incluso la pluralidad, pero ya nadie discute el interés ideológico y político que muestran los medios en su actividad diaria. El tremendo poder que han llegado a ostentar los medios de comunicación (...) ha provocado que los medios privados se hayan convertido en agentes políticos de primer orden, lo que ha supuesto el desplome de su imagen como agentes meramente informativos y neutrales” (Serrano, 2010, pp. 2-3).

10 Nodo50 (2002), “*Qué entendemos por contrainformación? FAQ de Nodo50*”. (consultado 12/05/2009) Recuperado de: <http://www.nodo50.org/faq.htm#contrainformacion>

Es evidente que quienes desarrollan prácticas de activismo audiovisual, no buscan la objetividad, porque, como bien apunta González Linaza (2013), el posicionamiento sobre la historia que va a ser contada se hace explícito desde el comienzo. Podríamos pensar que el verdadero problema no tiene que ver con que el activismo audiovisual sea subjetivo, sino que el problema es que el resto de discursos de tipo dominantes, también lo son, pero lo niegan y se presentan como no ideológicos y no selectivos, enmascarándose bajo la lupa de la objetividad (López Martín & Roig Domínguez, 2004; Mateos & Rajas, 2014). Por este motivo, el activismo audiovisual se postula abiertamente como una práctica no objetiva, que no oculta sus intenciones de defensa, lucha y confrontación y adquiere su reputación a nivel social por los valores de honestidad, transparencia, precisión e independencia que la atraviesan. Como bien apunta David Widginton, “vídeo activists do not fane objectivity, but proudly engage in presenting opinions -marginalized or otherwise- aimed at inspiring public debate and encouraging action to instigate change” (Widginton, 2005, p. 104).

2.1.1.f. Fuentes.

En el periodismo tradicional de los medios de comunicación hegemónicos, la cuestión de las fuentes e informantes tiene que ver con una relación de intercambio económico de compra y venta de información. El campo del activismo audiovisual se caracteriza, por el contrario, por tener una relación particular y directa con las fuentes, donde el intercambio no está ya mediado por intereses económicos, sino por convicciones e intereses políticos, de compromiso y de activismo. Existe una vinculación directa, orgánica e instrumental entre los realizadores y los informantes o actores que forman parte de los movimientos, organizaciones o colectivos.

Por otro lado, el activista audiovisual ya no es solamente un observador, sino que es parte también de la acción colectiva, es protagonista activo como un militante más, es decir que su punto de vista está encuadrado desde el interior del propio conflicto. Tanto Mateos & Rajas (2014), como uno de los entrevistados de esta investigación (PARTE III, Capítulo 3.1.1), destacan incluso que los trabajos informativos de activistas audiovisuales, en muchos casos, ofrecen información más certera, detallada y precisa, logrando incluso un grado de especialización mayor que los informativos periodísticos del *mainstream*. Fenómeno posible debido a la reducción de la distancia entre el activista audiovisual y el referente o el espacio filmado, lo cual le permite realizar una cobertura mediática a eventos, acciones o situaciones a las cuales los grandes medios de comunicación no tienen acceso, no les interesa cubrir, no lo consideran redituable económicamente o simplemente no llegan a tiempo. Los móviles televisivos, por ejemplo, suelen llegar al lugar cuando ya empezaron los hechos, hacen la nota y se retiran inmediatamente para cubrir otro evento. Por el contrario, un activista audiovisual suele tener, de antemano, información de fuentes primarias sobre los sucesos, las acciones directas o las protestas que se realizarán, por lo cual puede prepararse, llegar antes de que empiecen los sucesos, permanecer allí grabando durante el transcurso de los hechos y retirarse después de que terminen, ya que no posee las exigencias económicas o temporales de los grandes medios, logrando así captar con su cámara todo lo sucedido. Como bien apunta Ortíz Martí (2009), las facilidades que ofrece este tipo de producciones audiovisuales, que no necesitan de ninguna burocracia ni de grandes necesidades técnicas, permiten grabar siempre que algo importante ocurre, con una gran inserción en el tema, en los personajes y en el seguimiento de la historia. En esta línea Pasquinelli, nos dice:

“Los medios de comunicación quieren que cada uno de nosotros se convenza del hecho que sus manipulaciones son, en realidad, la pura y simple verdad. El trabajo del videoactivista es encontrar la historia olvidada por los grandes intereses políticos y comerciales. (...) La ventaja de un videoactivista, además está representada por el hecho que él puede permitirse perder seis meses para un servicio, en vez de media hora solamente, garantizando una mayor cobertura del evento y una mejor calidad de la información. Este trabajo es de enorme valor para el movimiento, porque brinda una voz a las minorías sin voz” (2002, pp. 65-66).

Por otro lado, con el avance y las facilidades ofrecidas por la tecnología en la actualidad, se torna cada día más accesible contar también con fuentes indirectas, pudiendo re-utilizar una ingente cantidad de material de archivo de los mismos medios de comunicación masivos para realizar diversas operaciones a partir de esta información “oficial”, buscando contraponer puntos de vista, elaborar informes críticos, desmentir informaciones sesgadas o falsas y ejercer todo tipo de prácticas contrainformativas.

2.1.1.g. Empoderamiento, autorepresentación y capacidad formadora.

Consideramos al vídeo, y particularmente al audiovisual activista, como una importante fuente de empoderamiento, tanto a nivel personal como colectivo. La capacidad formadora, como veremos más adelante, ha sido una de las preocupaciones que a lo largo de la historia del audiovisual activista ha permitido la multiplicación de estas prácticas, logrando que las personas y las comunidades puedan auto-representarse, abordar sus propios problemas y sus propias luchas desde un punto de vista interno, revalorizando sus capacidades, sus conocimientos, su memoria colectiva. Las producciones centradas en las prácticas de vídeo participativo, vídeo para el cambio social y/o vídeo comunitario, ponen su énfasis particular en las dimensiones de la auto-afirmación, la auto-representación, la auto-reflexividad, otorgándole importancia al proceso mismo como una práctica emancipatoria y empoderadora. El elemento fundamental que sobresale a la luz en estas diferentes caracterizaciones rescata el valor de la reconstrucción de códigos culturales particulares, recobrando el sentido de pertenencia y reivindicación de una identidad que permiten, al individuo y a las diferentes comunidades y/o colectivos, nombrar el mundo en sus propios términos (Askanius, 2012; 2014).

Actualmente se ha democratizado y ampliado el poder que los activistas audiovisuales poseen para formar ciudadanos que, a través de sus propios medios y dispositivos, puedan registrar su propia realidad, editarla, difundirla por las redes y si es posible exhibirla en diferentes circuitos, siendo esta una forma de empoderarlos, capacitándolos para ser actores principales en su mismo proceso de lucha, cambio y transformación social (González Linaza, 2013). Por otro lado, formar en las prácticas audiovisuales a nuevos activistas permite sumar nuevos integrantes a las filas, logrando mayor autonomía y mayor capacidad de acción a los grupos. Como bien proclama el manifiesto *Camcorder Kamikazes* (Pasquinelli, 2002a, pp. 65–67), dos cámaras siempre son mejor que una sola, ya que garantiza una mayor cobertura de la misma acción, mayor es la garantía de seguridad para los activistas detrás de las cámaras y mayor será por tanto la posibilidad de ser eficaces.

2.1.2. El documental como estrategia discursiva predominante.

Algo que caracteriza al audiovisual activista a lo largo de la historia es su estrecha relación con el documental como estrategia discursiva predominante. Característica que surge de la voluntad de ambos campos por abordar sus obras audiovisuales con una marcada conexión y un evidente reflejo de las diversas realidades que, como bien apunta Bill Nichols (1997), al hacer anclaje en mayor medida en el escenario que pretende representar¹¹, posee la capacidad de mostrar, reivindicar, reclamar, denunciar, movilizar y agitar de una manera más directa.

El documental es constituye un espacio para la reflexión de los diversos y múltiples niveles de realidad, un lugar para la toma de conciencia del mundo. Esta característica primordial lo convierte en el género predominante utilizado por los movimientos audiovisuales para abordar el complejo campo social y político, ya que “conserva la responsabilidad residual de describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva”

11 Es interesante al respecto la exposición *Cine documental o el tratamiento creativo de la realidad* (Roser Carcedo, Carretero Gómez, & Foronda Díaz, 2013), realizada en el Museo ARTIUM de Vitoria, en la cual puede consultarse gran cantidad de material bibliográfico sobre este tema del tratamiento de la realidad en el documental.

(Nichols, 1997, p. 40). Ya en los años treinta, John Grierson, de la Escuela Británica de Documental, postulaba al documental como un púlpito a partir del cual se debía alentar a una transformación social. Las concepciones de Grierson aun se mantienen vigentes y se continúa afirmando que el documental es un género considerado útil a nivel pedagógico, socializador, educativo y reflexivo, que permite desarrollar un discurso sobre la realidad con connotaciones de autoridad, gravedad y honestidad (Cock Peláez, 2012). Décadas después, Jean Vigo y Joris Ivens, entre otros documentalistas posteriores, continuaron con esta línea proponiendo una práctica documental política, social y educativa comprometida con el contexto en que se inserta, alejándose de la producción cinematográfica comercial y de sus formas de representación clásicas. Como bien apunta Ramón Breu (2010, pp. 57-58), “el documental es una construcción sobre la realidad. El documental es interpretación y persuasión (...) El documental es narración (...) El documental quiere demostrar, argumentar y persuadir”.

Todas estas características que definen el género del documental son fácilmente trasladables al audiovisual activista de intervención social y política al que nos dedicamos aquí. Algunos autores (Bustos, 2006; Campo, 2007) entienden que las diversas prácticas audiovisuales de intervención política utilizan predominantemente el lenguaje documental. Sin embargo, todo esto no quiere decir que no existan otras estrategias, géneros y lenguajes complementarios utilizados dentro de estas prácticas audiovisuales. Decimos esto, teniendo en cuenta también que actualmente diversos teóricos coinciden en que las fronteras entre documental y ficción son, más que nunca, totalmente borrosas, cuando no inexistentes. Calvo de Castro apunta al respecto:

“Hay una preocupación por expresar algo más que solo el testimonio, la denuncia. Se comienza a dar valor a la representación de lo real, a contar una historia otorgando mayor importancia al documental de creación, canalizado narrativamente a través del cine directo. Ahora no hay una frontera rígida entre el documental y la ficción sino que ambos registros audiovisuales se complementan” (Calvo de Castro, 2011, p. 273).

Si bien el documental, y por tanto el audiovisual activista, parte, la mayoría de las veces, de una filmación directa y de un acontecer real no producido, no deja nunca de ser un relato construido en todos los casos (Mateos & Rajas, 2014). Por otro lado, si algo lo caracteriza, es su enorme flexibilidad para incorporar diversos lenguajes, formatos, estéticas y narrativas. No existe una definición unívoca del documental ya que, como el propio Bill Nichols (1997) apunta, este género no moviliza un inventario finito de técnicas, ni aborda un número establecido de temas, ni tampoco adopta una taxonomía conocida en detalle de formas, estilos o modalidades. Podemos ver cómo el campo del documental ha variado y se han ido abriendo nuevos modos de acceder a la realidad. Las miradas de los espectadores han tomado también nuevos rumbos. Los documentalistas comenzaron a ceder la palabra a los individuos como principales portavoces de *su realidad* y de la realidad a mostrar. En los últimos años se están comenzando a gestar nuevos modos de abordar y entender el campo audiovisual del documental, ofreciéndonos nuevas miradas de la realidad.

De la misma manera, en el campo del audiovisual activista donde predomina una utilización del lenguaje documental, la construcción del relato responde, a veces, a una mixtura de géneros en su interior. Si bien el activismo audiovisual implica una conexión y preferencia a las historias que tienen vinculación con lo real, nada impide que se realicen piezas vídeo activistas con historias de ficción, que igualmente centren sus acciones y prácticas en el cuestionamiento al orden establecido y/o tradicional, propuesto desde los poderes dominantes y/o hegemónicos (González Linaza, 2013). Vemos entonces que el lenguaje documental constituye la estrategia discursiva predominante dentro del audiovisual activista, incorporando también toda su flexibilidad, su carácter híbrido, y sus fronteras compartidas con la ficción, el videoclip, el informativo, lo televisivo, lo experimental, entre otros. Por último, nos parece interesante también aquí entrecruzar el audiovisual activista, con la noción de dispositivo que Rubén Dittus (2012) plantea para el cine documental político, entendiéndolo como:

“un mecanismo de construcción de sentido que selecciona, ordena y jerarquiza los elementos de la realidad referenciada en la pantalla, con diversos criterios de valoración (...) [y que se articula] alrededor de formas narrativas, expresivas, estilísticas y argumentativas particulares. (...) Una práctica ideológica-política -fundada en una idea de promesa- que busca imponer un modelo alternativo de sociedad o refrendar el paradigma social dominante a través de un proceso de veridicción que tensiona la relación verdadero-falso para provocar adhesión o rechazo en la conciencia del espectador” (Dittus Benavente, 2012, p. 9).

2.1.3. La cámara como arma y defensa.

Nos referimos a la cámara como arma y defensa ya que ha servido históricamente, no sólo, para documentar las diversas realidades, luchas, protestas, entre otros sucesos en sus diversos contextos sociales y políticos. Sino que estos artefactos se han usado como arma de contrainformación, arma de contravigilancia y potente arma de concienciación. De la misma manera, también como arma de defensa, escudo y como barrera de protección que acompaña a los activistas en manifestaciones, desahucios, protestas, represiones, guerras, entre otros diversos sucesos donde la violencia, el peligro y/o el miedo son amortiguados gracias a la presencia de este mecánico (hoy electrónico y digital) ojo-testigo.

Nos interesa aquí exponer diversas citas que, a lo largo de casi un siglo de audiovisual de intervención política, explicitan una serie de términos metafóricos que vinculan, de manera significativa, estas dos maquinarias. Como bien explicita Rodríguez Bornaetxea (2015), el campo del arte y el de la guerra comparten una serie de términos que los vinculan y los separan de manera muy elocuente: vanguardia, táctica y estrategia, intervenciones, cámara, objetivo, mirilla, guerrilla, militancia, entre otros.

"Del mismo modo que la tecnología no es más que el reporte de los avances de la industria bélica, la cámara cinematográfica va a tener desde sus orígenes (...) un reflejo más que poético en las armas. Se trata de transferencias de conocimientos científico-tecnológicos, pero también de trasvases de sentido. Se trata de confluencias y de divergencias entre ambos territorios, pero también de una semántica compartida que funciona en el imaginario audiovisual con toda la fuerza de la seducción. (...) El manejo de las armas y de las defensas nos sitúa en un campo de actividad tan vasto como complejo. Ya sea campo de batalla o campo del arte, se trata de escenarios de conflicto en los cuales, las armas de destrucción y las armas de creación librarán una eterna contienda" (Rodríguez Bornaetxea, 2015, p. 2).

Ya desde los inicios del cine comprometido, Aleksandr Medvedkin, desde su tren cinematográfico, pensaba en la cámara como un arma: “Nuestro cameraman empuñaba su cámara como una ametralladora, venía a la empresa casi todos los días y filmaba todo lo que pasaba” (en Ramió & Thevenet, 1989, p. 130). Sin embargo, quizás la época en que más referencias se realizan en torno a esta metáfora es la década de los sesenta y setenta con el desarrollo del cine militante. No en vano esta época está marcada por los movimientos revolucionarios armados, las guerrillas y la revolución como horizonte utópico. En América Latina, sin duda, es donde mayores referencias al respecto encontramos. En una entrevista realizada por Tomás Gutierrez Alea a Raymundo Gleyzer, el cineasta miembro del grupo de cine militante argentino Cine de la Base, proclamaba: “Está claro para nosotros que el cine es un arma de contrainformación, no un arma de tipo militar. Un instrumento de información para la base. Este es el valor del cine en este momento de la lucha” (Gutierrez Alea & Gleyzer, 1970, párrafo 18). La Cinemateca del Tercer Mundo en Uruguay, poseía una fuerte tendencia ideológica hacia la lucha armada, algo que puede verse simbolizado en su propio logotipo, una silueta en negro de un cineasta alzando una filmadora como si fuera una metralleta (Tal, 2003). Una manera de expresar gráficamente ideas similares a las divulgadas en el manifiesto *Por un Tercer Cine* del Grupo Cine Liberación argentino, quienes pensaban “el proyector como arma política” (Solanas & Getino, 1973, p. 165), “como un arma capaz de disparar veinticuatro fotogramas por segundo” (p. 78). El boliviano Jorge Sanjinés, miembro del grupo Ukamau, reclamaba ofrecer al pueblo un cine que sirva como *arma de lucha contra el imperialismo*: comunicativo, falto de paternalismo, con una estética no extraña a las

estructuras del pensamiento popular, impulsando una deconstrucción de los modos de representación hegemónicos y buscando una articulación entre lo estético y la práctica del cambio social (Tal, 2003). Por otra parte, en Europa, Marti Rom, del colectivo de cine militante catalán Grup de Producció, expresaba también al respecto,

“(...) el cine es un arma; el problema radica en saber qué clase de arma es... la eficacia política de un film militante viene dada, *a posteriori*, al tomar contacto con su destinatario y está en relación directa a su capacidad de penetración psicológica-ideológica, que actúe como revulsivo a corto o a medio plazo en una acción revolucionaria” (Martí Rom, 1978).

Siguiendo esta idea Robert Kramer, uno de los integrantes del colectivo cinematográfico *Newsreel*, apelaba a agitar la conciencia de los espectadores americanos realizando films que exploten como granadas en sus rostros, "You want to make films that unnerve, that shake assumptions, that threaten, that do not soft-sell, but hopefully (an impossible ideal) explode like grenades in peoples' faces, or open minds up like a good can opener" (Braunstein & Doyle, 2013, p. 295). En EE.UU. también podemos encontrar otra asociación directa en el mismo nombre del movimiento Guerrilla Television. Como bien apunta Rodríguez Bornaetxea,

"el término guerrilla no puede ser más explícito, se trata de pequeños colectivos, de incursiones ágiles, de tácticas sutiles; sus armas están en las cámaras ligeras, en los canales de difusión alternativos, en la mirada crítica. Su batalla es recuperar la calle y el espacio público en una época en la que hay muchas cosas en juego" (Rodríguez Bornaetxea, 2015).

En esta época, nos dice Baigorri (2004), la crítica social y política será, pues, una de las primeras funciones que asumirá el vídeo de los sesenta, constituyéndose como arma de la contracultura. En una carta de Eldridge Cleaver dirigida al grupo de Guerrilla Television *People's Video Theatre*, éste afirma: "Después de haber estado utilizando el vídeo como medio de comunicación e información, nos hemos dado cuenta de su gran eficacia en tanto que arma política, y pretendemos desarrollar al máximo todo su potencial" (Baigorri, 2004, p. 43). Régis Debray se refería a esto cuando hablaba de las cámaras de vídeo domésticas que se popularizaron a partir de su comercialización masiva en la década de 1980, "el camescopio es un instrumento de producción ligero y barato. Abre las puertas al rodaje por parte de aficionados, y también a activistas y disidentes. El vídeo es un arma de guerrilla visual, que puede alimentar, en algunos innovadores, el sueño de una contrarrevolución" (Debray, 1994, p. 234).

A principios del milenio, en el manifiesto del colectivo Cine Insurgente de Argentina, ellos consideran "la imagen como arma de resistencia" y buscan organizarse para luchar y poner su capacidad de productores audiovisuales al servicio de las luchas populares (Bustos, 2006). De la misma forma, el ya citado manifiesto *Camcorder Kamikazes*, distribuido a comienzos del milenio entre los movimientos alterglobalización, proclamaba,

"Con o sin videocámara, los activistas están expuestos a violencia y represalias por parte de la policía. La presencia de videocámaras puede desalentar la violencia, o puede ser de fundamental importancia para demostrar y denunciar sucesivamente, las eventuales responsabilidades de las fuerzas del orden, garantizando una mayor seguridad para las personas presentes" (Pasquinelli, 2002a, pp. 65-67).

Es interesante ver cómo la actual proliferación de cámaras en los dispositivos móviles, constituye también una forma de defensa en las manifestaciones frente a la violencia y represión policial del poder estatal. De un lado la policía antidisturbios armada con gases y pelotas de goma y del otro, manifestantes y ciudadanos armados con cámaras. En los Estados que se dicen democráticos, la policía está siendo permanentemente filmada y existen diversos registros de cualquier accionar desproporcionado, poniendo en juicio el accionar de las fuerzas de seguridad y constituyendo potenciales pruebas frente a cualquier acción judicial que pueda llevarse a cabo. Es tal el poder de contra-vigilancia que ejercen las cámaras frente a la policía, que muchos gobiernos recurren a ciertos mecanismos que desactiven y neutralicen ese poder para evitar

registros de su accionar. Nos referimos, por ejemplo, a leyes que persiguen y penalizan la grabación de acciones¹², el uso de luces estroboscópicas contra las cámaras¹³, o también a policías utilizando cámaras para registrar, perseguir e inculpar a los ciudadanos¹⁴, entre otros mecanismos represivos, por no hablar de las acciones en países con gobiernos dictatoriales.

“Las cámaras de fotos y de vídeo son las armas máspreciadas en los escenarios de conflicto, por eso las quieren prohibir. Una imagen imprevista puede hacer caer a un ministro de Interior. Pero hay que ser conscientes de que la imagen es un arma de doble filo y también es hoy en día una de las más potentes herramientas de control social” (Jesús Rodríguez entrevistado por Crowbar, 2014).

Como vemos, la pregnancia de las imágenes audiovisuales grabadas por móviles y transmitidas por internet por los recientes alzamientos populares y movimientos sociales surgidos a partir del convulso ciclo de protestas 2009-2014, dan una movilidad e instantaneidad a estas armas de contrainformación y contravigilancia, antes inusitada. Un fenómeno que, paradójicamente, utiliza los mismos dispositivos y la misma tecnología empleada para el control social y espacial por parte de los estados panópticos del siglo XXI. Sin embargo, el objetivo es, como bien propone Rodríguez Bornaetxea (2015, p. 1), “Armar la mirada. Llevar la mirada armada a la calle. Crear nuevos espacios comunicativos. Tal es el proceso por el cual las armas audiovisuales se cargan de capacidad transformadora”.

2.1.4. Posibilidad de cambio y transformación social.

Describiremos a continuación aquellos aspectos que caracterizan la posibilidad de cambio y transformación social, como ejes principales que definen el horizonte y objetivos del activismo audiovisual.

2.1.4.a. Implicación personal.

Desde los escritos y manifiestos del cine militante, los postulados de colectivos videoactivistas, las definiciones y objetivos de proyectos alternativos y contrainformativos, los autores e investigadores del campo, los manuales y tutoriales, entre otros, todos sostienen que el activismo audiovisual está atravesado por el compromiso y la implicación personal de todas aquellas personas involucradas en estos proyectos que buscan entrelazarse siempre con el tejido social local. Es así, que el motor que mueve a los activistas audiovisuales es su interés personal en lo social, su consciencia política, su compromiso colectivo y su implicación con las luchas y con los diversos colectivos y organizaciones que buscan diariamente transformar y mejorar la realidad en la que se insertan. Como exponen Mateos y Rajas (2014, p. 49),

“Esta orientación remite a la necesidad de elaborar un discurso sobre algo en lo que se cree, algo que se conoce, a favor de algo que se aprecia, que se valora, que se desea cuidar, mejorar, liberar... algo respecto a lo cual se viene desarrollado un posicionamiento intelectual o sentimental. Una militancia.”

Estas prácticas audiovisuales activistas se desarrollan desde una mirada interna del propio movimiento, colectivo, organización o manifestación. Un punto de vista implicado y comprometido completamente que forma parte y colabora en construir un discurso autónomo y de resistencia que se opone al discurso oficial y a su pretendida imparcialidad. Los activistas audiovisuales son parte del movimiento, se nutren de la misma participación activa en él, sumado al interés personal por ciertos temas y el compromiso por mostrar ciertos

12 Por ejemplo la prohibición de filmar a los agentes de seguridad, reglamentado en España mediante la *Ley Orgánica de Protección de la Seguridad Ciudadana* (2015) que se aprobó, a pesar de los enormes reclamos populares.

13 Como puede verse en el vídeo *Policía de NY usa luces estroboscópicas contra la cámara de RT durante el mitin de OWS* (Kafanov & RT en Español, 2011). Recuperado a partir de <https://youtu.be/LxblufXkO0c>

14 Como puede verse en el duelo de miradas del trabajo *Watchmen* (*Bastida Kullick & Marín Estrada, 2012*), que participó del Festival #Nuevas Realidades Vídeo-Políticas en 2012. Recuperado a partir de <https://youtu.be/qs6RQSD49wA>

puntos de vista particulares. Las prácticas audiovisuales activistas contravienen y destruyen, por tanto, varios mitos o supuestos principios éticos del periodismo, ya que son observadores con conciencia de clase, forman parte y participan activamente en las luchas, no son meros recolectores desinteresados de información, presentan la información desde un punto de vista interno y subjetivo (Mateos & Rajas, 2014). Todo esto tiene una estrecha relación con el siguiente punto que desarrollaremos sobre el aspecto no lucrativo.

2.1.4.b. Carácter no lucrativo.

El incentivo que mueve a los activistas audiovisuales no es el económico, su práctica se caracteriza por su carácter no lucrativo, ajeno a intereses de tipo económico y/o empresarial. Como ya dijimos, posee un carácter voluntario y un estrecho compromiso con la realidad social, colectiva, subjetiva, política en la que se inserta. El esfuerzo laboral, el tiempo y los equipos invertidos constituyen un aporte fundamental para las causas que buscan ser representadas con sus cámaras, ajenas también a los intereses de los poderes públicos y privados. Algo que se contradice completamente con las lógicas comerciales que imperan en la mayoría de los aspectos de la vida contemporánea. Como bien sostiene el Colectivo Conosur: “la comunicación alternativa se enfrenta a las dificultades de encarar sus proyectos auto gestionados, descentralizados, dentro del marco de la sociedad capitalista, de las relaciones económico-políticas imperantes y de la mentalidad generada a partir de la propiedad privada” (Colectivo Conosur, en Vinelli y Rodríguez Esperón, 2004, p. 61). Es este aspecto el que distancia a estas prácticas de la actividad realizada por los medios de comunicación hegemónicos, para quienes no sólo el interés económico es primordial, sino que es prácticamente imposible que un medio de comunicación corporativo apoye ciertos procesos sociales que tiendan a cuestionar las instituciones del sistema capitalista, ya que su misma infraestructura suele estar basada en la explotación del trabajo e intereses políticos y económicos vinculados al poder de turno y/o las grandes corporaciones.

La particularidad no lucrativa del activismo audiovisual no significa que los colectivos o realizadores puedan prescindir totalmente de cierta estructura de financiación o autofinanciación para poder realizar sus proyectos, e incluso en algunos casos subsistir mínimamente. De hecho, el problema de la financiación constituye uno de los principales debates y conflictos al interior de los grupos y colectivos, traducéndose muchas veces en grandes dificultades para encarar y asumir ciertos proyectos que conllevan un gasto excesivo de tiempo, equipos, insumos y dinero, que los miembros de los grupos no pueden afrontar, teniendo en cuenta que los mismos suelen trabajar en condiciones de elevada precariedad. Como bien apunta Mateos & Rajas (2014), esta inviabilidad económica y consecuente inestabilidad y precariedad laboral de los colectivos de activismo audiovisual, y de sus componentes, es paradójicamente, en parte, lo que muchas veces acaba con la mayoría de ellos.

2.1.4.c. Carácter colectivo.

El activismo audiovisual es un proceso netamente colectivo que se asienta en una base social, conformada por los movimientos y organizaciones sociales y políticas, siguiendo un modelo de co-gestión y auto-gestión colectiva, de responsabilidades colectivas compartidas, de carácter asambleario, flujos horizontales de información y organización no jerárquica (López Martín & Roig Domínguez, 2004; Roig Domínguez, 2006). Esta impronta de colectividad puede evidenciarse, por un lado, en su accionar y práctica realizada, generalmente, de manera grupal y colectiva, y no tanto de manera individual. Por otro lado, por la fuerte interrelación y sinergias que se establecen en su accionar con otras agrupaciones, comunidades o movimientos sociales, políticos, ambientales, etc. Esta colectividad se ve representada también en la movilización y protesta colectiva, propiciando con ello también la empatía a nivel social, mostrando muchas veces las injusticias del sistema y propiciando que la audiencia se identifique con los problemas, generando así un sentimiento colectivo en favor de la solución de los mismos (González Linaza, 2013).

En algunos casos, incluso, la misma metodología de producción de los audiovisuales se realiza de manera colectiva y, a veces, siguiendo un carácter asambleario, promoviendo que los mismos protagonistas puedan participar de las decisiones, del montaje, de las temáticas e igualmente de la producción audiovisual misma (Mateos & Rajas, 2014), empoderando y haciendo un trabajo horizontal. Nos referimos, por ejemplo, al trabajo del Colectivo Cine Sin Autor (Tuduri, 2013), heredero de algunas experiencias similares realizadas por algunos grupos durante Mayo del 68; por Jorge Sanjinés y el colectivo Ukamau en los años setenta; entre otros ejemplos que veremos más adelante. Para concluir, nos parece acertada una cita de la videoactivista Joanne Richardson, para quien la parte más interesante de cualquier proceso de colaboración

“(…) es la manera en que quienes participan en él nos transformamos, todo el mundo renuncia a un poco de su dogmatismo cuando observa las cosas desde la perspectiva de otros, aprendemos algo sobre nuestras propias limitaciones y prejuicios, vemos refinarse nuestras ideas a través del diálogo, y en último término somos capaces de hacer un trabajo mejor que el que cada uno de nosotros y de nosotras podría haber hecho individualmente” (Richardson, 2007).

2.1.4.d. Capacidad transformadora.

Una de las características primordiales que define al videoactivismo tiene que ver con los fines y objetivos que dan sustento a sus prácticas: el objetivo de transformación, en donde sobresale el uso de herramientas para intervenir en la realidad política y social. Con la intención de fomentar el intercambio, reflexión e interacción con la audiencia, se propone crear un *feedback* al que se llegará a través de un cambio conductual en el receptor de la información (González Linaza, 2013). Desde los comienzos del cine vemos reflejada esta característica, el propio Vertov lo definía como cine-ojo, “un medio de hacer visible lo invisible, claro lo oscuro, evidente lo oculto, desnudo lo disfrazado” (Cock Peláez, 2012, p. 148). O también, desde la ya citada escuela documental del británico Griegson, con la voluntad centrada en agitar y remover conciencias en los espectadores, alentando a una transformación social, mostrando las injusticias, contradicciones y enfrentamientos del ser humano, producto del sistema en el que vivimos. Por su parte, Fernando Birri, el llamado padre del Nuevo Cine Latinoamericano, plantea: “(…) que ningún espectador salga el mismo después que termine de ver una de nuestras películas” y más adelante complementaba esta idea, “Que ningún cineasta latinoamericano sea el mismo que empezó a hacer la película, cuando termine de hacerla” (en Valenzuela, 2011, párrafo 15).

Como vemos, desde un comienzo y a lo largo de la historia (como se desarrolla en la Parte II), el concepto de audiovisual activista viene acompañado de la idea de lucha, cambio, transformación, denuncia, etc., sobre todo contra los poderes dominantes, en pro de generar algún tipo de transformación en la sociedad. Bustos (2006) lo define como un audiovisual de *intervención*, una herramienta artística, estética y política que apunta a la transformación social. En la misma línea, González Linaza (2013, pp. 15-24) expone que “(…) la transformación social es el punto clave de la definición porque es el fin en sí mismo del vídeo activismo”.

Las características de resistencia, alternatividad, colectividad, el carácter no lucrativo y la implicación personal, en su comunión dentro de las prácticas analizadas aquí, persiguen finalmente como horizonte la transformación social y política del contexto en el cual se desarrollan. La práctica de activismo audiovisual sobresale porque interviene, generalmente, en un contexto en el que surgen y chocan fuerzas y modelos políticos en conflicto, lo cual se traduce, en palabras de Mateos y Rajas (2014), en una práctica comunicativa que implica, no son sólo los textos audiovisuales, sino también las experiencias en las que ellos se inscriben. Es así, que los objetivos de transformación se dirigen tanto a “instancias políticas (a las que se trata de afectar mediante documentos-evidencias que movilicen a la opinión pública frente a ello, que les fuercen a tomar decisiones o les comprometan) como a las mismas audiencias, para concienciarles de cara los cambios que ellas mismas pueden poner en marcha” (Mateos & Rajas, 2014, p. 41).

Capítulo 3
El papel de la tecnología

Capítulo 3

El papel de la tecnología

3.1 Abaratamiento y accesibilidad tecnológica "Democratización" de los medios de producción / distribución / intercambio

Como bien apuntan Fidalgo Alday y Bula (2015), desde el nacimiento del *Portapak* a finales de los años sesenta, o con la entrada de los ordenadores personales durante los años ochenta y, de una manera mucho más numerosa, con la popularidad de la implantación de internet doméstico, a finales de los años noventa, la accesibilidad tecnológica en los hogares del amplio espectro de la clase media occidental ha ido aumentando de una manera progresiva, acorde con los adelantos de nuestros días. Desde aquellas grabaciones en casetes magnéticos que permitían registrar conversaciones, e incluso conservar programas de radio, hasta la posibilidad de poder grabar en alta definición con cámaras especialmente preparadas para sujetarse sobre el casco de una bicicleta de montaña, la evolución de la tecnología ha ido creando generaciones de usuarios acostumbrados a la utilización de diferentes *gadgets* para el consumo de la comunicación, entretenimiento e información.

Las acciones que se realizan, continúan los autores, acumulan similitudes con el paso del tiempo, y varían sobre todo en la forma de realizarlas. La comunicación telefónica consigue ahora llenar el espacio antes imposible de resolver entre el teléfono fijo del hogar y la cabina callejera. La televisión sigue emitiendo programación a horas concretas, pero pasó a convertirse en una programación autogestionada por los usuarios con la grabación en VHS de nuestros programas favoritos y ahora en un nivel mucho mayor con la accesibilidad de estos contenidos en internet, disponibles para ser vistos en ordenadores, tablets, *smartphones*, etc. Por otro lado, la correspondencia acelera completamente sus plazos, distancias y costes con el nacimiento del correo electrónico, que aumenta la efectividad de los envíos de mensajes transmitiendo casi a tiempo real. Ni que decir tiene la posibilidad de realizar videoconferencias a través de diversas plataformas o la creación de perfiles específicos para redes sociales de fotografía (Flickr, Instagram), escritura (Wordpress, Blogspot) o relaciones sociales (Facebook, Twitter). La concreción de

todos esos elementos, opciones y caminos en dispositivos cada vez más portátiles, livianos y sobre todo accesibles debido a su permanente actualización y constante fluctuación de precios, conlleva a un estado de permanente conexión con las opciones de distribución y las herramientas de creación. Existe un trecho tremendamente amplio en cuanto al avance de las posibilidades (y no tanto en cuanto al tiempo que ha pasado) desde las diapositivas del viaje familiar, a los álbumes virtuales de nuestros perfiles en redes sociales, que conlleva tras de sí una serie de condicionantes que re-sitúan el estado actual de la potencial capacidad creativa de cualquiera. El abaratamiento de los costes (revelado, positivado, cintas, dvds) ha constituido sin duda una de las mayores revoluciones.

En la otra cara de esta aparente ventaja, nos topamos con un cambio en la forma de entender la disposición de la memoria creada y almacenada. Acostumbrados a las generaciones anteriores donde siempre podíamos encontrar fotografías enmarcadas y más adelante, algún armario con cintas de vídeo o casetes, los hogares actuales han derivado en una conservación estrictamente archivística del contenido creado que a duras penas han intentado confrontar inventos de tan dudoso éxito como el marco digital. Revolución material y social en la que la ocupación de espacio se sustituye por la ocupación de memorias virtuales internas y externas, a la vez que la forma de consumirlos pasa de una presencia tangible a un doble *click*. Este fenómeno influye en nuestras necesidades de crear y consumir de una manera directa, y provoca una alimentación de los circuitos establecidos para compartir y disponer de cualquier tipo de información y archivo. Si el papel de la creación amateur fotográfica o audiovisual residía no hace tanto en la conservación de recuerdos y la posibilidad de ser disfrutados en el ámbito cercano a través del visionado colectivo, ahora, el proceso de almacenamiento pasa a un segundo plano, siendo la primera necesidad la elección de una fotografía demostrativa de nuestra experiencia para erigirse como identificación de perfil, o la discriminación de determinado material para la creación de un montaje editado con un software doméstico a nuestro alcance. (Fidalgo Alday & Bula, 2015).

Por otro lado, las formas de visionado varían en los procesos de colectivización de contenido. Al igual que el famoso símil de situarse alrededor del fuego con la televisión hipnotizante que centra la actividad del espacio previo al espacio íntimo del hogar, es decir, el salón o sala de estar, ahora los "fuegos" se sitúan en cada espacio en el que cada miembro de la familia puede disfrutar por separado de la luminiscencia de una pantalla abierta al *cibermundo*, a 15 centímetros de distancia de su mirada clavada¹⁵. Situarse alrededor del foco de luz que produce ese contenido absorbente, se ha disipado en una multipantalla constante cuya actividad en desarrollo imparable requiere de una atención aislante y una interactividad que va desde deslizar con el dedo el propio movimiento del contenido, hasta participar en grupos de conversación en el que se intercambian audios, vídeos, mensajes de voz, fotografías y mensajes aderezados con emoticonos.

Esta constante relación exposición/participación, propone un nuevo paradigma en el que una triada formada por accesibilidad, consumo y participación se engrana para contribuir a un presente agitado y cada vez más repleto de un ritmo de difícil seguimiento. A pesar de no contar aún con herramientas analíticas suficientes, en lo que a distancia temporal se refiere, para poder sentar las bases de las conclusiones sobre este periodo que estamos viviendo, lo que está claro es que en muy poco tiempo nuestra forma de relación con los contenidos informativos (y por extensión, entretenimiento y cultura) ha variado de una forma radical. Las posibilidades de registrar o crear contenido informativo desde dispositivos tan reducidos que a su vez permiten la expansión del mensaje y el envío a tiempo real al punto más lejano del mundo, abre el campo de la creación de infinitos canales comunicativos que proporcionan contenidos desde diferentes ópticas y posicionamientos.

A pesar de que las grandes corporaciones mediáticas siguen siendo dueñas de la mayoría de las opciones que podemos disfrutar en nuestro día a día, existen una serie de herramientas y canales que propician la creación de *guetos comunicativos* que se crean en una contradicción de base, como herramientas utilizadas por los movimientos sociales actuales y a su vez como usuarios fieles a compañías multimillonarias.

15 Es interesante al respecto la serie de fotografías *The Illuminati* (2006/2007), del artista Evan Baden. Más información puede consultarse su web www.evanbaden.com/the-illuminati---200607.html

Por tanto, esta supuesta "democratización" requiere de un obligado entrecomillado que advierta de la precaución con la que debemos asumir el término. La misma palabra podría ser usada por un movimiento social que utiliza las redes para crear espacios de información o por una compañía como *Apple computers* para ofrecernos un nuevo modelo de *Iphone*. Y es que tal y como advertía Morozov (2011), cuando advierte del peligro de creer que internet se erige como un salvador de las ideas democráticas, lo cual puede llevarnos a una falsa e inocente confianza en la red, que puede hacer bajar los brazos de la precaución a movimientos u organizaciones poco atentas a los movimientos perversos del control social por parte de estados y empresas (Fidalgo Alday & Bula, 2015).

Para seguir introduciendo el papel de internet y los movimientos sociales acudiremos ahora al libro de Candón Mena (2013), *Toma la calle, toma las redes: el movimiento #15-M en internet*, el cual nos servirá como hilo conductor para interpretar varios parámetros analíticos que merecen la pena ser tenidos en cuenta al respecto.

3.2. La revolución de Internet

3.2.1. El papel de la red en los movimientos sociales.

Para analizar el papel de internet en los movimientos sociales es necesaria una descripción de las características de la red. Precisamente estas características propias de la sociedad red (Castells, 2006) en la que vivimos, abarcan casi todos los aspectos de nuestra realidad social actual, incluso las de los Novísimos Movimientos Sociales que, en evolución histórica, han ido adoptando formas de organización en red. Candón Mena (2013), propone una enumeración de conceptos basados en Scolari (2008), Lévy (2007) y Manovich (2005), para definir las características de internet y su relación con los movimientos sociales más recientes. Digitalización, reticularidad, hipertextualidad, interactividad, multimedialidad y deslocalización son los parámetros que se presentan para acotar espacios y reflejos del panorama actual de esta relación.

En un inicio básico, menciona la digitalización como la base del desarrollo de las TICs. En su significado más sencillo, digitalizar supone "convertir a digital", es una suerte de traducción a un lenguaje tecnológico con su propia morfología y sintáxis (lenguaje binario, programación), que a su vez se estructura como una serie de usos sociales del mismo. La digitalización no quedaría entonces como una mera traducción, si no que actúa como un disparador de relaciones que abren otras puertas y pasillos que atravesar en el proceso comunicativo. En base a esta "traducción" se estructura una forma comunicativa que en ocasiones proporciona atisbos de funcionamiento cultural. Términos como "cultura digital" atribuyen una deslocalización del término y de los condicionantes habituales como el país de origen, raza o ascendencia, para asentar la unión cultural en una interrelación constante en base a una capacidad comunicativa que ha contribuido a una difuminación de la noción de territorio (Candón Mena, 2013).

La desterritorialización espacial, contribuye a su vez a reestructurar un condicionante inseparable de la misma, como es el desarrollo temporal. El proceso de digitalización (remarquemos, entendido como la base del desarrollo de la cultura digital y no como la mera traducción), varía las velocidades comunicativas cuyas idiosincrasias perfectamente estructuradas establecían los tiempos de acción y relación (carta, teléfono, telegrama) en función de la urgencia, necesidad o poder adquisitivo. Ahora la deslocalización territorial contribuye a la creación de una temporalidad constante en la que las comunicaciones deslocalizan los componentes temporales de su propio hecho comunicativo. La instantaneidad adapta los cuerpos a una

presencia de cuerpo virtual siempre presente en un peligro que Virilio (1997, p. 47) advierte como la "pérdida del cuerpo propio, en beneficio del amor inmoderado por el cuerpo virtual". Esta homogeneización del tiempo y del espacio, presenta un panorama de acción y relación cuya potencia para generar y compartir contenidos multiplica de una forma desbordada las capacidades anteriores a los procesos de digitalización y la explosión de las TICs.

En este orden, el propio Candón Mena (2013) apunta la redefinición de los roles comunicativos cuando se refiere a la interactividad o participación activa, tal y como menciona también Castells (2009) en su libro *Comunicación y Poder* cuando habla de una disolución de los roles de emisor-receptor o, en un término más cercano a la industria del entretenimiento, *prosumer*. Esa deslocalización temporal y territorial permite la creación de una conexión continua, una relación permanente con la red y sus contenidos que nos hacen partícipes, más o menos activos según nuestro índice de actividad, pero que sin duda el propio hecho de llegar a ellos, consumirlos y compartirlos, arma nuestros pulgares de unas capacidades inimaginables años atrás.

Por otro lado, analizar el papel de la hipertextualidad, como la unión constante de vías que comunican contenidos en constante desarrollo. Esta "riqueza sobresaturadora" se sitúa entre el papel de la información inabarcable y el desarrollo constante de contenidos de forma colectiva, que analiza y profundiza los matices más inapreciables y ramificados contra el tronco de un conocimiento único y unidireccional.

Por esto, la multimedialidad se erige como el ingrediente básico de esta ramificación constante, la capacidad de contar con diferentes formas de crear y distribuir el contenido, amplía las capacidades de adecuación en cuanto a necesidades formales o tecnológicas, y permite abarcar diferentes formatos y disciplinas de una forma expandida que acaba llegando a su destino a través de los dispositivos para volver a ser rebotado, compartido o alterado y seguir su camino de conexiones.

Con todo esto, la estructura reticular que permite la red, se establece creando nodos que además se comunican entre sí, entrando de nuevo en una lógica desjerarquizadora que posibilita la creación de fuerzas vivas en cualquiera de sus lugares sin necesidad de centralizar, o creando centros que se intercambian según las necesidades del movimiento u organización, o de las comunidades que trabajan con contenido.

Sitúa en una comparativa de semejanzas, conceptos como trabajo en red, la desjerarquización de roles (asambleas, participación) con la disolución de los roles de emisor receptor, así como el fomento de participación reticular en base a intereses concretos. La ruptura con la figura de organización jerárquica de partidos, sindicatos y organismos de acción política, contribuyen a alimentar el proceso comparativo del párrafo anterior. La negación del sistema piramidal en beneficio de la horizontalidad, incide de nuevo en los procesos comunicativos y el papel activo en la creación y distribución de contenido en contraposición con el consumo de información de forma pasiva. Las comunidades en red y la forma de articular potencialidades de inteligencia colectiva, han conseguido crear verdaderos avances en temas tan insertos actualmente como el software libre o el "pirateo" de material audiovisual. La vinculación en base a intereses compartidos, proporciona una amplitud espectral de participación que confiere al movimiento, red, comunidad o grupo una heterogeneidad descentralizada que se manifiesta en su composición en constante cambio.

Esa velocidad de creación y esta "inestabilidad" de las estructuras es algo que choca frontalmente con las formas de organización basadas en roles concretos y disposiciones jerárquicas, pero a su vez difumina los lazos relacionales y basa su supervivencia en la cantidad de enlaces que se crean y se destruyen en detrimento (quizás) de la fortaleza de los mismos. "El ciberfetichismo nos habla de comunidades digitales y de conexiones ampliadas, pero es profundamente incompatible con el cuidado mutuo, la base material de nuestros lazos sociales empíricos" (Rendueles, 2013, p. 76).

La tesis de Candón Mena (2013), sitúa de una manera muy acertada una serie de características que realizan, como se ha podido comprobar, un doble juego entre características básicas de la red y la forma de funcionar de los movimientos sociales contemporáneos y en especial respecto de las acampadas y protestas surgidas en diversos países desde el 2009. Como si de una misma cosa se tratase (red y movimiento) el autor deriva entre ambos espacios para acabar aglutinando en una especie de masa informe todos los ingredientes que pretenden dar luz sobre las consecuencias y el estado actual del presente político.

3.2.1.a. Los primeros usos: de Chiapas a Seattle.

Sería equivocado pensar que Candón Mena (2013) iba a caer en la inocencia de no contar con la precaución que debe conllevar la interpretación de las herramientas de internet como un arma de doble filo. A pesar de una confianza en las posibilidades del medio, el autor propone sin duda una reflexión que ayuda a cerrar el discurso matizando los componentes de riesgo y la necesidad de una base social consistente (bien en cuanto a necesidad u organización previa) para la creación de esa red que deriva entre lo digital, el movimiento, la acampada...

"Esta dependencia de la infraestructura global de la red para la organización del movimiento y de las protestas globales no invalida la idea de una preferencia preexistente por organizarse globalmente, la conciencia global de los movimientos es anterior a su organización global efectiva. La red no es causante de ello sino sólo la infraestructura que posibilita la organización internacional de los movimientos. Es el uso lo que hace real la cualidad en potencia de internet como infraestructura global para la movilización, lo que significa descartar el determinismo tecnológico. Antes de internet los movimientos querían organizarse globalmente, tras la aparición de la red, podían hacerlo y de hecho lo hicieron" (Candón Mena, 2013, p. 102).

En esta cita, el autor complementa cualquier posible atisbo de desconfianza sobre el verdadero papel de la red. Es decir, si no hubiera existido necesidad previa a una interconexión colectiva no habrían sucedido tantos ejemplos o casos de estudio como existen en la actualidad. Las redes de conexión entre movimientos de resistencia política se remontan muchas décadas antes de la implantación de internet doméstico. El trabajo en red se sitúa entonces como una necesidad del desarrollo de los movimientos sociales que se ha podido paliar con creces, de una forma tremendamente gigante, gracias a la accesibilidad, a la (inter)conexión constante y a los dispositivos que lo permiten. La capacidad de conexión, ha permitido una combinación de problemáticas en las identidades de los movimientos que consiguen crear frentes comunes de acción política sin que esto suponga un detrimento de su identidad originaria.

La internacionalizada lucha zapatista es uno de los ejemplos más ilustrativos. La situación de indígenas chiapanecos fue compartida, seguida, apoyada y amplificada por un sinfín de apoyo exterior, algo que sin duda aseguró la vida de muchos dirigentes debido a la resonancia con la que contaron. Por un lado, podríamos analizar la idea de una necesidad occidental de acudir al mito de la revolución. Por otro, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) supo dominar perfectamente un discurso expandido en problemáticas comunes y afines en varios lugares del mundo, sin eliminar, de su identidad como movimiento, particularidades difícilmente semejantes a cualquier problema de los países de los que procedían los apoyos. Que la lucha de la dignidad del pueblo Tzotzil (entre otras) fuera apoyada por intelectuales mediáticos y provocara la llegada de solidarios en busca de aventuras selváticas, es un éxito en el que el aparato comunicativo ha sido sin duda tratado con una genialidad inapelable. En aquel momento (1994), aunque internet ya funcionaba, no acusaba la popularidad que posee actualmente, pero sin duda las listas de emails, los correos masivos y las cadenas de comunicación fueron una parte imprescindible del proceso¹⁶. Brea (2001) denomina a este tipo de activismo como "infoguerra", un activismo medial que utiliza la red como instrumento específico de guerrilla-propaganda. Para este autor,

16 Al respecto Cfr. Rovira Sanchez, G. (2007), *La red transnacional de solidaridad con la rebelión indígena de Chiapas y el ciclo de protestas contra la globalización*, México D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Xochimilco.

“La infoguerra zapatista se desarrolló inicialmente sobre todo como guerra de información, como ‘guerra de palabras’ (...) y se constituyó de hecho en la principal arma de lucha zapatista desde la firma del alto el fuego a principios del 94. Una infoguerra desarrollada como guerra de palabras –sin excluir en todo caso la acción militar puntual de la guerrilla- que se ha mantenido desde entonces como principal foco abierto mediante el que el zapatismo insurgente ha asegurado su supervivencia en estos años.(...) Ya difundiendo los mensajes del Subcomandante Marcos u otros líderes zapatistas, ya denunciando las actuaciones asesinas del gobierno mexicano – como la matanza de Acteal en Chiapas a finales de 1997-, la infoguerra ha encontrado en la red internet el mejor medio para extender su lucha propagandística. (...) es evidente que la capacidad de incidencia que ha encontrado la infoguerra zapatista en internet – desarrollada mediante listas de correos, grupos de noticias, listas de debate y websites- ha sido incuestionablemente muy superior. Sobre todo por su capacidad de extender las redes de resistencia y solidaridad con el zapatismo a nivel mundial” (Brea, 2001, p.59).

Otro ejemplo paradigmático al respecto, son las famosas manifestaciones de Seattle (EE.UU.) en 1999¹⁷. Icónicas por su carácter iniciático de una época de luchas y protestas en varias ciudades del mundo (Bolonia, Barcelona, etc.), dando origen y desarrollo al movimiento *altermundista*. “*Turtles and Teamsters: Together at last*” (tortugas y camioneros unidos al fin) (Bigelow & Peterson, 2002, p. 4), es sin duda una frase que ilustra el proceso al que nos referimos aquí. Este eslogan, se refiere a la unión de ecologistas y sindicalistas en un mismo frente de posición, manteniendo sus particularidades del movimiento, pero creando sin duda una propuesta de resistencia colectiva. El papel de internet en las manifestaciones de Seattle sirvió para coordinar las estrategias de ocupación del espacio público y, a su vez, la intercomunicación entre colectivos que posiblemente no compartieran el mismo espacio de asamblea local o lucha. Este ejemplo es ilustrativo, un movimiento que se establece entre ecologistas, sindicalistas, indigenistas, anticapitalistas, comunistas, anarquistas, socialistas, cristianos de base, organizaciones no gubernamentales, etc., que consigue aunar presencia física en la calle a raíz de estrategias que pueden ser compartidas y discutidas vía internet.

Como antes citábamos, la necesidad ya existía, y la red lo permitió, o al menos permitió una coordinación mucho más numerosa, extendida y detallada. El carácter de esta unión se pudo ver en las famosas acampadas del 2011 en España. Miles de personas asumieron un decálogo de una serie de puntos comunes que fueron propuestos como bases de su movimiento, pero sin abandonar el carácter marcado de su condición: feministas, ecologistas, movimientos estudiantiles, personas independientes, etc. La red permite esa continua soledad-acompañada. Ese pertenecer a un grupo sin dejar de lado la individualidad. Volviendo a nuestro planteo del apartado anterior, se puede seguir sentando toda la familia en el salón, aunque cada uno mire una pantalla diferente (Fidalgo Alday & Bula, 2015).

3.2.1.b. Nuevas formas de colectividad.

Como acabamos de perfilar, la colectividad ha variado la forma de ser disfrutada e interpretada. La condición que la red propicia, posibilita la unión por afinidades distintas a las habituales. Es decir, la unión sindical se establece entre trabajadores de una fábrica o empresa, la vecinal en comunidades de convivencia, la estudiantil en base a una posición en el sistema educativo. En cambio, un trabajador de una fábrica, un vecino y una estudiante pueden en la red formar parte de una comunidad por la libertad de prensa en un país del este de Europa desde la soledad de su escritorio, la pantalla de su *lpad* y el perfil de su red social, mientras rechazan solicitudes de juegos en línea (Fidalgo Alday & Bula, 2015). Esta deslocalización temporal y espacial que presentaba Candón Mena (2013), se resuelve igual en la creación de lazos que se crean en torno a causas determinadas. Se pueden crear comunidades que trabajan por una

17 De esto nos ocuparemos más detalladamente en la Parte II, pero nos sirve ahora esta breve referencia para nuestros argumentos expuestos aquí.

causa concreta sin que esto suponga mecanismos de asambleas semanales, organizaciones en base a juegos de poder o estrategias creadas en un sitio específico.

Ahora bien, esta forma de conexión interpersonal propone una serie de conexiones mucho mayor, pero sin duda con una "calidad" mucho menor. Si alguien se involucra en un movimiento vecinal, el sindicato de su lugar de trabajo y una campaña de recogida de alimentos en el barrio, posiblemente el tiempo del que pueda disponer para seguir añadiendo luchas a su cotidianeidad sea bastante escaso. En cambio, a través de internet, la implicación se separa en tantos niveles diferentes que podemos estar dando donativos, mandando listas de emails, participando en foros de discusión y ofreciendo nuestro ordenador como servidor de determinados datos provenientes de puntos del mundo que jamás conoceremos. Este doble carácter propicia entonces una serie de escepticismos para la fiabilidad de las conexiones en red de los movimientos sociales. Igual que es fácil acceder, es fácil salir, así como rebajar nuestros niveles de exigencia.

Existen muchas personas que apoyaron el 15-M sin aparecer nunca en ninguna de las plazas, realizaron trabajos de difusión, visibilidad de las imágenes y vídeos creados por las asambleas y apoyo virtual en perfiles y plataformas. Su trabajo es sin duda inapelable, pero no tendría sentido sin una base social sustentando su presencia física frente a una carga policial. En definitiva, la colectividad o el sentimiento colectivo alrededor de un movimiento social en la actualidad se sitúa en una hibridación entre la presencia física, las metodologías habituales de organización y colaboración activista y una capacidad de interactividad y resonancia que proponen las redes sociales.

Muchos usuarios caerán por el camino, muchos apoyos se disiparán en los primeros días, pero su rol será ocupado por otro perfil, otra IP que rebote la información de lo que se ha decidido en la asamblea, y seguirán formándose nubes de usuarios que participan desde su propio dispositivo. Será necesario, por tanto, seguir cultivando los lazos afectivo-personales que proporciona la presencia física, la actividad en la calle, la asamblea local. Pero siempre teniendo en cuenta que la conquista de un movimiento social pasa por la necesidad de implicar a la población o la opinión pública, y es sin duda la red lo que permite la expansión de los objetivos a través de usuarios anónimos que, a otro nivel, forman parte del proceso político (Fidalgo Alday & Bula, 2015).

3.3. La revolución del audiovisual

"(...) un trabajo audiovisual en el que tú puedes ir a una manifestación, grabarla, llegar a casa, editarla, colgarla, (...) es un trabajo que se puede hacer con mucha autonomía, gracias a que los medios se han democratizado y podemos tener cada uno nuestra cámara, nuestro ordenador y nuestro tiempo para hacerlo" (Entrevistada/o N°6, 2014).

Nos interesa aquí detenernos a analizar los diversos cambios tecnológicos que han acontecido dentro del campo del audiovisual. Si bien muchos avances tecnológicos son actualmente producto de imposiciones de mercado, cada nuevo cambio ha traído aparejado nuevos usos, pero estos usos han fomentado, a su vez, nuevos cambios. Con esto queremos aclarar que, si bien aquí nos interesa describir los cambios tecnológicos acontecidos (para entender luego los cambios culturales, sociales y políticos asociados), somos totalmente conscientes de que, al igual que las nuevas tecnologías fomentan el nacimiento de nuevos lenguajes y nuevas prácticas, la energía invertida por estas prácticas que permanentemente utilizan, manipulan, re-diseñan, improvisan, distorsionan, mezclan, hibridizan, convergen y reciclan estas tecnologías, crean a la larga nuevas funcionalidades y necesidades que acaban convirtiéndose, indefectiblemente, en nuevos avances tecnológicos.

"La historia de la tecnología, incluyendo en ésta la historia de internet, nos enseña que la gente y las organizaciones acaban utilizando la tecnología para propósitos muy diferentes a aquellos que inicialmente intentaron conseguir o concibieron los diseñadores de la tecnología en cuestión. Además, cuanto más interactiva sea una tecnología, tanto más probable será que los usuarios se conviertan en productores de tecnología mientras la utilizan" (Castells, Fernández-Ardèvol, Linchuan Qiu & Sey, 2007, p. 13).

Si bien haremos un breve recorrido de las tecnologías de registro, montaje y reproducción, desde el avance de la tecnología cinematográfica, el nacimiento de la TV y del vídeo, la digitalización de todos los procesos, hasta la miniaturización de las cámaras, su integración en los dispositivos móviles y su interacción con las redes, no queremos caer en un determinismo tecnológico. Desde la introducción de la primera cámara Kodak en la década de 1880, con su famoso eslogan "Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto", la tendencia ineluctable a crecer en los mercados de aficionados tiene consecuencias imprevistas (Chanan, 2012a), porque además de sus potenciales efectos "democratizadores", las nuevas tecnologías de la producción cultural siempre encuentran alternativas divergentes y usos de oposición.

Es interesante la reflexión de Tognazzi Drake (2012), respecto a las similitudes entre el comienzo y el final del desarrollo tecnológico audiovisual.

"El mandato de las tecnologías de reproducción del movimiento sigue siendo el mismo: grabar lo que nos rodea, lo que se mueve, por el puro gusto de reproducir y documentar la realidad. Los usuarios, convertidos en accidentales reporteros sociales, graban con sus móviles de la misma manera en la que lo hacían los hermanos Lumière en 1895. Ante todo viene el acto, para luego descubrir que, a través de los sintagmas audiovisuales, se puede crear un lenguaje específico con cada nueva tecnología (p. 82). (...) el móvil tiene las mismas funciones que las cámaras de los Lumière, sirve tanto para capturar la realidad como para reproducirla. El proceso es más rápido y compacto, pero no más simple. El dispositivo es al mismo tiempo cámara y reproductor" (2012, p. 86).

Es esta cita, Tognazzi Drake cierra el círculo uniendo los extremos históricos de las tecnologías audiovisuales. Nos toca ahora analizar el desarrollo entre un punto y el otro. De todas formas, nuestro interés no es tanto detallar cada uno de los cambios técnicos, sino más bien dar un panorama de los cambios acontecidos para luego entender la manera en que esto influye en las prácticas activistas desde sus inicios hasta hoy. Tampoco nos interesan tanto los cambios a nivel industrial y de grandes producciones y tecnologías profesionales sino, sobre todo, los cambios en las pequeñas, ligeras y económicas tecnologías de uso doméstico o semi-profesional, las cuales han posibilitado y democratizado su uso por parte de individuos o pequeños colectivos, colaborado en la proliferación de producciones alternativas a nivel formal, estético y artístico, a la vez que a nivel contrainformativo, activista y de intervención política. Bustos (2006, p. 159) nos dice que, "(...) la gran mayoría de los grupos y jóvenes realizadores independientes acceden únicamente a las tecnologías básicas, incluso apropiándose de las tecnologías hogareñas y resignificando su instrumentalidad. Los diferentes audiovisuales de agitación y denuncia respondieron, y en algunos casos definieron, las estrategias discursivas de los grupos".

No obstante es importante tener en cuenta que en los inicios, cuando una nueva tecnología doméstica nace, como Aguilera Toro y Polanco Uribe (2011) explicitan, solo las clases sociales privilegiadas logran primero acceder a ellas. Este proceso se repite con el nacimiento de la fotografía, con el cine, la televisión e incluso con el vídeo en los 60. Es interesante el planteo de Dreidre Boyle (1999), al retomar los postulados de Guerrilla Television, para la cual "si todo el mundo tuviera una cámara, podría cambiarse el mundo". Pero la historia nos muestra que tener acceso a una cámara no es suficiente. Una vez que los vídeos domésticos se hacen más pequeños y asequibles, como veremos a continuación, también se convierten en una señal de identidad de las clases medias.

"Las minúsculas camcorder se vendían como los últimos juguetes electrónicos, símbolos de un estatus de poderío consumista y privilegio económico. Comprensiblemente la publicidad no hacía referencia al potencial de esta nueva tecnología para revolucionar unas realidades económicas, políticas y culturales que eran precisamente lo que los compradores de la camcorder querían mantener. En su lugar las camcorder se anunciaban como la última versión de las super 8 o de la polaroid, una versión electrónica de las películas caseras y de las instantáneas, un medio para la nostalgia, el sentimentalismo y los recuerdos privados, pero no para el discurso público" (Boyle, 1999).

Sólo con el tiempo, una vez que los formatos y tecnologías se estandarizan, dejan de ser una novedad, sus precios bajan, comienzan a ser utilizadas por mayor cantidad de personas y, finalmente, el mayor acceso permite nuevas experimentaciones y usos alternativos. Este proceso, como bien apuntaban Aguilera Toro y Polanco Uribe (2011), puede rastrearse desde los inicios de este tipo de tecnologías audiovisuales. Sin embargo, estos procesos requieren cada vez de menos tiempo, debido, sobre todo, a la vertiginosa velocidad con que unas tecnologías suplantán a otras en post de generar un consumismo excesivo sin sentido, que lo único que trae es exorbitantes ganancias a las empresas y fabricantes.

Es importante prestar atención a este determinismo tecnológico que muchas veces se atribuye al nacimiento de una nueva tecnología. Para Burris (1996) la mera aparición de una nueva sub-estructura técnica nunca resulta en la aparición inmediata de una nueva forma de arte. Por ejemplo, el relato histórico que generalmente atribuye el surgimiento de vídeo en 1965 a la llegada del *Portapak*. Algo inusual que en ningún caso anterior sucedió. Por ejemplo, de los cinco principales medios de comunicación de arte tecnológico (fotografía, cine, música electrónica, vídeo y gráficos por ordenador / artes digitales), casi sin excepción, el nuevo medio pasa por un período en el que las cuestiones comerciales son primarias. El cine yacía latente, en gran medida, como un medio independiente décadas después de la invención de la película de 16 mm, mientras que la racionalización de la estética fotográfica comenzó sólo después de unos diez años de intensa discusión de las posibilidades utilitarias y comerciales de la fotografía.

En otras palabras, la llegada del vídeo alternativo y contracultural (videoarte y videoactivismo) nace, por tanto, gracias a la convergencia fortuita de la comercialización del *Portapak* con el paisaje político y contracultural singular de finales de los años 1960. Baigorri (2004) dice que el vídeo no existía en estos años como un fenómeno desconectado de su contexto social:

"El vídeo no existe como fenómeno independiente: ni su incorporación al arte tuvo lugar en un limitado reducto artístico, ni tampoco se produjo como un hecho aislado, desconectado de la situación cultural, social, y política que le envolvía; lo que verdaderamente existe es 'el vídeo y sus circunstancias', unas circunstancias que no quedan reducidas al contexto general del arte, sino que amplían sus límites al entorno político, social, religioso, informativo, científico, tecnológico... todos ellos en un profundo estado de transformación y crisis. La crítica social y política será, pues, una de las primeras funciones que asumirá el vídeo de los 60, constituyéndose como arma de la contra-cultura" (2004, p. 28).

3.3.1. Del 35mm al 16mm y 8mm.

Capturar por medios mecánicos la imagen en movimiento es una idea antigua. Antes de que el cine se estandarizara en el formato que desarrolló durante todo el siglo XX, existieron numerosos antecedentes más o menos exitosos: linterna mágica, cámara oscura, taumatropo, kinetoscopio, entre otros. Desde sus inicios (1889) surgieron una gran diversidad de formatos de película, cámaras y sistemas de proyección, pero fue recién en 1909 que el mundo cinematográfico se decantó finalmente por la estandarización internacional de la película de 35mm -de ancho con fotogramas cada cuatro perforaciones- como el formato predominante, debido, entre otras cosas, a la buena relación entre el costo del material fotográfico y la excelente calidad de la imagen registrada.

Ya es parte conocida de la historia del cine que fueron los hermanos Lumière quienes crearon el *cinematographe* (cinematógrafo), un dispositivo que permitía el registro, proyección y copiado de imágenes en movimiento (a una velocidad de 16 tomas por segundo produciendo esta sensación gracias al fenómeno de la persistencia retiniana). La primera presentación se realizó en París el 28 de diciembre de 1895, donde se proyectaron diversas secuencias de imágenes documentales. Recién en 1927 se incorpora otro avance técnico relevante con la invención del cine sonoro. La producción de cine en 35mm se concentró desde el inicio en pocas manos, sobre todo por los grandes costos que significaba, siendo asumido generalmente por grandes empresas cinematográficas tanto privadas como estatales. No obstante, el uso alternativo del medio siempre estuvo presente, tal como explicita Bruck (2008, párrafos 1-2):

"Desde muy temprano, el mercado capitalista buscó apropiarse de una industria y un lenguaje. Hollywood, se convirtió en una de las principales fuentes de ganancias de los monopolios norteamericanos, y un privilegiado medio de difusión ideológica. Pero a su vez, desde los primeros tiempos, el cine buscó liberarse de diferentes trabas, económicas, políticas o ideológicas. Y de esta búsqueda, de la desobediencia a las reglas y recetas, del inconformismo, (...) surgieron manifiestos y movimientos que renovaron formas y temáticas, y se apropiaron del cine para cuestionar este mundo. En el siglo XX los movimientos de cambio le plantearon al cine nuevas perspectivas liberadoras".

Sin embargo, realizar cine con película de 35mm nunca fue algo habitual dentro de estos movimientos a los que Bruck (2008) se refiere, sobre todo debido a los enormes costos y a su pesada y voluminosa maquinaria, siendo pocas veces utilizado como formato de producciones audiovisuales alternativas, activistas y/o militantes. Podríamos nombrar sólo algunos casos puntuales, en los cuales las películas de 35mm fueron financiadas por los propios estados, algo que obviamente condicionó en cierta forma la mirada de los realizadores, quienes debían estar en sintonía o aceptar la ideología de quien financiaba estas producciones. Por ejemplo, la Revolución Rusa, que impulsó la transformación y nacionalización del cine de la mano de cineastas como Einseinstein, Vertov, Medvedkin, Pudovkin, entre otros. También la Revolución Cubana que, expropiando las productoras y distribuidoras norteamericanas, impulsó su propia cinematografía, logrando el acceso a toda la población.

Sin embargo, como ya dijimos al inicio, generalmente los formatos alternativos, semi-profesionales y domésticos son los mayormente utilizados por las diferentes corrientes alternativas de producción audiovisual. Mientras menor infraestructura, equipamiento, tamaño, coste, cantidad de operadores y, a la vez, mayor ligereza, movilidad, resistencia y versatilidad ofrezca una tecnología, mayores son las posibilidades de ser utilizadas por realizadores independientes y/o activistas, en las cuales la excelente calidad de imagen no es el eje prioritario de este tipo de producciones, a diferencia de la industria cinematográfica y de los *mainstream media*.

La historia del 16 mm se inició en la década de 1920 como un formato de subestándar. Fue introducido por Kodak en 1923 como una alternativa económica al formato convencional de 35mm y separado de los formatos "profesionales" de producción de películas para el cine (Chanan, 2012a). Al ser cámaras más pequeñas, se produce un abaratamiento considerablemente del precio de las mismas, así como de la película y del revelado. El 16mm en sus inicios posee dos bandas de perforaciones (una por fotograma) rectangulares con esquinas redondeadas. Cuando se introdujo el sonido, una de las bandas de perforaciones se eliminó, dejando espacio para colocar ahí la banda de sonido. Pensado en sus comienzos como formato para aficionados, esta distinción fue reforzada por una gran industria de publicidad, revistas, concursos, etc., que diseñaron esta estrategia para dar soporte e iniciar a los nuevos consumidores en la ideología estética de las "películas caseras".

Ya en la década de 1930, sin embargo, el 16mm estaba siendo utilizado por la primera ola de cineastas militantes políticos, los *Workers' Film Movements* en países como Gran Bretaña, los EE.UU. y Japón. Esta nueva utilización del audiovisual se ve favorecida también por las innovaciones tecnológicas de los equipos de rodaje y postproducción, ya que su reducción en dimensiones y menores exigencias, otorga mayor

versatilidad al trabajo del documentalista y transforma la relación entre el camarógrafo y la cámara. Por otro lado las posteriores innovaciones a nivel de captura y sincronización de sonido (con el cristal de cuarzo) libera la conexión que ataba a al magnetoscopio con la cámara, dando una increíble versatilidad y movilidad al realizador, siendo un avance excepcional, sobre todo para el formato documental. El posterior desarrollo de nuevas tecnologías en las emulsiones, permitió también poder filmar en exteriores sin iluminación artificial, algo que permitió a los realizadores salir a la calle sin grandes equipos. Los aparatos de proyección, fueron de a poco también perfeccionándose, haciéndose más ligeros y transportables, lo cual permitió también realizar proyecciones en cualquier sitio (escuelas, salas alternativas, asambleas, locales sindicales e incluso en espacios abiertos), sin necesidad de grandes infraestructuras (solo acceso a energía eléctrica, una superficie de proyección clara y poca luminosidad). En este sentido, Arnau Roselló (2006) nos dice que

"(...) se agiliza considerablemente la exhibición de films en cualquier tipo de espacios, situación que será favorable para el fomento de un cine completamente desligado de los lazos y presiones de la industria y, por tanto, con otra motivación. Todos estos avances técnicos producen una renovación del cine en general y del de contenido político en particular, y permiten que este cine pase a ofrecernos una visión de la realidad más próxima a los escenarios reales, puesto que la filmación comenzará a suponer una alteración menor de los profilmicos y de la realidad que se pretende documentar" (2006, p. 132).

De manera crucial, desde los años treinta a los años setenta, el 16mm fue considerado el formato de distribución, proyectando las películas más allá de las salas de cine, en una gran variedad de lugares. El desarrollo de este formato se dio, en parte, como resultado del apoyo oficial por los departamentos gubernamentales durante la Segunda Guerra Mundial, ya que lo utilizaron ampliamente como formato para la propaganda. El formato tuvo mucho desarrollo también en la postguerra y de a poco fue profesionalizándose para la producción de películas gubernamentales, educativas, publicidad de negocios, industria, etc. por su menor costo y mayor versatilidad, incluso los documentales que eran rodados en 35 mm, se pasaban muchas veces a 16 mm para su distribución.

Finalmente este formato más pequeño se convertiría en un formato semi-profesional con una gran infraestructura industrial, cuando fue adoptado por la televisión en sus inicios. Las mejoras introducidas y su uso estandarizado fue acompañado de una nueva recategorización como formato profesional, acompañado debidamente por la aparición de un nuevo formato subestándar de aficionados: el 8mm. "Solo hasta 1932, treinta y siete años después del natalicio oficial del cine, apareció el primer formato de uso doméstico (8mm), cuyo éxito comercial solo pareció consolidarse tres décadas después con la aparición en 1965 del Súper 8, formato mejorado de menor costo" (Aguilera Toro & Polanco Uribe, 2011, p. 174). El 8mm nace como nuevo formato para poder abaratar los costes de las grabaciones y llegar un público amateur y familiar. En principio se obtenía mediante la subdivisión longitudinal de la película de 16mm en dos y se duplicaban las perforaciones, consiguiendo de nuevo una por fotograma. Muchos años después (1965) el formato de 8mm es mejorado, con la creación del Super 8 (Kodak) y el Sigle 8 (Fuji), en los cuales la película venía ya en cartuchos. Para aumentar la calidad de imagen se aumenta el espacio de los fotogramas en la película, ya que en el 8mm era muy reducido, y se modifican las perforaciones haciéndolas más pequeñas para dejar más espacio a la imagen.

Finalmente, los formatos quedaron estandarizados en tres categorías: el 35mm como profesional, 16mm como semi-profesional y 8mm para aficionados como formato hogareño. En los años sesenta los formatos de 8mm y 16mm fueron los más utilizados para la producción alternativas, independientes y de oposición, especialmente dentro del documental y de los movimientos de cine militante de todo el mundo. Como apunta Bustos (2007, párrafo 20), "en los sesenta, la tecnología ayudó al registro documental del cine militante, ya que la cámara de 16mm, la de 8 y súper 8mm, el magnetófono y películas más rápidas dieron por resultado que existiera la posibilidad concreta de alejarse de los estudios y 'acercarse a la realidad'".

3.3.2. Del cine al vídeo.

El apogeo de 16mm duró hasta finales de la década del setenta y mediados de los ochenta, cuando fue eclipsado por la aparición progresiva de vídeo profesional portátil, que la televisión adoptó por primera vez para la recolección de noticias y luego en otros departamentos de producción. La difusión de vídeo de consumo, nos dice Chanan (2012a), era un proceso más complejo, primero porque se trataba de batallas sobre formatos entre las grandes corporaciones, y segundo, porque el vídeo se hizo al mismo tiempo un medio publicitario, un medio de documentación, un portador de los contenidos, y un medio artístico. La primera generación de grandes máquinas voluminosas que ejecutan cintas de dos pulgadas a velocidades muy rápidas llegó a los estudios de televisión en la década de 1950. La primera aparición de un formato móvil de baja calidad salió a finales de los años sesenta. Los inicios del vídeo tampoco fueron masivos, ya que la tecnología nueva implicaba equipos y conocimientos que al comienzo no eran tan accesibles (como siempre sucede con tecnologías nacientes), por lo tanto, en estos primeros años el film de 16mm siguió siendo el formato más utilizado.

De todas formas, las nuevas cámaras, en particular los *Portapaks* y *U-Matic*, eran pequeñas, fáciles de usar y relativamente baratas. Poco a poco fueron ganando terreno a los formatos cinematográficos. A diferencia de la película de cine, la cinta de vídeo podría ser reutilizada y las cámaras necesitaban sólo una persona para operarlas. Una nueva generación de realizadores de vídeo guerrilla, en un primer momento en los Estados Unidos y luego en otras partes del mundo, comenzaron a aparecer en las calles. Grabaron las protestas de Vietnam, marchas por los derechos civiles, conflictos ambientales y mítines de los derechos de las mujeres. Grupos como *New York's Downtown Community Television Center* dieron capacitación gratuita a los ciudadanos locales (Harding, 2001; Pasquinelli, 2002).

En los años sesenta aparecieron las primeras unidades de vídeo portátiles que consistían en una cámara y grabadora de vídeo portátil externa. El primer modelo totalmente autónomo¹⁸ fue el *Portapak* Sony DV-2400, lanzado en 1967. La aparición en el mercado de las primeras grabadoras de vídeo portátil de Sony, el famoso *Portapak*, fue un acontecimiento técnico que tuvo una importante repercusión en el mundo del audiovisual contracultural y alternativo.

"Nam June Paik fue uno de los primeros artistas que compró este nuevo modelo de videocámara para comenzar una crítica 'práctica' y concreta a los medios masivos y a su cultura. Su declaración indicaba que el vídeo revolucionaría el arte y la información, no solamente porque podía ser manipulado por la gente común, sino porque el material producido de esta manera estaba inmediatamente a disposición y accesible, sin necesidad de particulares elaboraciones." (Pasquinelli, 2002, p. 63)

El *Portapak* genera profundas transformaciones en la escena cultural del momento, según Dols Rusiñol (1980), por tres razones principales: Su fabricación en serie hizo accesible esta tecnología, por primera vez, fuera del ámbito de la televisión. Esto posibilitó realizar trabajos audiovisual externos a los realizados por los profesionales de la televisión. Y, por último, popularizó el formato del vídeo, colocándolo al mismo nivel que el cine realizado con super 8, la fotografía con cámaras de bolsillo y las grabaciones de sonido con magnetófonos o cassette.

Siguiendo a Burris (1996), cuando los *Portapaks* fueron accesibles en el mercado, las sociedades estaban preparadas para su utilización. Como sucedió antes en el caso de 16mm, el vídeo pronto encontró usos alternativos. Se generó toda una serie de acercamientos a este medio, bautizados como vídeo experimental / independiente / *underground* / guerrilla / arte, entre otros. Existía en esta época una

18 Se dice que Nam June Paik consiguió en 1965, antes de su comercialización, la primera cámara portátil de Sony, el famoso *Portapak*. Con ella supuestamente grabó, desde un taxi por calles de Nueva York, la visita del papa Pablo VI el 4 de octubre de 1965. Sin embargo, este suceso es muy discutido ya que Sony lanza ese año el modelo portátil CV-2000, pero funcionaba con corriente eléctrica. Recién en 1967 fue lanzada la primera Sony *Portapak* con baterías, la CV-2400 que apareció ese año en el mercado. Por lo cual este hecho sigue siendo un mito dentro de la historia del videoarte. (Baigorri, 2012)

poderosa atmósfera de apoyo mutuo y un sentido de destino compartido y privilegiado que investía al vídeo con aspiraciones poderosas para ser lo que ningún otro medio había sido, ni había podido ser: al mismo tiempo un medio a través del cual ver el mundo, un medio para probar los límites del mundo, una herramienta política, una herramienta de comunicación, y un medio de arte sensible.

"En los 60, el lema 'acceso es poder' del vídeo defendía a ultranza la reciente posibilidad de una comunicación 'de igual a igual' en el gran monopolio mass mediático, mientras que los artistas incidían en la desprofesionalización del arte mediante el uso de una herramienta que no exigía especialización: play, rec, stop, pause, review, forward..." (Baigorri, 2012, p. 2)

El *Portapak* superó rápidamente al sistema *U-matic*, el primero en emplear cintas de vídeo y una cámara razonablemente móvil, pero todavía demasiado engorroso y costoso para el aficionado. Posteriormente la llegada de la tecnología de color a los *Portapaks*, el equipo de edición electrónico, y el corrector de base de tiempo independiente hizo posible difundir el vídeo de media pulgada (Boyle, 1992).

La introducción de grabadoras de vídeo doméstico en los años setenta abrió rápidamente para el vídeo un nuevo y enorme sector de consumo. Sony en 1972 lanzó al mercado internacional grabadores de vídeo de cinta VCR (*vídeo-cassette-recorder*) de 3/4 pulgadas. En 1973 Panasonic presentó el primer sistema de montaje electrónico de cinta de vídeo de medio pulgada. Y hacia 1975 el grabador de vídeo fue asimilado totalmente (Bittner, 2011; Dols Ruisiñol, 1980). El incremento de ofertas de electrónica doméstica vinculadas al vídeo eran un reflejo del desarrollo que había adquirido la tecnología vídeo en aquel momento. Posteriormente tres compañías lanzaron magnetoscopios no-profesionales de uso doméstico al mercado. Cada una lanzó un estándar de formato de grabación diferente: el Beta de Sony, el 2000 de Philips y el VHS de Panasonic (JVC). De esta guerra de formatos el VHS (Vídeo Home System) fue el que se impuso, no por su calidad que era la más baja, sino porque los fabricantes estaban exentos de pagar patentes, lo que reducía el precio final. Estas tecnologías utilizaban un videocassette extraíble de cinta magnética que podía grabar audio y vídeo de la propia señal de televisión. El desarrollo de estas nuevas tecnologías permitió también un trabajo diferente a partir de la (re)utilización de material de la misma televisión, ya que facilitaban la tarea de grabar la programación TV, apropiarse de ella y manipularla. Surgieron así muchos trabajos que criticaban el propio medio televisivo, pero desde sus mismas imágenes.

En cuanto a la edición de vídeo inicialmente en los años sesenta se intentó imitar el mismo proceso de cortar y pegar del montaje cinematográfico tradicional, pero esto tenía muchas complicaciones, hasta que años después se desarrolló la edición lineal, que consistía en grabar la primera secuencia en primer lugar, después la segunda y así sucesivamente, de allí su nombre. Este tipo de edición de vídeo analógica se realizaba con un magnetoscopio que grababa (*recorder*) en una cinta magnética las imágenes de vídeo suministradas por otro u otros magnetoscopios reproductores o fuentes (*players*). El desarrollo posterior de un código de tiempo en las pistas supuso un gran avance en su empleo. Los equipos para realizar la edición lineal del material podían ser muy variados, desde el más básico utilizado a nivel amateur con dos o más magnetoscopios conectados donde se realizaba una edición lineal por corte, hasta grandes islas de edición muy caras de instalar y alquilar, solo posibles para las grandes producciones. Posteriormente se volvió masivamente al sistema no-lineal a partir de 1992 con el surgimiento de los ordenadores personales, la conversión de señal analógica en digital y el desarrollo de diversos algoritmos de compresión¹⁹.

Finalmente, aunque la grabación en vídeo facilitó y agilizó los procesos, estos primeros métodos y tecnologías de grabación se realizaban con grandes y pesadas cámaras las cuales, además de tener en un comienzo elevados costes económicos, dificultaban enormemente la grabación en exteriores. A esto se sumaba la complejidad y elevado coste de los equipos de edición lineal y finalmente el proceso de distribución.

19 Para entender las diferencias básicas entre un sistema de edición de vídeo lineal y uno no-lineal, podríamos hacer un paralelismo entre la escritura con una máquina de escribir y la escritura con un procesador de textos informático.

3.3.3. Del vídeo profesional al vídeo doméstico.

Poco a poco todo este desarrollo de la tecnología videográfica, sumado a la introducción de cámaras más livianas, baratas y fáciles de usar en los años ochenta, comenzó a invadir el vídeo hogareño, de aficionados alternativo, artístico y activista. Como expone Harding (2001) al respecto de lo que él denomina *camcorder revolution* (la revolución del vídeo compacto), quizás la razón más grande de todas para la proliferación del videoactivismo ha sido el gran aumento de la disponibilidad de equipos de vídeo baratos y de alta calidad. Si bien el vídeo portátil se utilizaba ya alrededor de los años sesenta y setenta - y fue utilizado por grupos de cambio social, con gran efecto-, no fue hasta la aparición de las videocámaras de VHS, Video8, Hi8, SVHS de mediados de la década del ochenta que el activismo de vídeo comenzó verdaderamente a proliferar.

La primera cámara de vídeo de este tipo en la que desaparece la bandolera que soportaba el magnetoscopio grabador, la desarrolló Sony en 1983. Denominada Betamovie, una cámara que grababa (aunque aún no podía visualizarse la cinta) en formato Betamax. En 1985 sale al mercado la primera videocámara (JVC) que grababa en VHS y permitía también reproducir la cinta grabada. Ese año aparecen varios modelos de videocámaras con videocassettes más pequeños (Video8 y VHS-C), lo que permitió reducir mucho el tamaño y peso de las mismas. Ya en 1987 salen al mercado nuevos formatos de mejor calidad (de 240 líneas a 400 líneas) como el Hi8 (formato Video8 mejorado), y el S-VHS (VHS mejorado).

Lo que era diferente en todas estas cámaras es que eran mucho más pequeñas, más fáciles de usar, más baratas y de mejor calidad que los modelos anteriores. También tenían mejores características como el estabilizador, la reproducción instantánea, baterías de larga duración y enfoque automático rápido. Tal vez aún más importante, las grandes empresas que habían desarrollado la nueva tecnología decidieron venderlo a un mercado interno de masas y por lo tanto se hizo ampliamente disponible. No obstante, este acceso seguía siendo algo limitado y restringido a ciertas parcelas de la sociedad que tenían un nivel de ingresos mayor o a profesionales o colectivos de producción audiovisual alternativa que con mucho esfuerzo podían acceder a estos equipos.

"(...) en comparación con los equipos cinematográficos, el paso de la producción de cámaras de vídeo portátiles profesionales (1971) a domésticas (1984) fue mucho más rápido. Inicialmente, debido a su alto costo, la adquisición de estas cámaras, como también sucedió con las de cine y fotografía, no superó (...) el límite de las familias de clase alta. Más adelante, sobre todo a partir de la década del noventa, su consumo se extiende a la clase media o por lo menos a una porción de ésta" (Aguilera Toro & Polanco Uribe, 2011, p. 175).

En esta época se desarrollaron también enormes mejoras en los equipos de edición. Baratos y de fácil uso, los equipos domésticos de edición VHS reemplazaron los más caros y estándares U-Matic de la industria. Luego vinieron los equipos personales de edición, apodados *vídeo toasters* [tostadoras vídeo] que eran más baratos y traían efectos adicionales y tituladoras (Harding, 2001).

Todo este desarrollo del campo del vídeo fue abonando el terreno para la proliferación de la realización independiente que, como bien expone Bustos (2006), desde comienzos de los ochenta fue rápidamente consolidando este medio como instrumento de comunicación y experimentación, el cual "sostenía relaciones estrechas con otros discursos, como el cinematográfico, el televisivo, el lenguaje de la publicidad, el diseño gráfico, las artes visuales²⁰. (...) [los] festivales, los premios y las menciones al vídeo reflejan el grado de institucionalización que fue ganando el formato en el campo audiovisual" (2006, p. 32).

El tema de la distribución era algo aun complejo y limitado, porque generalmente se hacía de mano en mano, pasando las cintas de VHS, o con proyecciones en asociaciones, Centros Sociales Okupados

20 Incluso el vídeo sostuvo una fecunda relación productiva con un discurso no visual como el de la música. El vídeo clip es fruto de la fusión entre el vídeo y el rock.

Autogestionados (CSOA) o lugares de poca convocatoria. En definitiva, el *feedback* recibido era infinitamente inferior al esfuerzo económico y de distribución que implicaban estos materiales. Posteriormente, poco a poco, fueron apareciendo alternativas y nuevas oportunidades de distribución que tuvieron un papel importante, como por ejemplo la tecnología de microondas que ayudó a los rebeldes kurdos para difundir sus propios vídeos en el norte de Iraq. Redes de cable de acceso público con el que grupos gays y de lesbianas difundían espectáculos a nivel nacional en los Estados Unidos. Inquilinos de viviendas en Francia distribuyeron proyecciones semanales entre sí utilizando proyectores baratos de vídeo, entre otros.

Nos interesa destacar como toda esta miniaturización de las cámaras portátiles y su accesibilidad económica han posibilitado utilizar todos estos recursos no sólo para fines hogareños, amateurs, familiares o incluso experimentales, sino sobre todo para su utilización activista, comprometida, de defensa de los derechos humanos y/o como intervención política. El famoso suceso de Rodney King²¹, es para Peter Wintonick, documentalista canadiense y activista por los derechos humanos, la hora cero de lo que bautizó como *handicam revolution* (La revolución handicam) (Angelotti, 2004). Este lamentable hecho ocurrió sólo 6 años después de que Sony lance la primera cámara portátil para consumo hogareño (1985) apuntada para el registro de acontecimientos familiares. Angelotti (2004, párrafo 2) cuenta al respecto que "(...) aquel marzo de 1991 quedó demostrado que el adminículo podía cumplir otras funciones bastante más relevantes. La miniaturización, la digitalización y la accesibilidad económica a dichas cámaras, hicieron el resto".

3.3.4. Del vídeo analógico al vídeo digital.

La siguiente fase de cambio tecnológico se desarrolla en la década de 1990, con el paso de la grabación analógica a la digital y la integración e informatización del proceso de edición con el ordenador de sobremesa. Esta simplificación y divulgación de su uso, equipos más livianos, compactos y accesibles y un proceso de producción mucho más fluido, fueron algunos de los factores productivos que permitieron el acceso masivo a la nueva tecnología de registro de imágenes por los nuevos realizadores, y un cambio radical en las prácticas de trabajo establecidas hasta ese momento desde hacía ya mucho tiempo²². Actualmente los formatos de vídeo analógicos se han prácticamente extinguido. Sony, Panasonic, JVC, Hitachi, desconocen en la actualidad prácticamente cualquier formato analógico, destinados a formar parte de la historia. Ya han pasado varios años desde que este cambio radical del vídeo analógico al digital comenzó. Sin embargo, dentro de esta evolución pueden señalarse muchas diferencias significativas entre las primeras formas de producción audiovisual digital y las nuevas propuestas y desarrollos que se orientan actualmente a nuevos usos de emisores y receptores del entorno audiovisual e, incluso, a la reciente integración del multimedia, del transmedia y de su potencial difusión masiva por Internet.

Gabriela Bustos (2006) describe, siguiendo a Enrique Bustamante (2003), cómo las tecnologías digitales transformaron profundamente la producción de vídeo, gracias al abaratamiento de costes, aumento de movilidad, flexibilidad y productividad que esto generó, por ejemplo con la miniaturización y perfeccionamiento de las unidades móviles; los avances en el grafismo electrónico y los efectos especiales; la profundización de archivos cada vez más potentes con imágenes digitalizadas; la potencia de la posproducción digital, capaz de utilizar y mezclar gráficos y textos, audio y vídeo; entre otras cosas. La autora apunta al respecto, "(...) la misma naturaleza de la nueva tecnología electrónica plantea nuevas

21 El 3 de marzo de 1991, en Los Angeles, Estados Unidos, el ciudadano negro Rodney King fue apaleado en plena autopista por un grupo de policías. Dicho momento fue presenciado por George Holliday, un vecino que registró la escena con su cámara de vídeo hogareña y entregó las imágenes a una cadena de televisión local, provocando un levantamiento ciudadano popular y, tiempo después, el enjuiciamiento y condena de los responsables del ataque.

22 Signo de este cambio tecnológico radical es la quiebra de Kodak, la empresa que puede ubicarse como el origen de la cultura de los medios de consumo, que decidió dejar de producir porque no pudo seguir el ritmo de la transición de la tecnología analógica a la digital, ni en el campo de la fotografía, ni de la imagen en movimiento (Chanan, 2012a).

formas en el trabajo audiovisual, tales como: la velocidad, la versatilidad, post-producción, los efectos, la manipulación del material de archivo" (Bustos, 2007, párrafo 23).

Para hablar de este tema retomaremos, sobre todo autores (Barceló Villagrán, 2009; Galindo Rubio & Nó Sánchez, 2011) que abordan detalladamente esta temática tanto a nivel profesional como doméstico, aunque, como ya dijimos, nosotros sólo nos dedicaremos al desarrollo tecnológico no-profesional que es el utilizado por los colectivos o individuos videoactivistas.

- *Dispositivos de captura de imágenes.*

Si al inicio de la década de 1990 la evolución había consistido en la disminución progresiva del tamaño y peso del camscopio, gracias a la reducción de las cintas (sistemas analógicos como 8mm o Hi-8) y la aparición del CCD (*Charge-Couple Device*), la verdadera revolución desde la incorporación de la digitalización de la señal de vídeo fue a partir de 1996 cuando se trasvasa el formato de grabación DV (estándar de vídeo de gama industrial y broadcast) al Mini-DV un sistema doméstico que supone un paso más en la reducción del tamaño de los *camcorders*, pero con un aumento exponencial de la calidad de imagen. Se desarrollan luego otros formatos alternativos de almacenamiento, dejando atrás a la cinta de vídeo. En 2004 aparecen las primeras videocámaras que graban directamente en DVD y luego incluso las que graban archivos en disco duro. Los discos duros adosados a las cámaras y las tarjetas de estado sólido actuales se convierten en los soportes perfectos de grabación y almacenaje. Ambos sistemas son mucho más estables, rápidos, seguros y económicos, además de simplificar y acelerar los procesos de volcado al ordenador.

La mejor calidad posible y la mayor eficacia en el menor espacio y precio posible es el objetivo dentro de la tecnología audiovisual doméstica. Esto se puede lograr gracias al desarrollo de nuevos *codecs* de compresión (MPEG-4), la inclusión de ópticas de pequeño tamaño y de gran calidad y el desarrollo de nanotecnología. El objetivo es intentar acercarse a los formatos profesionales de grabación, simulando su calidad (Galindo Rubio & Nó Sánchez, 2011). Una nueva generación del vídeo digital nace con los formatos de alta definición que aparecen en 2004 con el HDV y posteriormente, en 2006, Sony y Panasonic desarrollan el formato AVCHD (*Advanced Video Coding High Definition*), pudiendo grabarse en disco duro, tarjeta de memoria o en cinta. La alta definición HD (*High Definition*) es un sistema de vídeo digital que posee una mayor resolución (1280 × 720 y 1920 × 1080 píxeles) que la definición estándar (720x480 640x480).

Al respecto, es destacable la actual utilización de cámaras reflex DSLR, que posibilitan grabar vídeo con excelente calidad y lentes que permiten enfoques y profundidades de campo de apariencia profesional. Este uso masivo de este tipo de cámaras puede verse reflejado en muchos de los vídeos realizados en torno a las protestas de los últimos años en distintas partes del mundo. Otro aspecto a destacar, y que tiene que ver con simular los formatos profesionales del cine, es que la llegada del vídeo digital permitió también la estandarización de los formatos panorámicos 16:9, dejando ya en el pasado el tradicional 4:3.

En cuanto a la captura de imágenes, si bien existe por un lado la faceta profesional de la grabación de imágenes en vídeo, y, por otro, la popularización de esta actividad, algo que llama poderosamente la atención es la actual incorporación masiva de herramientas de captación de vídeo a los múltiples dispositivos de uso doméstico:

"El móvil, la cámara de fotos, los ordenadores, las consolas de videojuegos, los reproductores portátiles de vídeo y audio (MP4), casi todo lo que suene a tecnología parece incorporar la posibilidad de grabar secuencias de vídeo (...) La idea es simple, tener siempre a mano algo con lo que capturar fragmentos de realidad para, posteriormente, compartirlos. No importa la calidad, no importa la resolución, no importan los criterios técnicos como iluminación y sonorización; no es una producción profesional lo que

se pretende, sólo compartir las sensaciones experimentadas y recogidas en un momento con la red de comunicación de cada usuario" (Galindo Rubio & Nó Sánchez, 2011, p. 144).

Otro punto a destacar es la gran facilidad de uso, característica necesaria para poder popularizar estos dispositivos. Para ello se realiza un trabajo de diseño ergonómico, de usabilidad y disposición de los instrumentos y una incorporación de interfaces táctiles. A la tradicional automatización de los procesos de composición y definición de la imagen, diafragma, foco y balance de blancos, que ya existían en las *handycams*, se agregan ahora estabilizadores, correctores automáticos de color y luminancia, atenuadores automáticos de audio, además de modos de grabación nocturna (Galindo Rubio & Nó Sánchez, 2011). Todo ello enfocado a conseguir una óptima calidad de imagen, incluso para usuarios sin ningún conocimiento.

- Edición y postproducción.

La segunda parte importante de este proceso es la edición y la postproducción, en la cual se construye el producto audiovisual a partir de las imágenes registradas. Antes del desarrollo de las cámaras digitales, el sistema no-lineal de edición de vídeo ya estaba implantado desde hacía tiempo, permitiendo ampliar o reducir cualquier secuencia de edición sin dañar ni alterar las secuencias posteriores, además de poder acceder a cualquier punto del material bruto instantáneamente, sin recorrer las tomas previas (Edición no lineal de acceso aleatorio). Con el progresivo avance de la informática, los algoritmos de compresión y las grabaciones digitales se desarrollaron nuevas generaciones de sistemas no-lineales.

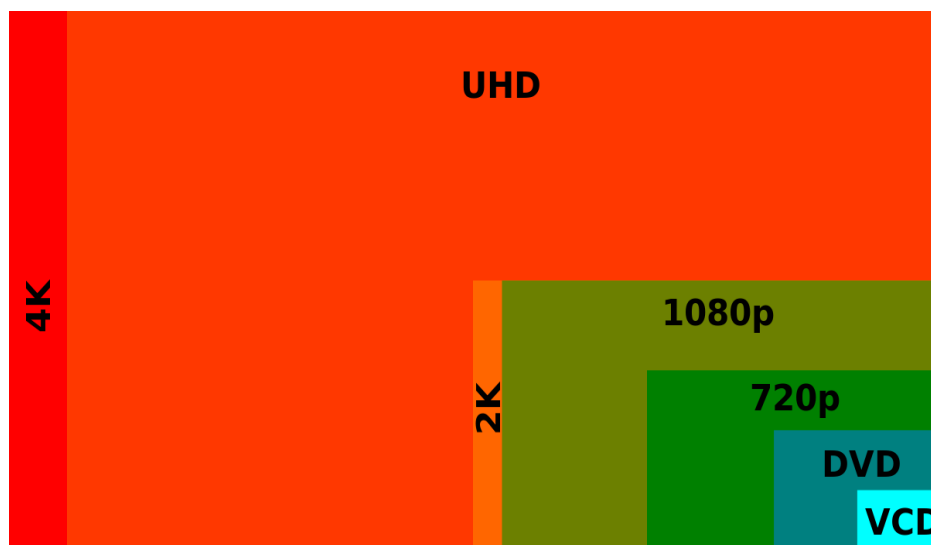
El paso decisivo que logró la democratización masiva de la producción de vídeo fue, sin duda, la posibilidad de utilizar cualquier ordenador doméstico para realizar operaciones de edición y post producción de vídeo, en lugar de costosos equipos especializados (Barceló Villagrán, 2009). Este trasvase de la actividad casi exclusivamente profesional del montaje audiovisual al ámbito doméstico, de manera fácil y barata se debe por un lado a la accesibilidad a ordenadores de uso doméstico que poseen actualmente potentes capacidades de procesamiento y a la aparición de diversas herramientas de edición no-lineal muy intuitivas, rápidas y flexibles orientadas a usuarios amateurs. Estas herramientas poseen opciones básicas con líneas de tiempo donde ordenar los clips, opciones de grafismo, transiciones y efectos de vídeo a un coste muy bajo o incluso de acceso libre con una variedad asombrosa de opciones software *open source*. Todo esto ha popularizado la edición de vídeo digital entre usuarios de ordenadores y videocámaras domésticas. Sin embargo, esta etapa es probablemente la que menos cambios ha sufrido en los últimos años, donde se mantienen más o menos estable la misma dinámica de uso en la edición de vídeo no lineal. Lo que si ha cambiado es obviamente la capacidad de procesamiento, rendimiento y eficiencia gracias al avance de la informática, algo que ha acertado los tiempos significativamente.

La última etapa dentro del vídeo digital es el aumento exponencial de la resolución de la imagen. El desarrollo de la tecnología actual ha logrado crear la Ultra Alta Definición, UHDV (*Ultra High Definition Video*). Si bien su desarrollo comienza en 2003 y es exhibido en varias ocasiones en años sucesivos, recién es comercializado en EEUU el primer modelo comercial de televisor UHDTV o 4K en octubre de 2012, aunque ya desde 2010 YouTube tenía la opción de subir vídeos 4K, a una resolución de hasta 4096x3072. A partir de aquí comienza una carrera vertiginosa y en plena expansión con cámaras de sensores cada vez más grandes, de mayor calidad, con mayor capacidad en la cual no nos detendremos detalladamente²³ ya que no es importante a los fines que aquí tenemos. Sólo quisimos destacar aspectos generales de estos avances dentro del ámbito doméstico y/o semi-profesional y la manera en que han colaborado en la proliferación de trabajos de vídeo alternativos.

23 Es importante destacar que la vigencia de estas referencias tiene una limitación extrema debido a la permanente modificación de las magnitudes y estándares que aparecen día a día en el mercado tecnológico y audiovisual. Para consultar información detallada acerca de la evolución del vídeo digital y las peculiaridades tecnológicas aconsejamos Cfr. Barceló Villagrán, 2009 y Galindo Rubio & Nó Sánchez, 2011. Pero para obtener material completamente actualizado creemos que lo mejor es consultar enciclopedias *online* como Wikipedia, en la cual la información es actualizada constantemente por sus usuarios.

Gráfico N° 1.

Comparación de 4K (3840 x 2160) en relación a otras resoluciones en la relación de aspecto 16:9²⁴.



Todos estos cambios acontecidos dentro del aparato tecnológico de producción también afectaron las tradicionales distinciones entre profesionales y aficionados. El comunicador audiovisual 'profesional' ha tenido que asistir, con mejor o peor cara, a la llegada de nuevos 'competidores'. Nos referimos al usuario doméstico, capaz de realizar sencillos productos audiovisuales con las tecnologías al alcance de su mano, y el realizador 'semi-profesional' que, gracias al abaratamiento de los equipos de vídeo de alta calidad y a su integración con el ordenador y el mayor acceso a nuevos conocimientos, se convierte él mismo en una suerte de productora semi-profesional de contenidos audiovisuales (Chanan, 2012a; Galindo Rubio & Nó Sánchez, 2011). Podríamos decir, que entre estos perfiles del realizador semi-profesional y el realizador amateur, en sus límites, se mueve la figura del videoactivista. Porque como bien apunta Bustos, son estos

"cambios tecnológicos que a la vez configuran nuevos 'perfiles profesionales' que requieren de aprendizaje permanente y nuevas 'habilidades técnico-creativas' que borran los viejos límites entre periodistas, directores, camarógrafos, productores y editores. Estos límites ya no están tan claros ni en el campo televisivo ni en el de videoactivismo; en uno por motivos económicos y en el otro por falta de recursos, pero fundamentalmente por cuestiones de organización." (2006, p. 36)

3.3.5. Del vídeo digital al vídeo en Internet (1.0)

La posibilidad de difundir vídeo por Internet a principios del siglo XXI era poco menos que una quimera. Antes de ese punto, la función emisora de productos audiovisuales, ya fuesen en formatos analógicos o digitales, estaba reservada a sólo unos pocos. La distribución de vídeo por internet abrió una brecha de difusión antes inimaginable. Sin embargo, a comienzos del milenio las limitaciones en la transferencia de datos, los compresores de vídeo menos desarrollados, el acceso a internet por una minoría de personas y el estrecho ancho de banda, permitían pequeñas difusiones, de muy baja resolución y de difícil acceso y visualización. Si bien el panorama era mas bien alentador, los hechos no constituían grandes soluciones. Harding (2001), ya se refería a comienzos del milenio, acerca de este panorama alentador con mirada hacia el futuro. El medioactivista 'Bifo' también reflexionaba en la misma época al respecto:

²⁴ Wikipedia (2015). "Resolución 4K" Recuperado a partir de http://en.wikipedia.org/wiki/4K_resolution. Es importante aclarar que desde el 2009 ya se está desarrollando la resolución 8K (7680 x 4320 píxeles) que posee el doble de resolución que la 4K.

"Hasta ahora el *videostreaming* solamente ha dado sus primeros pasos. Gracias a la disponibilidad creciente de banda ancha (...) accesibles ya sea por parte de los internautas (que son por el momento una ínfima minoría de la población mundial), ya sea por parte de pequeñas emisoras televisivas que podrán transmitir desde la red a la pantalla del electrodoméstico televisivo. Se delinea la posibilidad de una integración inédita entre dispositivo de red y recombinación de fragmentos de producción visual" (Franco Berardi 'Bifo' en Pasquinelli, 2002, pp. 12-13).

Seguramente fueron los activistas de Indymedia, a finales del año 1999 y principios de este siglo, quienes más innovaciones realizaron al respecto del vídeo en la era de Internet 1.0. Dee Dee Halleck (Paper Tiger TV, Deep Dish TV, Indymedia) comenta la poderosa integración del movimiento con los medios alternativos, donde se crearon nuevas formas de información utilizando nuevos espacios, tecnologías y estrategias de colaboración que representaron un verdadero cambio de época. La creación de los *Independent Media Centers* (IMC) [Centros de Medios Independientes] fueron revolucionarios laboratorios de medios donde colectivos de videoactivistas, hackers e informáticos (medioactivistas) construyeron diversos espacios de información integrando formatos mediáticos y nuevas tecnologías: videocámaras, radio web, vídeo *streaming*, microradio, fotografía digital, canales televisivos comunitarios, *trasponders* satelitales y periodismo en movimiento a través de computadoras portátiles. Pasquinelli (2002, p. 12) afirma, "Indymedia es el primer medio interactivo planetario". Todo esto sucedió mucho antes de la existencia de cualquier plataforma de vídeo *online*.

Hablamos de un nuevo paisaje de prácticas postmediales, en palabras de Brea (2002), en el sentido de que se caracterizan "(...) como un panorama abierto, desjerarquizado, y descentralizado, en el que las actuaciones difícilmente podrán ser organizadas conforme a los objetivos de organización de consenso reguladores de la esfera medial actual -en términos de medios de masa, productores de grandes audiencias unificadas" (Brea, 2002, p. 21). El desarrollo de una nueva tecnología doméstica de muy alta calidad respecto de la profesional ha permitido un desarrollo de 'dispositivos micromediales', tanto en Internet como en la radio, revista o televisión, provocando un gran giro en las prácticas artísticas y activistas, en las tecnologías de distribución pública del conocimiento y en el dominio de la esfera pública, rescatándola del dominio de su mediatización contemporánea.

3.3.6. El vídeo 2.0.

Sin embargo, el proceso más rupturista a nivel tecnológico, y que ha dado un vuelco en el panorama mediático, ha sido precisamente el desarrollo de repositorios de vídeo en Internet, que abren definitivamente una nueva puerta a la liberalización de la difusión de contenidos audiovisuales. A partir de ahí, surge la posibilidad de que cualquier ciudadano pueda difundir productos audiovisuales sin contar con la aprobación, previo pago o conformidad, de los canales de televisión establecidos. La más drástica evolución se ha experimentado en estos años dentro del ámbito doméstico, ya que este tipo de distribución audiovisual ha pasado de prácticamente la inexistencia de la función difusora a la posibilidad de subirlo a cualquier plataforma *online* de una forma libre y gratuita, llegando a un público potencialmente masivo y global (Galindo Rubio & Nó Sánchez, 2011).

La tecnología audiovisual día a día se ha popularizado, distribuido y hecho más accesible al ciudadano común y, sumado a las potencialidades que brindan las redes telemáticas, ha permitido que el audiovisual encuentre un nuevo panorama inusitado de desarrollo, distribución y consumo. El vídeo 2.0 posee hoy una serie de características que intentaremos desglosar aquí para poder entender y analizar su explosiva expansión dentro del nuevo paisaje mediático contemporáneo.

3.3.6.a. Accesibilidad y democratización.

La popularización y accesibilidad a ciertas tecnologías (*hardware* y *software*), cada día más sencillas e intuitivas, sumado a la creciente alfabetización digital, ha generado un cambio de acceso masivo en la producción de todo tipo de contenidos, incluidos los audiovisuales. Poco a poco, la gente está aprendiendo cada vez más a producir, subir y hacer circular diversos contenidos. Con los medios digitales se han incrementado las posibilidades casi infinitas de que cualquier persona²⁵ produzca nuevas ideas y contenidos creativos, sin la intervención de expertos, empresas o controles institucionales y sin la necesidad de que el producto sea redituable o exitoso.

Hasta hace relativamente poco tiempo, muchas personas podían producir un cortometraje, grabar un disco o escribir un libro, de forma amateur, pero muy pocos podían realmente editar y distribuir masivamente un DVD, un CD o publicar en forma impresa. De esta manera la edición, publicación y distribución estaba restringida a unas élites productoras, mientras que la mayoría de la población general se limitaba a consumir la cultura y el entretenimiento promovida por empresas y corporaciones. Sin embargo, con la aparición de Internet esta distinción entre amateur y profesional empieza a desaparecer, convirtiendo a cualquier persona en posible productor/editor/distribuidor, nueva clase de alfabetización digital que brinda a millones de personas la oportunidad no sólo de consumir, sino también a distribuir ese conocimiento y a contribuir activamente a generarlo. Es decir, combinar la creación amateur, tan cercana a los primeros dispositivos domésticos de grabación videográfica, con la posibilidad de distribución a nivel mundial a través de redes, plataformas y espacios de intercambio de contenidos. Nace así la famosa figura del *prosumer*, un actor que se ha multiplicado masivamente en la cultura 2.0 y que se caracteriza por ser productor y consumidor a la vez.

Este proceso es producto, a su vez, de la paradoja propia del capitalismo corporativo por la cual crea nuevos mercados mediante versiones comerciales que adaptan las herramientas e instrumentos profesionales de la industria a la cultura de masas (Chanan, 2012a). Junto a las tecnologías empleadas por los medios de comunicación, salen al mercado versiones para aficionados mucho más baratas y accesibles, pero de características similares. Si bien estos procesos son generados por intereses netamente comerciales, lo que nos llama la atención aquí son, sobre todo, sus usos. En el campo audiovisual, por ejemplo, tanto las nuevas posibilidades de grabación y edición de vídeo digital en alta calidad, con tecnología accesible y "hogareña", como también la capacidad de teléfonos móviles que graban vídeo y audio HD, han modificado radicalmente el panorama de la producción audiovisual. Cada persona se convierte en potencial productor de imágenes: graba con su cámara o móvil, edita con su ordenador, sube el vídeo a la web y lo distribuye en las redes sociales. Incluso los medios móviles permiten la grabación y distribución en la web de manera instantánea, produciendo información fresca y directa, al margen de los intereses de los *mass media*.

3.3.6.b. Ubicuidad y omnipresencia.

El famoso *CNN effect* (Livingston, 1997) proclamaba en los noventa que el poder de las cámaras de las grandes cadenas internacionales que transmiten en vivo eventos, protestas, guerras, masacres, etc. ejercería, sin censura, una gran presión sobre los gobiernos, obligándolos así a mayores niveles de

25 De todas formas, somos totalmente conscientes que la alfabetización y la brecha digital en el mundo actual, producto de las profundas desigualdades en el acceso y uso de TICs (por no hablar de las brechas a nivel de salud, educación, pobreza, hambre, etc), sigue siendo algo abismal, no sólo en cuanto a los parámetros de países y continentes, sino también entre hombres y mujeres, ciudades y campo, estatus social, franja de edad, etc. Como puede consultarse en las estadísticas del 2014 de la *Internet World Stats* (<http://www.internetworldstats.com/stats.htm>), mientras que el 70.5 % de los europeos tiene acceso a Internet, sólo el 26.5 % de los africanos puede utilizarla. Más del 65% de los internautas se conecta desde los países industrializados, donde reside únicamente el 15% de la población mundial. Sin embargo, el crecimiento en conectividad avanza a pasos agigantados: según la Unión Internacional de Telecomunicaciones (www.itu.int), entre 2000 y 2015 la penetración de Internet se ha multiplicado casi por siete, pasando de 6,5 al 43 por ciento de la población mundial y la proporción de hogares con acceso a Internet aumentó del 18 por ciento en 2005 al 46 por ciento en 2015.

transparencia, democracia y justicia. Sin detenernos en la ingenuidad de aquel argumento, este efecto ahora es suplantado por la confianza de la omnipresencia de cámaras en manos de ciudadanos comunes y la inmediatez de la distribución del vídeo *online*. El actual carácter omnipresente de la imagen en movimiento es algo que empieza a gestarse a finales del siglo XX y principios del XXI, dentro del fenómeno que Lipovetsky y Serroy denominan *pantalla global*. Omnipresencia que, dentro nuestro contexto globalizado, es intrínseca al advenimiento de las nuevas TICs, y genera una profunda ampliación y diversificación de las tradicionales formas de registro, reproducción, distribución y circulación de imágenes.

El siglo XX fue el siglo del cine, de la pantalla iluminada en salas oscuras. Sólo empieza a disputarse su hegemonía a mitad del siglo cuando la pantalla de la televisión empieza a penetrar en los hogares y posteriormente aparecen pantallas que diversifican las técnicas de difusión de la imagen. Lipovetsky y Serroy (2009) nos plantean la progresiva situación actual de omnipresencia:

"(...) las pantallas se multiplican exponencialmente: la del ordenador, que no tarda en ser personal y portátil; la de las consolas de videojuegos, la de Internet, la del teléfono móvil y otros aparatos digitales personales, la de las cámaras digitales y otros GPS. En menos de medio siglo hemos pasado de la pantalla espectáculo a la pantalla comunicación, de la unipantalla a la omnipantalla. La pantalla de cine fue durante mucho tiempo única e insustituible; hoy se ha diluido en una galaxia de dimensiones infinitas: es la era de la pantalla global. Pantalla en todo lugar y todo momento, en las tiendas y en los aeropuertos, en los restaurantes y los bares, en el metro, los coches y los aviones; pantallas de todos los tamaños, pantallas planas, pantallas completas, minipantallas móviles; pantallas para cada cual, pantallas con cada cual; pantallas para hacerlo y verlo todo. Videopantalla, pantalla miniaturizada, pantalla gráfica, pantalla nómada, pantalla táctil: el nuevo siglo es el siglo de la pantalla omnipresente y multiforme, planetaria y multimediativa." (Lipovetsky & Serroy, 2009, p. 10)

Nos interesa trasladar esta reflexión de Lipovetsky y Serroy sobre el mecanismo de reproducción de la imagen (pantalla), al mecanismo también *omnipresente y multiforme, planetario y multimediativo* de la captura de imagen (cámara). La cámara *de cine fue durante mucho tiempo única e insustituible; hoy se ha diluido en una galaxia de dimensiones infinitas: la era de la cámara ubicua*. Las cámaras están *en todo lugar* (*Cameras Everywhere*, Gregory, 2010) y *todo momento* y también día a día *se multiplican exponencialmente: la del ordenador, la de las consolas de videojuegos, la del teléfono móvil y otros aparatos digitales personales, la de las cámaras digitales*, la de la tablet, drones, la de otros cientos de dispositivos nuevos que salen todos los días al mercado, además de las millones de cámaras de vigilancia (CCTV) que controlan el espacio público y privado²⁶, por no hablar del registro masivo y global realizado por Google con sus cámaras 360° del street view. *Cámaras de todos los tamaños y formatos, cámaras móviles; cámaras para cada cual, cámaras con cada cual; cámaras para grabarlo y registrarlo todo*.

3.3.6.c. Movilidad (dispositivos móviles e internet móvil).

Si bien, como ya vimos, la movilidad de las cámaras de vídeo comenzó a mediados de la década de 1960 con la aparición del *Portapak* de Sony, su desarrollo, ligereza y miniaturización progresiva nunca se detuvo, siendo cada vez más vertiginoso y exponencial. Lo mismo dijimos del abaratamiento y sencillez en sus mecanismos, que produjo un mayor acceso social a la producción de imágenes y sonidos. La incorporación del acceso a internet, así como el rápido desarrollo de las capacidades audiovisuales de los dispositivos de comunicación móvil, es el presagio de una transformación social masiva, una transformación tan grande

26 Por ejemplo, sólo en la ciudad de Londres, aunque no existe ningún registro oficial que informe del número de dispositivos instalados, las estimaciones apuntaban en 2011 a que había alrededor de cuatro millones de cámaras. Puede verse al respecto el interesante Vídeo Clip *Paper*, de la banda independiente de Manchester, *The Get Out Clause* que decidió utilizar las cámaras de vigilancia que están en muchas de las calles del Reino Unido para hacerlo. Se instalaron a tocar ante las cámaras. Posteriormente, se dirigieron a las instituciones y a las compañías propietarias de los aparatos y les solicitaron las secuencias que recogían su actuación, amparándose en el acta de protección de datos (*Data Protection Act*) aprobada por el Parlamento británico en 1988. (*TheGetOutClause*, 2007), http://youtu.be/W2iuZMEEs_A

como la provocada por la televisión y los ordenadores (Cascio, 2005). La expresión máxima de este fenómeno es la fusión de las cámaras de vídeo con la telefonía móvil²⁷, pero, sobre todo, en los actuales *smartphones*, dispositivos con gran capacidad de almacenar datos, realizar actividades de una minicomputadora, y una potente conectividad no sólo a redes telefónicas, sino fundamentalmente a Internet mediante redes móviles tipo 4G y/o mediante *WiFi*. Este proceso comienza a principios de este siglo y durante los últimos años, se arraiga cada vez más en la vida cotidiana y familiar de las personas. El *smartphone* es el paradigma actual de los dispositivos tecnológicos móviles y el ícono de la convergencia entre la informática, la telefonía, las redes y la producción de imagen. Gracias a la facilidad de su uso, su portabilidad, el bajo costo comparado con otros dispositivos y sus múltiples usos simultáneos (teléfono, cámara, ordenador, reproductor, videojuego, chat, gps, mail, navegador, integración de herramientas 2.0, etc.), se ha convertido en el símbolo de la rápida penetración tecnológica en la sociedad²⁸. Este fenómeno ha permitido la inclusión en la cultura digital de muchos sectores de la sociedad, así como también la posibilidad de producir una ingente cantidad de contenidos (textuales, visuales, sonoros y audiovisuales) por parte de sectores que antes no podían ni imaginarlo²⁹.

De alguna manera, la necesidad que el mercado creó de estar conectados constantemente vía telefónica, ha permitido que ese "virus" haya ido desarrollándose hasta conseguir una dependencia, no solo de servicios de comunicación sino de dispositivos. Lo que antes era un teléfono que nos permitía llamar o ser llamados en cualquier momento y lugar, ahora es un pequeño aparato multi-tarea cuya constante actualización y superación crean una fetichización del producto que, debido a su costo accesible, se convierte en algo inimaginable si hablamos de cámaras, ordenadores etc. Si bien esta ampliación de las posibilidades multimediales y de las herramientas audiovisuales ofrecidas por los dispositivos móviles distan mucho del uso original de un teléfono, son en parte producto de los intereses comerciales de los fabricantes e implican una resignificación del dispositivo, algo que algunos autores denominan el *ocio móvil* (Castells, Fernández-Ardèvol, Linchuan Qiu, & Sey, 2007), un nuevo sector clave de negocio, tecnología y práctica social.

“Inicialmente diseñados como aparatos de comunicación profesional dirigidos a un mercado de elite, los dispositivos móviles se han convertido en productos de consumo de masas, instalándose en las prácticas de comunicación de cientos de millones de personas en todo el mundo. Han pasado de ser una tecnología avanzada reservada a los países desarrollados, a convertirse en la tecnología ideal para que los países en vías de desarrollo reduzcan la brecha de la conectividad. Han pasado de ser un sustituto móvil para la comunicación de voz a evolucionar hasta convertirse en un sistema de comunicación multimodal, multimedia y portátil” (Castells et. al, 2007, p. 377).

Esta omnipresencia absoluta de las cámaras con su incorporación a los dispositivos móviles está produciendo un fenómeno único, ya que nunca antes hubo tantas personas, con tantas cámaras, en tantos sitios, grabando imágenes y sonidos al mismo tiempo. Todo esto sumado a la posibilidad de compartir casi inmediatamente ese contenido a través las redes móviles y de diversas plataformas audiovisuales *online*, provoca un escenario nuevo y en constante desarrollo. No obstante, existe también, como veremos, una refuncionalización de los usos alternativos aplicados a estos dispositivos y tecnologías, por parte de las personas que los manipulan y generan con ellos diversos contenidos. Contenidos que cambian radicalmente el paisaje mediático y modifican, por ejemplo, el panorama de los medios alternativos dentro de los cuales el activismo artístico, político y mediático operan.

27 El *Sharp J-SH04* es el primer teléfono con cámara introducido en Japón en 2000. Estos teléfonos capturaban diminutas imágenes de una décima de megapíxeles de resolución. Otros fabricantes siguieron rápido el ejemplo y explotó el mercado de los teléfonos con cámara. Para el año 2003 los teléfonos con cámara se vendieron más que las cámaras digitales. Luego los teléfonos integraron la capacidad de grabar vídeo y aumentó exponencialmente la calidad de registro de las cámaras.

28 Con más de 7.000 millones de suscripciones de telefonía celular (casi el mismo número que de personas) y el 69 por ciento de la población mundial con cobertura en banda ancha móvil 3G, según los datos de 2015 de la Unión Internacional de Telecomunicaciones (UIT). Pueden consultarse los datos actualizados en www.itu.int

29 Como bien apunta Castells, hacer fotografías o vídeos cortos no requiere de tantas habilidades como escribir un mensaje de texto. (Castells, Fernández-Ardèvol, Linchuan Qiu, & Sey, 2007, p. 284)

3.3.6.d. La comunión del audiovisual con las redes.

Si bien ya hablamos de la inmediatez e instantaneidad, producto de las nuevas tecnologías de información y comunicación (TICs), nos interesa aquí detenernos en las posibilidades que surgen de la ya nombrada interrelación de los medios audiovisuales en su comunión con las redes telemáticas, complejo y polifacético análisis de un fenómeno exclusivo de nuestro tiempo. Teniendo en cuenta que, como apunta Bustos (2006),

"Las nuevas tecnologías de información y comunicación (TIC) no son sólo ciencia y máquina, sino también *tecnología social y organizativa* (Castells, 1994). Así, la incidencia del factor tecnológico en el campo audiovisual revela cómo aparece en primera instancia la posibilidad de la inmediatez y la instrumentalidad de la intervención a través del audiovisual, y cómo la apropiación de estas nuevas tecnologías deja huellas en las modalidades de intervención audiovisual" (Bustos, 2006, p. 35).

La aparición de sitios de Internet donde casi cualquier usuario puede subir contenidos (audio)visuales en la Web 2.0, no sólo funcionan como almacenamiento y distribución de imágenes, sino que también se convierten en espacios de comunicación e interacción social entre sus usuarios, una especie de nuevo medio de comunicación público, abierto, descentralizado y, a la vez, personal. Herramientas que permiten, a su vez, una inter-operatividad entre ellas, pudiendo combinar estos contenidos auto-generados por los usuarios entre las diversas plataformas, sitios webs, blogs, redes sociales, agregadores de noticias, etc., con los cuales se va tejiendo un denso entramado de vídeos, audios, imágenes, textos y relaciones sociales.

No podemos separar, como actores autónomos e independientes, a la tecnología, la cultura y la sociedad, ya que no es posible comprender el aspecto humano de manera independiente y aislada de su entorno material. Estas transformaciones tecnológicas no afectan sólo a la manera de distribuir y difundir la información y las imágenes, sino que también influyen en las prácticas culturales, en las formas de producir y consumir ciertos contenidos, así como en la manera de utilizar algunos lenguajes y formas expresivas. Algo que incide directamente, en palabras de Antolín Prieto (2012, p. 612), "(...) en la organización social, en aspectos fundamentales para nuestra sociedad como la formación de la opinión pública, la organización de nuestras formas de ocio y de consumo, la construcción de la identidad o la creación de espacios de intercambio cultura, entre la universalidad y la proximidad".

Es así que todo el panorama de la producción y representación de la realidad por medio de la imagen en movimiento se ve extremadamente modificado, sobre todo por el nuevo panorama que abre la interacción y comunión de Internet con el mundo audiovisual, que produce, a su vez, un potente fenómeno de *audiovisualización* de las redes, los *social media* y las prácticas de producción, distribución y recepción de los propios usuarios. Entendemos por *audiovisualización* la transformación y omnipresencia de todo tipo de formatos, canales y soportes en una modalidad audiovisual de comunicación, tanto en la red, como en la vida contemporánea. Por otro lado, la digitalización y virtualización que ha generado internet en nuestras vidas, potencia aún más este fenómeno. Algo que podemos entender si observamos que, por ejemplo, entre los jóvenes españoles, internet ha desplazado a la televisión como medio, ocupando un mayor número de horas del tiempo libre a internet (14 horas semanales), dentro de las que predominan las actividades de visualización de vídeos *online* y el acceso a redes sociales (Antolín Prieto, 2012). Por otro lado, entre los *social media* o medios en los cuales los usuarios son quienes generan los contenidos, continúa la explosión en el uso, principalmente entre los internautas activos. Ni hablar de los jóvenes de la llamada *Generación Google* (Rowlands et al., 2008), aquellos nacidos a partir de 1993, que han crecido con el fenómeno Internet y que son nativos digitales hiperconectados, multimediales y permanentemente *online* en las redes sociales virtuales. Como bien explican Duarte y Valdez (2013), siguiendo a otros autores,

"Internet ha venido a transformar las formas de creación y producción audiovisual así como nuestras maneras de aproximarnos a ellas en tanto espectadores. Es el papel del espectador, las prácticas espectatoriales en general, esos procesos de recepción de imágenes, las que también se han transformado radicalmente (Stam, 2001), porque el audiovisual no sólo es ahora parte de ciertas

prácticas culturales y facilitador de nuestra facultad humana de procesar símbolos ligadas al uso de Internet (Castells, 1997), sino que ha devenido en una práctica *cibercultural* por sí misma (Piscitelli, 2002). Es decir, la imagen se ha insertado a ese 'conjunto de técnicas (materiales e intelectuales), de prácticas, de actitudes, modos de pensamiento y valores que se desenvuelven conjuntamente con el crecimiento del ciberespacio' (Lévy, 2007). Si bien el uso a veces indiscriminado de material audiovisual ha contribuido a una saturación visual, lo cierto es que, también, ha formado parte importante en la conformación de comunidades virtuales, de grupos socialmente organizados, culturalmente activos, que han tomado la imagen como elemento de socialización y cohesión e Internet como plataforma (Roig, 2011)" (Duarte & Valdez, 2013, p. 3).

Existe sin duda, como plantea Roig Telo (2011), una interconexión entre los públicos alrededor de cierto tipo de intereses, experiencias e inquietudes comunes, logrando transformar no sólo las industrias culturales sino también el propio concepto de producción cultural y de comunidad, en la cual la tendencia a la participación, la colaboración, el diálogo crítico, la reapropiación, la readaptación, el intercambio, la difusión o la (co)creación de (y con) los públicos en la cultura audiovisual contemporánea 2.0 es un rasgo preponderante que se expresa de múltiples, diversas y a veces nuevas maneras, aunque sus orígenes sean anteriores.

Estas tecnologías audiovisuales de la instantaneidad (Bustos, 2006), son, como hemos visto, cada día más potentes, posibilitando también la formación de nuevos usos sociales dentro del campo del videoactivismo. Potencial que pudimos apreciar en los levantamientos populares de 2009-2014 en diversas partes del mundo, donde, de la mano de los usos socio-históricos que los ciudadanos le otorgaron, permitieron documentar la realidad e intervenir en ella, conformando una nueva herramienta estético-política instantánea, omnipresente y conectada, que es aprovechada por los realizadores videoactivistas que conforman el campo del audiovisual alternativo contemporáneo.

3.3.6.e. Plataformas de vídeo 2.0.

La muerte de Franco³⁰, el discurso de Martin Luther King³¹, infinitos bautismos, cumpleaños³² y casamientos de desconocidos, la llegada del hombre a la Luna³³, el gol de Iniesta a Holanda en la final del Mundial de Fútbol 2010³⁴, Barcelona nevada³⁵, el asesinato de Kennedy³⁶, un amanecer en la patagonia³⁷, viejas series de TV y películas memorables, actuaciones históricas o íntimas de grandes artistas y músicos, millones de grandes sucesos históricos y otros miles de millones de pequeños acontecimientos de los que nadie tiene memoria. Fragmentos audiovisuales todos que convergen en este gigantesco repositorio *online* de YouTube. Si bien no podemos saber que sucederá en un futuro próximo con este inmenso archivo histórico y cultural de material audiovisual alojado en las entrañas de los servidores de este gigante, hoy es sin duda el mayor archivo y escaparate de imagen en movimiento de la historia de la humanidad (Jenkins & Hartley, 2008).

Su popularidad se explica, en parte, por la manera en que ha integrado con éxito las herramientas de blogs, intercambio de contenidos y redes sociales en una sola plataforma. YouTube no sólo permite el intercambio de vídeo, sino que la participación de sus usuarios adquiere una gran variedad de formas, desde subir vídeos, hacer "amigos", poner "Me gusta/No me gusta", calificar, agregar favoritos, realizar comentarios sobre vídeos y canales, etc. Es por lo tanto una red social, a la vez que una plataforma de contenido compartido que proporciona a sus usuarios diversas posibilidades de expresión de vínculos sociales.

30 (salvanf, 2009) *Funeral de Francisco Franco (1 parte)*, <https://youtu.be/ouQtE3MZjyM>

31 (SullenToys.com, 2011) *Martin Luther King - I Have A Dream Speech - August 28, 1963*, <https://youtu.be/smEqnklfYs>

32 (Vintagetvs, 2009) *8mm Birthday party 1961 home movie Montgomery family?*, https://youtu.be/x_2gGgoylwU

33 (beanz2u, 2006) *First Moon Landing 1969*, <https://youtu.be/RMINS7MmT4>

34 (javiVKrack, 2012) *Gol Iniesta Final del Mundial - narracion, Manolo Lama*, <https://youtu.be/LWHPYEzSLxo>

35 (spanishpodcast, 2010) *Gran nevada en Barcelona (L'Eixample)*, <https://youtu.be/S0BTaoal148>

36 (ertGaming, 2011) *Zapruder Film Slow Motion (HIGHER QUALITY)*, <https://youtu.be/iU83R7rpXQY>

37 (GabrielaMuniz13, 2011) *Amanecer de Mayo 2011 en Río Gallegos, Patagonia*, <https://youtu.be/2xQGArwDMjo>

En el momento de escribir estas líneas, según los datos proporcionados por la propia plataforma ('Estadísticas: YouTube', 2015), YouTube tiene más de mil millones de usuarios, que suben 300 horas de vídeo por minuto y cada día se ven cientos de millones de horas en YouTube y se generan miles de millones de reproducciones, la mitad de las cuales tienen lugar en dispositivos móviles. Según Alexa.com³⁸, YouTube es a nivel global, el tercer sitio más popular, después de Google y Facebook. Sabemos que YouTube está localizado en 75 países y disponible en 61 idiomas, con más de mil millones de usuarios, que todos los días visualizan miles de millones de reproducciones que juntas significan cientos de millones de horas de vídeos, aumentando en un 50% año tras año ('Estadísticas: YouTube', 2015). Esta exuberancia de YouTube sin lugar a dudas induce a la sensación de que todo y todos están presentes de algún modo en sus servidores y reproductores.

"El contexto en el que nació YouTube (...) es primordial [para] comprender cómo la tecnología estaba a su favor en ese momento, así como que la sociedad estaba preparada para asumir el cambio y beneficiarse con él, porque todo ello ha posibilitado que este nuevo actor se haya quedado con el papel "principal" del nuevo "escenario" audiovisual convirtiendo a YouTube en el paradigma del vídeo, una gran comunidad o red social, la mayor televisión del mundo en relación a la audiencia y a los contenidos ofrecidos sin programación, el mayor buscador de vídeos, etc. (Antolín Prieto, 2012, p. 9)

Es tal la hegemonía de YouTube, que cuando se habla de vídeo *online* la gente piensa automáticamente en esta plataforma, que se ha (auto)posicionado como sinónimo de todo el vídeo en línea. Sin embargo, como veremos ahora, existen diversas plataformas alternativas, algunas también corporativas, pero otras que buscan ser una alternativa a los espacios cooptados por las corporaciones mediáticas y económicas.

El mismo que año YouTube aparece por primera vez, surgen también otras plataformas de intercambio de vídeo que permitían a la gente publicar sus propios vídeos caseros, fragmentos de programas de TV y películas (a menudo sin permiso), pequeñas piezas audiovisuales e incluso vídeos relacionados con derechos humanos. Dentro de las plataformas corporativas, nombraremos sólo las dos más relevantes.

La primera es **Vimeo** (<http://vimeo.com>). Nacido en noviembre de 2004, esta plataforma nace antes que YouTube y podríamos decir que es actualmente la segunda más popular. Permite subir, compartir, descargar, comentar vídeos y armar listas de favoritos. Vimeo no admite comerciales de televisión, demostraciones de videojuegos, pornografía o cualquier contenido que no haya sido creado por el usuario. El sitio posee una alta aceptación dentro del mundo audiovisual profesional debido a la alta tasa de bits y la resolución de sus vídeos. Fue el primer sitio en ofrecer, en 2007, una opción para vídeos de alta definición (HD), algo que la plataforma de Google implementaría recién en 2009. Su interfaz de usuario es simple, liviana y muy fluida.

La otra plataforma es **DailyMotion** (www.dailymotion.com). Un servicio de hospedaje de vídeos en internet, nacido en 2005, un mes antes que YouTube. Con sede en París, Francia, es una de las pocas plataformas globales corporativas que no tiene sede en EEUU, algo importante sobre todo en cuanto a leyes y cuestiones de derechos. Es una plataforma con las mismas utilidades, ventajas y desventajas que Vimeo y YouTube, aunque su interfaz es un poco más desprolija e incómoda para los que no lo usan habitualmente. Desde el 18 de febrero de 2008, el sitio web soporta contenido que se puede reproducir en HD (720p). La plataforma posee canales dedicados a temáticas específicas y acuerdos comerciales con Canal+ para transmitir contenido de forma regular.

Sin embargo, nos interesa reseñar aquí, sobre todo, aquellas plataformas de vídeo *online* alternativas, libres, de código abierto, comprometidas y/o activistas, que constituyen una verdadera alternativa para las prácticas videoactivistas que aquí nos interesan, ya que no presentan los riesgos y controles de las hegemónicas como YouTube.

38 <http://www.alexa.com/siteinfo/youtube.com>

La más antigua, es **Archive.org** (<http://archive.org>). Creada en 1996, *Internet Archive* es un sitio web y una organización sin ánimo de lucro cuyo objetivo principal es la preservación de recursos multimedia y de historiales Web, entre los que encontramos audio, vídeo y texto, algunos de ellos en dominio público, o de licencias a base del Creative Commons o cualquier otra licencia que permita la distribución. Allí podemos encontrar, subir y compartir cualquier tipo de vídeo, de cualquier extensión y dejarlo liberado para ser usado por todos los usuarios bajo formatos abiertos (*open source*). El acceso es libre, tanto para los que suben como para los que descargan y comparten.

La primera plataforma *online* de código abierto del mundo **Kaltura** (<http://corp.kaltura.com>). Permite múltiples aplicaciones de gestión de vídeo *online*, así como la creación, interacción y colaboración del mismo. Este servicio gratuito permite a los grupos de usuarios crear conjuntamente y al editor tener acceso a material reutilizable. Posee una estructura que permite desarrollar Apps personalizadas, proporcionando soluciones flexibles y adaptables para el vídeo en diferentes campos respondiendo a las necesidades particulares de cada usuario. La plataforma tiene herramientas para diseñadores webs como kits para la creación de extensiones, paquetes de extensión o *plug-ins* listos para usar en CMS, sitios de *blogging* y plataformas de colaboración como Drupal, WordPress y MediaWiki.

Plumi (<http://blog.plumi.org>) es una aplicación de código abierto de intercambio de videos. Es un software gratuito que, mediante un gestor de contenidos basado en Plone (EngageMedia y Unweb.me), permite a los usuarios crear un sitio para compartir sus vídeos añadiéndolo. El software incluye una amplia gama de funcionalidad para facilitar la distribución de vídeo y la creación de comunidades. Plumi es un proyecto que tiene como objetivo ayudar a establecer comunidades controladas, no comerciales, libres, de código abierto y alternativas a los sitios de vídeo comerciales, tales como YouTube. Se ha diseñado para permitir a los colectivos y realizadores crear sus propias comunidades para compartir vídeos. También está diseñado para ser accesible a grupos sin fines de lucro y periodistas independientes, dado que está disponible como software libre sin costo. Plumi le permite crear su propio sitio para compartir vídeos, con transcodificación de la mayoría de los formatos de vídeo, extracción de miniaturas, incrustación y reproducción de vídeo HTML5, subtítulo usando Amara, gran carga de archivos a través de FTP, integración de medios de comunicación social, comentarios y sugerencias de los usuarios, perfiles de usuario personalizados y otras muchas características útiles.

Es interesante también al respecto la iniciativa española **Makusi.tv** (<https://www.makusi.tv>), de Eguzki Bideoak y Nodo50 (info.nodo50.org) que han desarrollado un gran contenedor de producción audiovisual con todo tipo de contenidos. Un ecosistema digital que tienen como intención

"conectar a todas las usuarias y usuarios, creando sinergias, facilitando el intercambio. En Makusi.tv creemos en la autogestión, la creación y empoderamiento desde la base, evitando el monopolio de la información. Creemos en la coherencia continente (plataforma web abierta) y contenido (vídeo libre). Por eso hemos construido una herramienta autónoma creada desde los mismos principios que inspiran nuestras obras, que son el trabajo en cooperación con los movimientos sociales y las autoras y autores independientes. Apostamos por el conocimiento abierto, a través del software libre y las licencias copyleft³⁹, y por el respeto al trabajo 'de autor' sin someternos a condicionamientos externos a la hora de censurar un producto" (Makusi.tv, 2014).

En definitiva, Makusi.tv es una plataforma con autonomía: sin apoyo de partidos, empresas privadas o administraciones públicas. Sin publicidad: sin anuncios, banners, malware ni ventanas emergentes. Sin censura: sin retirada de contenidos por presiones políticas, empresariales o policiales. Con privacidad: sin comercio con los datos e informaciones que se haya subido. En código abierto: con programas no

39 La plataforma web está desarrollada exclusivamente con código y software copyleft, el servidor es Linux y la librería de procesamiento de vídeo es también de código abierto producido bajo la licencia GPL. Utiliza un gestor de contenidos (CMS) como plataforma basado lenguaje php y la base de datos mysql ambas producidas con licencia abierta y provee alta fiabilidad técnica al ser una de las opciones mayoritarias hoy en día para la elaboración de sitios web profesionales. Los servidores de Nodo50 funcionan igualmente con software libre.

propietarios para la programación y el diseño. Con licencias libres: protección del acceso a los contenidos alojados con Creative Commons. Haciendo comunidad: un ecosistema pero no sólo para los contenidos audiovisuales críticos. Con visibilidad: apertura a la realidad y conexión con la actualidad. En definitiva, sus principios los encontramos en su mismo slogan: "Soñar, grabar, compartir. Con autonomía digital, con tu comunidad, con licencias libres y abiertas, sin publicidad". Sin embargo, además de recurrir en 2014 a un *crowdfunding* en goteo⁴⁰ para poder desarrollar la plataforma, Makusi.tv para lograr su autonomía digital y para poder funcionar sin publicidad, debe *sufragar los costes del servicio* para su funcionamiento y mantenimiento. Sin embargo, son muy flexibles al respecto: "*Consulta las distintas opciones, y si crees que no encajan bien en tu proyecto, ponte en contacto con nosotras. Buscaremos contigo una solución para tus necesidades*". (Makusi.tv, 2015)

Si bien la siguiente plataforma ya no se encuentra en funcionamiento, nos interesa referenciarla aquí porque fue única en su tipo, pensada específicamente para su utilización por activistas audiovisuales 2.0. Nos referimos aquí a **The Hub**⁴¹ (<http://hub.witness.org>) (2007-2010), uno de los tantos proyectos llevados a cabo por WITNESS, la plataforma de vídeo y derechos humanos. Su concepción fue algo totalmente pionero en el área. Si bien WITNESS subió su primer vídeo a la Web en 1998, ya en 2005 tenía conciencia de la importancia y el potencial de generar una plataforma de vídeo *online* para proteger y promover los derechos humanos. Sin embargo, la mayoría de las plataformas existentes en 2005, no prestaban atención (ni la prestan ahora ni posiblemente en el futuro) a cuestiones de seguridad, privacidad de datos, protección, etc. en relación a los trabajos de los activistas de derechos humanos que las utilizan. Sin embargo, WITNESS desde hacía ya tiempo venía reflexionando sobre muchas de estas cuestiones. Todo esto sumado a que las plataformas habituales de vídeo *online* no permiten mucha contextualización de los vídeos, algo imprescindible para evitar peligros de mala interpretación, sobre todo cuando el vídeo está documentando un abuso de los derechos humanos.

Por ello, después de mucha exploración y un largo período de incubación (globalvoicesonline.org), The Hub fue construido en el año 2007 para proporcionar un espacio seguro, cuidado, no vigilado y con la debida contextualización que requieren los vídeos de derechos humanos. Algo que hacía mucha falta ya que las plataformas corporativas más populares no proporcionan soluciones efectivas a muchas de estas necesidades (Alberdingk Thijm, 2010). En The Hub de WITNESS los videoactivistas podrían subir sus contenidos, vincularlos a un país o región, asociarlos a temas o campañas específicas de derechos humanos, proporcionando los enlaces a las webs y la información necesaria para que los espectadores, no sólo comprendan adecuadamente los mensajes gracias a la contextualización detallada de cada caso, sino para que puedan actuar y conectarse con las organizaciones, grupos y/o individuos para colaborar en el cambio. En The Hub, todos los contenidos estaban seguros, no estaban sujetos a la censura, a presiones políticas y/o económicas, y se respetaba la privacidad y anonimato, de la documentación sobre derechos humanos compartida y archivada allí. The Hub fue la primera plataforma de vídeo *online* dedicada a los derechos humanos, creada por y para videoactivistas. Se abogó por un nuevo estándar global para el vídeo en línea de derechos humanos, formando la comunidad de *Video for Change* (Vídeo para el Cambio) con cientos de grupos, miles de usuarios y millones de puntos de vista.

Hoy en día, la comunidad de "*Video for Change*" de WITNESS es un vibrante movimiento global que va desde monjes marchando por la libertad en Rangún, a manifestantes de las elecciones en Teherán, a voces individuales que hablan en contra de la injusticia en YouTube (Gregory, 2010). Para WITNESS, esto significa que deben apoyar tanto a defensores y videoactivistas "tradicionales" de derechos humanos, como también a activistas ciudadanos estén donde estén. Por ello, en lugar de intentar actualizar y gastar recursos y esfuerzos en The Hub, cambiaron de estrategia y decidieron ir donde está la gente. En lugar de pedir que vengan a ellos, fomentan el uso eficaz de las tecnologías existentes y presionan para que las plataformas de medios sociales y los proveedores de tecnología incorporen cambios y adopten políticas y prácticas que mejoren la protección, la seguridad, la contextualización y la eficacia de los defensores de derechos

40 <https://goteo.org/project/makusitv>

41 <http://hub.witness.org/en/seeit/rating>

humanos que utilizan el vídeo para el cambio. Además, mediante sus sitios web propios y de terceros, fomentan las mejores prácticas⁴² y las lecciones aprendidas, para proporcionar diversos recursos, como los *kits de herramientas en línea*⁴³. Es así que, a partir de octubre de 2010, The Hub pasó de ser una plataforma viva de carga y distribución de vídeo activista *online*, a convertirse en un archivo de vídeos para el cambio. El contenido de The Hub está accesible y contiene todos los vídeos subidos a la plataforma desde su creación en 2007, pero la carga y la posibilidad de comentar ha sido deshabilitada.

3.3.7. YouTube.com como nuevo paradigma audiovisual.

Nos detendremos ahora a analizar a YouTube como paradigma actual del vídeo 2.0, esta potente red social que se ha creado a partir de la interacción de millones de personas que son a la vez creadores de contenidos y consumidores, que suben y a la vez comparten, que comentan y a la vez son evaluados. Porque como bien apunta Antolín Prieto (2012, p. 606), "(...) El éxito indiscutible de YouTube como sistema de comunicación multimedia no puede aislarse de una serie de convergencias tecnológicas, políticas, sociales, económicas y culturales que han acontecido en la época actual y que al analizarlas permiten identificar todos los factores que han influido en el fenómeno YouTube".

En febrero de 2005 -40 años después del nacimiento del vídeo portátil que 1965 inició el camino hacia la democratización del vídeo-, nace YouTube, gracias al desarrollo de Steve Chen, Chad Hurley y Jawed Karim, empleados de PayPal⁴⁴ que deciden lanzar un sitio web donde poder subir, mirar y compartir vídeos. Si bien los inicios no fueron alentadores y sus creadores utilizaban, durante los primeros meses, numerosas estrategias de marketing para captar usuarios que se registren y suban vídeos, al poco tiempo empezó una carrera meteórica hasta convertirse en la plataforma audiovisual más popular de la web. Aunque al principio no era un producto exitoso, poco a poco se fue creando una potente red social entre sus usuarios gracias a la posibilidad de publicar, comentar, recomendar, compartir y calificar los vídeos.

Al poco tiempo, en octubre de 2005, la aparición del actor estadounidense Jon Stewart en la CNN registró más espectadores en YouTube que en televisión. Este hecho actúa como un punto de inflexión en el que quedó demostrado el potencial de la plataforma y el grupo eBay decide aportar 3,5 millones de dólares, sabiendo que para ese momento había un flujo de más de 30.000 visitas diarias (De Cicco, 2008). Seis meses después, YouTube contaba con millones de usuarios en todo el mundo, más consultas que la mayoría de las páginas Web creadas hasta aquel momento (en marzo de 2006 obtuvo alrededor de trece millones de visitas únicas) y ya podían visualizarse más de cien millones de vídeos por día. Esto llamó rápidamente la atención de corporaciones multinacionales como Google Inc., que decide finalmente comprar YouTube (y todos sus contenidos) en octubre de 2006 por la suma de 1.650 millones de dólares (Bittner, 2011; De Cicco, 2008; Murolo & Lacorte, 2015).

Estos hechos muestran la enorme importancia económica, cultural y estratégica que poseen en la actualidad las redes basadas en el tráfico de contenidos audiovisuales. Y aunque en su momento la compra de YouTube no generaba prácticamente ingresos a Google, ya que el mantenimiento y almacenamiento de los servidores que gestionan esa enorme cantidad de datos necesitan de inversiones millonarias⁴⁵, lo que este gigante compró fue su potencial como lugar publicitario. En las semanas siguientes a la compra, las

42 Por ejemplo, el trabajo en conjunto de Witness.org con YouTube.com, ('Protecting yourself, your subjects and your human rights videos on YouTube', 2010), <http://youtube-global.blogspot.com/2010/06/protecting-yourself-your-subjects-and.html>

43 Más información en las siguientes webs: <http://archiveguide.witness.org/es> -<http://training.witness.org> - <http://training.witness.org/resources> - <http://blog.witness.org/2010/08/2010/08/training-series-the-primary-audiences-for-the-toolkit-and-how-we-identified-them> - <https://github.com/witness>

44 PayPal es una empresa del sector del comercio electrónico cuya funcionalidad radica en el pago *online* de productos y servicios de diversos sitios web, como también en la transferencia de dinero entre sus usuarios. www.paypal.com

45 Este esfuerzo tecnológico implicaba a YouTube en el año 2007 un desembolso de un millón de dólares mensuales para alojar y transmitir 200 terabytes de datos diarios según datos aportados por la revista Forbes (De Cicco, 2008).

empresas multinacionales acudieron masivamente a YouTube. Burger King inaugura su propio canal; Warner Music firma un acuerdo para suministrar vídeos musicales a través de esta plataforma con publicidad incorporada. La NBC, que anteriormente obligó judicialmente a YouTube a retirar contenidos con derechos de autor, luego acaba firmando importantes acuerdos promocionales con él. Siguiendo a Castells (2008), las grandes inversiones corporativas en YouTube y los permanentes intentos por controlar financieramente estas redes contribuyen a garantizar el éxito continuo de los principales medios de comunicación.

3.3.7.a. Aspectos económicos asociados y derivados de YouTube.

Las redes sociales como MySpace, Facebook y YouTube tratan de traducir sus audiencias cautivas en ingresos por publicidad, y Google ha sido pionero en la experimentación con modelos de monetización de la creciente audiencia de Internet. Para lograrlo, todas las acciones de sus usuarios son meticulosamente registradas y analizadas por las plataformas, ya que resultan muy útiles, no solo para mejorar sus funcionalidades y la experiencia de sus usuarios, sino fundamentalmente para fines comerciales. Es decir, en estas plataformas no sólo el usuario es quién elige qué contenido ver, cuándo, y en qué momento, sino que el registro de estas preferencias de cada usuario se utilizan para brindarle recomendaciones personalizadas, vídeos similares, temáticas afines, entre otras interesantes “sugerencias”. Pero ante todo, esto es utilizado con fines netamente comerciales, con el fin de dirigir la publicidad de manera exclusiva dentro de ciertos parámetros y en función de los intereses evaluados a través del historial de búsquedas y acciones registradas de cada usuario particular.

YouTube (Google) acaba finalmente conformando en 2012 un aceitado sistema de publicidad durante la reproducción del contenido alojado en sus servidores, generando una enorme cantidad de ingresos y beneficios a la empresa, como a las grandes corporaciones asociadas. Incluso también a muchos de sus usuarios que comienzan a explotar esta funcionalidad en sus propias producciones de vídeos. Como bien explicitan Murolo y Lacorte (2015, p. 26), este espacio de comunicación “(...) pertenece al más central de los mercados culturales mundiales. Internet tiene sus mainstream y Google es uno de ellos. En ese contexto hay una empresa que se lleva los dividendos mientras los usuarios gozan de una pantalla donde publicar sus relatos”.

Existe una profunda interacción entre usuarios e industria, entre consumidores y productores. Es así que estas herramientas y tecnologías no sólo posibilitan que los consumidores archiven, comenten, se apropien y vuelvan a poner en circulación enormes cantidades de contenidos mediáticos. Sino que precisamente los mismos conglomerados mediáticos, horizontalmente integrados, son quienes fomentan este desarrollo ya que sacan enorme provecho de estos espectadores reconvertidos en activos usuarios y del constante flujo de imágenes, ideas y narraciones que generan a través de sus múltiples canales mediáticos. Rápidamente las corporaciones deciden dejar de luchar en contra de esta pulsión alternativa de contenido generado por el usuario, que re-utiliza sistemáticamente material ajeno, para utilizarlo como base de un nuevo ecosistema donde la publicidad se aprovecha de este entorno de producción colectiva. La economía política de los *social media* corporativos y de la Web 2.0 incluyen estas paradójicas tensiones entre ciertos potenciales “democratizadores”, participativos e integradores como alternativa mediática, por un lado, y los potenciales comerciales, con enormes beneficios económicos al servicio de las corporaciones, por el otro.

YouTube, como parte de este fenómeno, comparte esta arquitectura dual, utilizando la retórica entusiasta, participativa e inclusiva del *'broadcast yourself'*, a la vez que ha diseñado diversidad de técnicas publicitarias que le permiten aprovechar las producciones amateurs *DIY (do it yourself)*, para obtener de ellas beneficios económicos, además de privilegiar algunos vídeos -aquellos que más ingresos generan, es decir los *recomendados, populares, favoritos, etc.*- sobre otros -los menos rentables-, redirigiendo así el tráfico según sus intereses.

Siguiendo a Jenkins (2010) la web 2.0 y YouTube no pueden considerarse cultura participativa, sino que estas empresas 2.0 buscan la comercialización de aquellos aspectos de la cultura de la participación. Lo que puede denominarse cultura participativa tiene sus raíces en las diferentes luchas a lo largo del siglo XIX y XX. Luchas que han tenido como objetivo poder capturar los medios de producción cultural y social y poder comunicar sus propias historias al mundo; historias que atraviesan las diferentes comunidades, culturas y plataformas tecnológicas, desde esa fecha hasta la actualidad. Este pequeño matiz (cultura participativa o aspectos de la cultura de la participación), revela el modelo de negocio de YouTube que genera mayor valor a través de la circulación, transportando contenido tan fácilmente como copiar y pegar un código, permitiendo que los vídeos se inserten y circulen en las diversas economías culturales (Jenkins, 2009). YouTube busca transformar el libre intercambio de "regalos" culturales en una economía de la atención monetarizada a través de los ingresos por publicidad.

Una serie de factores diferentes chocan con la inherente promesa de la libertad de expresión y la equidad para todos. Como bien apunta Jin Kim (2012), en su artículo *The institutionalization of YouTube: From user-generated content to professionally generated content*, la apelación directa al usuario aficionado y a la actividad de base, omite las tensiones evidentes entre lo cultural y las dimensiones comerciales del servicio, entre el contenido generado por el usuario y el contenido comercialmente producido, entre el cultivo de la comunidad y el servicio a la industria corporativa. No podemos olvidar que, a pesar de sus usos potenciales, YouTube es, ante todo, un negocio, cuya principal opción de ganar dinero se basa en la distribución de cualquier tipo de contenido. Por tanto, la cultura participativa precede a la herramienta, el movimiento debe existir antes que la distribución. Sino, son solo códigos que viajan desconexos hasta que son superados por cualquier otro contenido más gracioso, ridículo o innovador. El peligro del que advierte Jenkins (2010) se basa precisamente en identificar herramientas como YouTube (y el sinfín de hermanos menores que posee) como una seña de la cultura participativa. Las herencias de las luchas culturales previas al surgimiento de estas nuevas capacidades son, sin duda, los motores reales del trabajo político que puede realizarse a través de estos nuevos escenarios, y no al contrario, aunque muchas veces usuarios, activistas y consumidores confundan la relación entre ambos factores.

3.3.7.b. Prácticas culturales pre y post YouTube.

Es mucho lo que hay de nuevo en YouTube, pero también es mucho lo que hay de viejo (Jenkins, 2008a, 2009, 2010). Mucho de lo que se escribe sobre YouTube implica que la disponibilidad de las tecnologías web 2.0 ha permitido el crecimiento de culturas participativas. Pero también podríamos decir que lo contrario también es cierto, es decir, el surgimiento de todo tipo de culturas participativas en las últimas décadas abrió el camino para el abrazo temprano, la rápida adopción y el uso diverso de dichas plataformas. Jonathan Zittrain (2008), en *The Future of the Internet and How to Stop It*, ha argumentado que existen ciertas tecnologías que son *generativas* ya que animan a los usuarios a jugar con ellas y adaptarlas a sus propias necesidades. El resultado es la innovación liderada por el usuario. Sin embargo, lo que hace que YouTube sea generativo en el sentido de Zittrain tiene poco que ver con sus estructuras tecnológicas y tiene todo que ver con las formas de YouTube ha ido adoptado de varias culturas participativas.

Siguiendo a Jenkins (2009), una cultura participativa es aquella que no sólo reduce las barreras de la participación, sino que también crea fuertes incentivos sociales para producir y compartir lo que uno produce con los demás. Podría decirse que muchas personas se están aprovechando de la plataforma de distribución que YouTube ofrece, en parte, porque sienten el apoyo emocional de una comunidad ansiosa de ver sus producciones. Sin embargo, surgen permanentemente dudas y cuestionamientos acerca de los excluidos de este fenómeno, o incluso de quienes han optado intencionalmente por mantenerse al margen, debatiendo el papel de YouTube en el panorama contemporáneo y cuestionando si es YouTube realmente el mejor representante, o el único modelo posible para desarrollar, pensar y promover una rica, diversa y poderosa cultura participativa.

Obviamente que hay muchas cosas nuevas en esta ampliación del paisaje mediático abierta desde 2005, cuando comienza a funcionar esta plataforma de vídeo *online*, pero, sobre todo, muchas prácticas audiovisuales y no audiovisuales que ya existían desde hacía tiempo. El éxito de YouTube, dice Jenkins (2008a, 2009), se dio, ante todo, porque ya sabíamos qué hacer con él, provocando que en muy pocos años haya pasado de ser una plataforma naciente, al epicentro actual de la producción (audio)visual contemporánea.

Todo esto fue posible gracias a la cultura DIY (“do it yourself”, o “hazlo tú mismo/a”)⁴⁶, que permitió y fomentó este uso diverso de los nuevos medios y una apertura definitiva a este nuevo panorama mediático. La cultura *DIY* es una forma de creación, producción y distribución cultural que promueve la autoproducción, autogestión, y reciclaje como alternativa a la creación *mainstream*. De esta manera sellos, radios libres, fanzines, videos, festivales, etc. no dependen de las grandes editoriales, sellos discográficos, o grandes productoras, sino de la autogestión de los propios creadores. Se trata de un movimiento contracultural trasladable a cualquier ámbito de la vida cotidiana. Si YouTube parece haber surgido de la noche a la mañana, es porque, como bien apunta Jenkins (2009), muchos grupos estaban preparados para algo como YouTube. Ya existían las comunidades que desarrollaban la producción de medios DIY, géneros de vídeo ya evolucionados y redes sociales a través de las cuales esos vídeos podrían fluir. YouTube puede representar el epicentro de la cultura participativa de hoy, pero no representará el punto de origen de cualquiera de las prácticas culturales que la gente asocia con él.

Es importante distanciarnos y analizar YouTube teniendo en cuenta los antecedentes que hicieron posible el florecimiento de esta cultura participativa, rescatar las luchas que políticamente prepararon el camino para esta nueva forma de producir y distribuir contenidos. Recuperando lo que pasó antes, tendremos una base para juzgar y pensar críticamente de qué manera YouTube está realmente sirviendo a la causa de la cultura participativa y el desarrollo del conocimiento en todos los sectores de la sociedad. La cibercultura moderna puede encontrar sus raíces en la década de 1960 en el videoactivismo, en los periódicos clandestinos y en la cultura del cómic, cuyas prácticas y herramientas se dirigían a encontrar maneras alternativas de producir medios a bajos costo. Las prácticas de *remix* vídeo político, activismo audiovisual, audiovisual alternativo, *Machinima*⁴⁷, *FanVids*, vídeo clips, animación, entre otros, ya existían antes de la aparición de YouTube, solo que sus posibilidades se multiplicaron. En otras palabras, se han revolucionado las capacidades de expansión del DIY (Jenkins & Hartley, 2008) que va de las comunidades de fans de ciencia ficción de la década de 1920 al *fanvid*, del *fanzine* al *blog*, de la radio libre al *pod-casting*, del vídeo analógico casero al *remix* de YouTube, del cine militante al videoactivismo 2.0.

La retórica de la *revolución digital* ha asumido que los nuevos medios desplazan a los viejos. Muchos de los primeros internautas que acogieron abiertamente los valores de la cultura participativa se entusiasmaron con las posibilidades que YouTube brindaba a esta cultura de aficionados expandiendo sus esperanzas y validando sus predicciones (Jenkins, 2009). Pero YouTube no cambia tan radicalmente las prácticas de producción, como la manera en que altera los contextos de circulación y recepción. Trabajos amateurs, activistas y vanguardistas pueden llegar ahora a un público más amplio. La proliferación acelerada de esta plataforma que permite publicar, compartir y comentar vídeo *online*, se integró a estas comunidades con una rapidez, euforia y facilidad hasta hoy desconocida. Sin embargo, muchos son también escépticos de que una empresa comercial como YouTube pueda permitir acoger una real política alternativa, en su lugar piensan que, si queremos construir una cultura más democrática, necesitamos crear nuevos medios anti-corporativos, mayor diversidad entre los participantes y más debate sobre cómo se produce, distribuye y valora el trabajo.

YouTube es un espacio compartido donde muchos y diferentes flujos culturales convergen y donde productores de medios diversamente motivados se interrelacionan e influyen uno con el otro. Las

46 Algunos prefieren hablar de DIWO (*Doing It With Others* o “hazlo con otros”) o DIT (*Doing It Together* o “hagámoslo juntos”).

47 Machinima es la creación de piezas audiovisuales realizadas a partir de escenarios, personajes y animaciones utilizando plataformas de videojuegos que permiten la creación de gráficos en tiempo real.

innovaciones se extendieron rápidamente en un contexto donde los experimentos dentro de una comunidad se entrecruzan con los de otra. Grupos que de otra manera hubieran tenido poco o ningún contacto están ahora generando nuevos modelos híbridos de política cultural que dependen de alianzas temporales y tácticas entre diversos intereses. Jenkins (2009) extiende el concepto de *cultura de red* de Yochai Benkler, para describir no sólo el lugar donde estas formas coexisten a través de la misma plataforma de medios de comunicación, sino también el lugar donde las líneas entre ellas comienzan a desdibujarse, donde se hace cada vez más difícil decir dónde termina una y comienza otra. Una de las cosas interesantes que Jenkins (2008b) rescata de YouTube es la forma en que representa un portal compartido donde diferentes grupos hacen circular los más variados géneros de audiovisuales, algo que abre un sinnúmero de posibilidades de generar una enriquecedora polinización cruzada.

No obstante, es cierto también que existen muchos mecanismos de YouTube como una plataforma de trabajo para desalentar este intercambio real de trabajo. YouTube es un canal participativo, pero carece de mecanismos que podrían alentar la diversidad real o el intercambio de ideas. Los foros en YouTube son superficiales, en el mejor de los casos, y, en el peor, están llenos de expresiones de odio e insultos (Askanius, 2012; Ekman, 2014), lo que significa que cualquiera que trate de hacer un trabajo más allá de los promovidos desde el *mainstream*, es apto para enfrentarse al ridículo y/o al acoso.

Lo que es revolucionario en YouTube, siguiendo a Jenkins (2009), es que constituye, en términos de Levy, una *anormal, calma, y establecida apropiación del discurso*, un sitio en el que se cita y reubica a los medios de comunicación masivos, los medios de comunicación hogareños ganan acceso público, y varias subculturas producen y comparten medios. Es asombroso que YouTube sea tan referenciado diariamente por los medios de comunicación y utilizado regularmente por miles de millones de personas. Las empresas Web 2.0 parecen crear comunidades alrededor de sus marcas, productos y servicios, pero las empresas pocas veces crean comunidades; las empresas suelen más bien cortejar comunidades preexistentes con sus propias tradiciones, sus propios valores y normas, sus propias jerarquías, sus propias prácticas y su propio liderazgo. Es decir, si bien YouTube es hegemoníamente la mayor plataforma audiovisual *online*, son sus millones de usuarios los que generan su riqueza (dentro de la cual se encuentran millones quizás la mayoría de imágenes banales, absurdas o de pésimo gusto), construyendo segundo a segundo este monumental archivo histórico y cultural colectivo y colaborativo, "comparable en volumen con la Antigua Biblioteca de Alejandría" (De Cicco, 2008, p. 32). YouTube, en palabras de Antolín Prieto (2012, p. 285), nos ayuda a ver los cambios que están produciendo en la economía cultural:

"las bases de la cultura se apropian y recombinan contenidos de la industria de los medios masivos, y la industria de los medios masivos monitorea tendencias y lleva las innovaciones de vuelta al sistema, amplificándolas y distribuyéndolas hacia otras poblaciones. De algún modo, estos sitios pueden verse como un modo de explotación económica, ya que dejan en terceros la producción mediática, desde trabajadores creativos altamente especializados hacia sus contrapartes aficionados no remuneradas."

Alexandra Juhasz abre un debate respecto del concepto de *DIY (Do It Yourself)*, cuyos orígenes se encuentran en la política contracultural y en sus conexiones con una crítica permanente de medios de comunicación, y que actualmente se ha banalizado al incorporar algunas de las prácticas más mundanas y cotidianas de la producción y distribución de vídeo en la era de YouTube. Jenkins (2008b) tiene una perspectiva diferente al respecto, basándose en el viejo reclamo feminista de que todo "lo personal es político" y por lo tanto, muchas de los vídeos sobre asuntos "cotidianos" o "mundanos" pueden decir algo respecto de un marco político más amplio. Para Jenkins (2008b), nunca sabremos cuántos de los activistas que participan en el movimiento Indymedia aprendieron sus habilidades grabando trucos de *skate* o capturando hazañas de algunos grafiteros. Y es por esto que hay algo poderoso en un mundo donde todo tipo de gente común pueden tomar los medios de comunicación en sus propias manos. La línea entre lo político, las estéticas vanguardistas y las formas más populares de producción es muy difusa, cualquiera puede acabar abordando temas políticos en momentos inesperados.

3.3.7.c. YouTube como escenario de discusión política.

YouTube también es considerado como un escenario de despliegue político. Ya no solo podemos ver vídeos de gatos y diversidad de grabaciones caseras, sino que la discusión se amplía para abordar y comprender las formas en que "lo político" está en exhibición y las maneras en que esta política está siendo forjada.

Es sabido que actualmente partidos políticos y/o grupos extraparlamentarios hacen un amplio uso de la plataforma como parte troncal de sus estrategias de comunicación en sus campañas. Askanius (2012) recuerda al respecto, las elecciones presidenciales de EE.UU. en 2008, las cuales fueron catalogadas por diversos comentaristas políticos como las primeras "elecciones YouTube". Esta ubicuidad de la publicación de vídeo en línea de los candidatos es sólo un ejemplo de la creciente influencia de los medios de comunicación social en la política, la llamada *Youtubifications of Politics* (YouTubificación de la política). (Garcés-Conejos Blitvich, 2010)

Al mismo tiempo, YouTube se ha constituido en un espacio fundamental del activismo social y político actual. Ejemplo de ello es su utilización como espacio privilegiado para la circulación de diversas prácticas videoactivistas 2.0, que buscan una representatividad alternativa e independiente, cultural, social y políticamente comprometida. Todo ello, igualmente no deja de exponer una relación compleja, con sus ventajas y contradicciones, que puede afectar los lenguajes y mensajes lanzados. Ya que como bien explica Antolín Prieto (2012), YouTube representa la clase de medio...

"(...) en el cual coexisten contenidos comerciales con *amateurs*, gubernamentales, empresariales, sin fines de lucro, educativos, activistas y sensacionalistas, y a diferencia de lo que cabe esperar de un canal de televisión tradicional que, en general tiene una determinada línea editorial, YouTube potencialmente es una arena de conflicto y renegociación entre diferentes formas de poder, traducidas no solamente en lo que la empresa propietaria –Google– considera apropiado mantener publicado, sino también en lo que impulsan los usuarios con diversas aficiones e intereses, y lo que tienen que decir al respecto grupos de poder que detentan o dicen detentar derechos de autor eventualmente vulnerados" (2012, p. 294).

Cuando pensamos en las redes, y en particular de YouTube, en relación al papel que le otorga al ciudadano de a pie y a los movimientos sociales para organizarse, comunicarse y empoderarse, no podemos dejar de pensar también que libertad y control son dos caras de un mismo fenómeno que se ha trasladado ahora al espacio virtual. Si bien YouTube ha jugado un papel relevante durante las últimas revueltas populares acontecidas en todo el mundo desde 2009, como veremos más adelante cuando abordemos las rebeliones 2.0 del siglo XXI, es importante advertir dos puntos claves al respecto. Por un lado, está claro que el apoyo a la libertad de opinión que pregonan estas plataformas corporativas en ciertos países y situaciones opresivas puntuales (por ejemplo, Egipto, Irán, China, entre otros), responde sobre todo a un deseo de ingresar nuevos usuarios a su negocio corporativo. Por otro, cuando estos intereses pueden estar en riesgo, ceden ante los requerimientos de gobiernos y/o poderes autoritarios, ejerciendo su papel de control y censura, al servicio de las hegemonías. Siguiendo con Antolín Prieto, "(...) hay una historia de relaciones conflictivas entre el sitio y diversos gobiernos donde, bien fue censurado, bien colaboró en el ejercicio de la censura"⁴⁸. En este sentido, los gobiernos también pueden considerarse parte del entramado socio-técnico que tiene como epicentro a YouTube" (2012, pp. 300–301).

La realizadora independiente Alex Juhasz (en Jenkins, 2008c, 2009) dice que su preocupación es que los impulsos contraculturales, anti-normativos, críticos o políticos, queden fuera de estas tecnologías. Cree que para que los compromisos con los media sean verdaderamente transformadores, el hecho de la ampliación del acceso a la producción y exhibición es sólo una de una serie de condiciones necesarias que incluyen también la crítica, la comunidad y el contexto. Por un lado, Juhasz argumenta que si queremos ver una cultura más "democrática" necesitamos explorar qué mecanismos podrían alentar una mayor diversidad de quienes participan, cuáles trabajos se ven y cuales son valorados. Más optimista, el activista de derechos

⁴⁸ Para consultar importantes casos de censura en YouTube por parte de los estados Cfr. Antolín Prieto (2012, pp. 300–311).

humanos Ethan Zuckerman (Jenkins, 2009) sostiene que cualquier plataforma suficientemente potente como para permitir la distribución de imágenes tiernas de bebés y de gatos pequeños, también puede desplegarse para derribar un gobierno bajo las circunstancias adecuadas.

Por un lado, mientras las industrias culturales y los medios corporativos, a través de las tecnologías y plataformas 2.0, se aprovechan, se apropian y explotan el trabajo cultural y la producción de contenidos que las comunidades de usuarios-creadores generan constantemente, para transformarlo en mercancía y obtener beneficios económicos de la venta de información. Por otro, los activistas, colectivos, organizaciones y movimientos sociales utilizan, se apropian, y subvierten los usos de estas plataformas, medios y redes sociales corporativas con el objetivo de multiplicar el alcance de sus voces, visibilizar sus luchas, aumentar sus capacidades de resistencia, hacer circular masivamente sus contrainformaciones, potenciar sus redes y sinergias y lograr mayor efectividad en sus acciones.

En definitiva, los activistas audiovisuales actuales deben estar permanentemente atentos para no caer presos de la vigilancia y control informático (estatal y policial), de la censura corporativa e ideológica, del intento de despolitización constante y de la dispersión de sus prácticas y contenidos dentro del flujo infinito de información que circula en las entrañas de estos servidores informáticos. Al tiempo que estas tecnologías ya son parte indispensable de las formas y prácticas de resistencia, insistencia, acción e intervención (tecno)política de estas multitudes conectadas y de sus infraestructuras autónomas de auto-organización y coordinación virtual del movimiento, las organizaciones, colectivos y personas que actúan en las calles, los barrios y las plazas. Al respecto, nos parece pertinente para finalizar la siguiente reflexión de Antolín Prieto (2012) que, siguiendo a Rakow, plantea:

"no podemos comprender lo que está sucediendo en la actualidad si sólo nos preguntamos qué hacen los medios a la gente (efectos) ni tan siquiera es suficiente quedarnos con qué hace la gente con los medios (usos), necesitamos interrogarnos sobre 'qué podría ser capaz de hacer la gente con los medios (productividad)'. Reformulando la pregunta 'qué medios hace la gente', por mucho que resulte todavía una pregunta incómoda para la propia industria por lo que significa el reconocimiento de una pérdida de exclusividad y de control. Es precisamente en aquellas zonas donde las barreras que separan industria y consumidores tienden a desdibujarse —en beneficio de unos o de otros— donde se nos revelan en todo su esplendor estos tiempos complejos, contradictorios e interesantes" (2012, p. 613).

Capítulo 4
Videoactivismo 2.0

Capítulo 4

Videoactivismo 2.0

Cada uno de los movimientos de protesta que han surgido en los últimos años (2009-2014) en diferentes partes del mundo, han utilizado internet como una forma de organizarse y expresarse. Los activistas han sido extraordinariamente hábiles en el uso de plataformas y redes sociales 2.0 (social media). Asimismo, como vimos, se ha modificado radicalmente el panorama de la producción audiovisual actual, en el cual las personas se convierten fácilmente en potenciales productoras de imágenes, grabando vídeos con pequeños dispositivos móviles y dispersos, editando con su ordenador, publicando en alguna plataforma de vídeo *online* y distribuyendo el material en las redes sociales, con una inmediatez inusitada, algo que ha proporcionado un enorme estímulo para estas prácticas culturales nuevas y existentes por fuera y en contra de los grandes medios de comunicación masivos y corporativos (*mainstream*).

Antes de 2005 resultaba difícil subir, distribuir y ver vídeo en internet. Recién con la aparición de las plataformas de vídeo *online* (como YouTube, Vimeo, Dailymotion, etc.) comenzaron a involucrarse, no sólo culturas alternativas de vídeo como *techno-geeks* y activistas sociales (Askanius, 2014), sino una gran variedad de camarógrafos aficionados, cronistas de vídeo, videoartistas, documentalistas, comunidades e individuos con la posibilidad de publicar y compartir su material audiovisual de manera fácil, económica, rápida y accesible. Al igual que la forma en que el desarrollo tecnológico en la década de 1960 había puesto el poder de la imagen en movimiento en las manos del *usuario normal* con la videocámara en mano (Baigorri, 2004; Boyle, 1997), la democratización del acceso a los medios de comunicación (audio)visual tomó un nuevo giro con el rápido crecimiento y la popularización de estas potentes plataformas audiovisuales en línea.

“En una sociedad digital, la cámara, un teléfono móvil o cualquier otro objeto capaz de registrar audio y vídeo de forma inmediata operan como herramientas políticas; armas que caben en nuestros bolsillos y que son capaces de captar la realidad de unos ojos que hasta hace poco tiempo quedaban marginados del sistema tradicional de comunicación. Gracias a la práctica videoactivista, adquieren voz colectivos que han sido invisibilizados y excluidos del discurso público dominante que controlan las corporaciones mediáticas” (de la Fuente García de la Rosa, 2014, pp. 136-137).

Consideramos que la recuperación de la historia del activismo audiovisual es importante para la comprensión de las prácticas contemporáneas de videoactivismo 2.0. Los esfuerzos de historización (Parte II) funcionan como un marco contextual y proporcionan un telón de fondo sobre el cual proyectamos y buscamos comprender nuestro objeto de estudio. Nos preguntamos ¿qué es lo que distingue a las formas contemporáneas de videoactivismo en los entornos *online*, plataformas y redes sociales 2.0, de los modos anteriores de activismo audiovisual? Y a la luz de esta perspectiva histórica buscamos respondernos, ¿de qué manera el estudio de caso realizado nos proporciona una visión de lo que constituye y caracteriza las prácticas activistas audiovisuales 2.0 actuales? Nos interesa detenernos en las similitudes y diferencias que se incorporan ahora al audiovisual activista al integrarse con las potencialidades que le ofrece la web 2.0, cambiando parte de sus prácticas políticas y, sobre todo, sus maneras de producción, distribución y exhibición del material realizado.

4.1. Definición y caracterización

Dentro del campo del activismo audiovisual, el desarrollo de estas nuevas vías de comunicación alternativas da lugar a lo que algunos autores denominan como videoactivismo 2.0 (Askanius, 2010⁴⁹; Galán Zarzuelo, 2012; Vila Alabao, 2012). Es decir, un campo en el que se inscribe el trabajo de realizadores que -herederos de las premisas de los cineastas militantes de los sesenta/setenta y de las prácticas videoactivistas de los ochenta, noventa y dos mil- realizan producciones audiovisuales alternativas que persiguen un objetivo político o de denuncia social, pero ahora aprovechando la accesibilidad, facilidad, inmediatez y versatilidad que ofrecen las herramientas actuales desarrolladas a partir del nacimiento de la web 2.0, donde los usuarios interactúan y colaboran entre sí creando y compartiendo contenidos dentro de una comunidad virtual, sin la necesidad de tener que recurrir a intermediarios en dichos procesos. Lanchares Bardají nos dice al respecto,

“La labor de los videoactivistas (...) se lleva a cabo en un nuevo espacio de confrontación cultural, política e informativa en el que los actores y las luchas se mantienen pero las prácticas, las herramientas y las estrategias se han transformado. La coincidencia de dos ciclos, uno de protesta y otro comunicativo /tecnológico, es característica de la lucha política actual. Internet, los procesos y herramientas que lo acompañan, son ya parte imprescindible de las acciones políticas y protestas (2014, p. 158).

Estos audiovisuales se producen, distribuyen y consumen en nuevos escenarios digitales dentro de redes globales, caracterizados por desarrollar prácticas en las que lo viejo y lo nuevo, el pasado y el presente, claramente convergen. Sin embargo, como bien apunta Askanius (2014), si bien podemos reconocer lenguajes y estéticas históricas del activismo audiovisual, podemos encontrar también nuevas prácticas de comunicación acordes a la aparición de nuevos medios y espacios de compromiso político. La mayoría de los audiovisuales activistas puestos en circulación *online* utilizan formas y estéticas ya conocidas (e incluso viciadas) dentro del imaginario político de izquierda, pero las nuevas tecnologías amplifican, reconstruyen y reinterpretan, a veces, estas prácticas existentes. Considerando que las producciones del cine militante se realizaban y distribuían de manera clandestina y las videoactivistas de la época del *Portapak* circulaban editados en cinta dentro de redes de base, en la actualidad el material se pone a menudo directamente en la web, lo que indica, evidentemente, un tipo diferente de inmediatez y simultaneidad con los eventos cubiertos.

Creemos importante aclarar que la novedad que podemos ver actualmente en el activismo audiovisual 2.0, no se relaciona tanto con el uso del audiovisual como herramienta política -algo que ya se era habitual, como hemos dicho y como veremos en la Parte II, prácticamente desde los inicios de la praxis

49 En posteriores trabajos de Askanius (2012, 2014), ella se refiere a estas prácticas como *Radical Online Video*.

cinematográfica misma-, sino en cuanto a cómo se producen hoy estos vídeos, cómo son publicados y distribuidos, la manera en que se consumen dentro de los nuevos circuitos y flujos audiovisuales en red y, fundamentalmente, también por la velocidad, rapidez e instantaneidad con que estos procesos se llevan a cabo. Son nuevas también las condiciones en que se desarrollan estas prácticas, marcadas por la ubicuidad de las tecnologías de registro (cámaras), la facilidad de la distribución y la enorme abundancia de material disponible para re-utilizar, además de su creciente masividad. Todo esto nos lleva a pensar entonces qué configura hoy este campo del audiovisual activista y cómo funciona dentro de plataformas de vídeo *online* y redes sociales 2.0.

4.1.1. Nuevas tecnologías, nuevos actores y nuevas prácticas.

La característica primordial que define a toda esta comunidad de videoactivismo 2.0, se relaciona directamente con este uso político, y a su vez creativo, que hacen de las nuevas tecnologías, en tanto herramientas de cambio y transformación social. No sólo cambia la versatilidad y masividad del acceso a tecnologías de registro, sino que el cambio fundamental se establece en la forma en que este material es publicado en plataformas de vídeo *online* y compartido y replicado en otras múltiples plataformas y redes sociales de carácter multimedia, que permiten una difusión horizontal del audiovisual, produciendo, en palabras de Castells (2009), *una comunicación de muchos a muchos*, que favorece enormemente a todas las prácticas audiovisuales activistas que aquí nos interesan. Por lo tanto, los vídeos de intervención política actuales no pueden pensarse prácticamente sin su contrapartida *online* que permite su publicación, visualización, distribución, repetición y reciclaje continuo. Estos vídeos son a su vez entendidos como parte de un conjunto más amplio de prácticas políticas situadas dentro de los límites porosos de los diversos colectivos y movimientos sociales. Siguiendo a Castells (2009, p. 88),

“(…) con la difusión de Internet, ha surgido una nueva forma de comunicación interactiva caracterizada por la capacidad para enviar mensajes de muchos a muchos, en tiempo real o en un momento concreto, y con la posibilidad de usar la comunicación punto-a-punto, estando el alcance de su difusión en función de las características de la práctica comunicativa perseguida. A esta nueva forma histórica de comunicación la llamo *autocomunicación de masas*”.

Castells (2009) explica que gracias a Internet y a los dispositivos móviles ha surgido un nuevo entorno comunicativo, la *autocomunicación de masas*, que ha modificado profundamente las relaciones de poder, donde ya no sólo los medios de comunicación tradicionales son los que lo detentan. Con *autocomunicación de masas*, Castells propone que, por un lado, existe un proceso de comunicación de masas que puede llegar potencialmente a una audiencia global; y, por otro lado, este es un proceso de autocomunicación porque es uno mismo el que genera el mensaje, define los posibles receptores y selecciona los mensajes concretos (Castells, 2009). Este fenómeno es producto del surgimiento de la Web 2.0 y del grupo de tecnologías, dispositivos y aplicaciones -*medios de autocomunicación de masas* para Castells (2009), *nanomedios* para Downing (2010), *small media* para Chanan (2012b)- que sustentan la proliferación de espacios sociales en Internet, donde el contenido es autogenerado, su emisión autodirigida y su recepción autoseleccionada por todos aquellos que se comunican. Castells (2008, 2009) también explica que, de la comunicación de masas dirigida a una audiencia, hemos pasado a una audiencia activa, que ahora forma su significado comparando su experiencia con los flujos unidireccionales de la información que recibe, es decir, se produce una aparición interactiva de significado. A esto lo denomina *audiencia creativa*, que es la fuente de la cultura de la remezcla que caracteriza el mundo de la autocomunicación de masas.

Las plataformas de vídeo *online* son espacios en los que dos grupos de actores se unen y sus prácticas de comunicación e imaginarios se fusionan dentro de los mecanismos de las redes sociales. Las prácticas de videoactivismo 2.0 pueden entenderse como parte del repertorio comunicativo de las organizaciones, grupos y colectivos sociales y políticos, así como de activistas independientes o individuos particulares que

actúan en grupos de afinidad y redes que no solamente coexisten, sino que también interactúan entre sí. Por lo tanto, estas prácticas comprenden simultáneamente modos individuales y colectivos de compromiso político y pueden ser vistos ambos como modos expresivos y creativos de la denominada *autocomunicación de masas* de Castells (2009), y como esfuerzos colectivos y colaborativos de las prácticas mediáticas de los movimientos sociales. Los diferentes modos de expresión política *online* del videoactivismo 2.0 se mueven en el rango de un compromiso muy explícitamente instrumental y consciente de sí mismo, con cuestiones políticas fundamentales que buscan ejercer el poder en el mundo con ciertos fines particulares, a los modos mucho más sutiles, informales y latentes de expresión política (Askanius, 2014).

4.1.2. Masividad y democratización de las prácticas del videoactivismo 2.0.

Todos estos procesos han generado, con el tiempo, un cambio y transformación en la comunicación directa entre los receptores o consumidores del producto audiovisual y los llamados productores o creadores de piezas. La multiplicidad de dispositivos de instantaneidad va cambiando la concepción de los roles entre emisor-receptor, a la hora de informar. No hace falta ya ser un realizador experto para compartir contenido audiovisual en las redes, cualquier persona puede difundir sus creaciones, posibilitando un mayor intercambio y promoviendo una mayor retroalimentación entre emisores y receptores. Dejamos de tener un receptor pasivo, para constituirse en activo, mostrando instantáneamente sus opiniones y/o críticas, pudiendo del mismo modo crear otra pieza como respuesta a vídeos ya visualizados con anterioridad. Con el uso cada vez más extendido de dispositivos de grabación económicos y fáciles de usar y su acceso a internet, vimos una gran expansión y potencial acceso a un público general, disperso y masivo, casi de modo instantáneo y a veces también, atomizado (Castells, 2000), a raíz de lo cual cualquier persona puede convertirse, actualmente, en el emisor de la noticia. El antes receptor pasivo de la información ahora puede convertirse en emisor y hasta ser el protagonista de la noticia.

La masividad de las prácticas videoactivistas 2.0 actuales es producto, en parte, del fenómeno de omnipresencia absoluta de las cámaras, con su incorporación a los dispositivos móviles, sumado a la posibilidad de compartir de manera inmediata ese contenido a través de diversas plataformas y repositorios audiovisuales *online*. En definitiva, se ha cambiado radicalmente el paisaje mediático y, por supuesto, se ha modificado el panorama de los medios alternativos dentro de los cuales el activismo artístico, político y mediático opera. En este contexto aparece el denominado *Mobile Journalism* (MoJo) (Espiritusanto, 2010), ciudadanos comunes que con su teléfono móvil y su conexión a internet móvil, acceden automáticamente a una potente plataforma multimedia de captación y envío de informaciones. Vila Alabao (2012, p. 171) nos dice que "(...) los nuevos dispositivos que permiten retransmitir en vivo o subir fotos y vídeos desde el mismo lugar donde suceden los acontecimientos han cambiado la temporalidad de la contrainformación y también han convertido la inmediatez en herramienta de subjetivación". Compartimos lo planteado por Galán Zarzuelo (2012), cuando nos dice que el militante se convierte en productor de imágenes de una forma unipersonal. La producción de imágenes masiva, con el acceso de la nueva tecnología, ha ido permitiendo que el mismo militante, en una manifestación cualquiera, pueda grabar las imágenes con sus dispositivos corrientes (a veces también procesarlas y editarlas) y subirlas a cualquiera de las redes sociales o canales de alojamiento disponibles en la web. El emisor puede interactuar con el espectador a través de comentarios recibidos en estos canales, pudiendo re-comentar el vídeo y hacerlo masivo a muchas otras personas interesadas.

Hay muchos ejemplos de cómo la captura de un evento en imágenes mal enfocadas y borrosas o en un teléfono móvil a veces puede agitar reacciones mucho mayores que cualquier audiovisual perfectamente editado, con mucho tiempo y dinero invertidos y una potente argumentación, narrativa y estética sobre alguna importante problemática. Encontramos numerosos casos de ello en el cuerpo de vídeos examinados en este proyecto, como veremos más adelante. Por ejemplo, el vídeo captado desde un balcón, con un teléfono móvil, que documenta los acontecimientos que condujeron a la muerte de Juan Andrés Benítez, en

mano de los Mossos de Escuadra⁵⁰ de Barcelona. Un vídeo que podríamos asociar con otros momentos claves de la historia del videoactivismo, como el vídeo de la paliza que la policía dio a Rodney King en 1991. La historia está llena de casos de personas y grupos que no tenían ni idea de la cadena de acontecimientos socialmente disruptivos que estaban poniendo en marcha (Askanius, 2012a; Downing, 2001).

Askanius (2012) considera que es fundamentalmente nuevo en estas prácticas, la enorme cantidad de personas que practican hoy activismo audiovisual y la naturaleza de los circuitos y comunidades en las que lo hacen. Parte de esta masividad se ve reflejada en las producciones videoactivistas, desde vídeos que documentan y enmarcan las manifestaciones o sucesos puntuales producidos, más o menos al azar, por ciudadanos comunes que utilizan dispositivos móviles; hasta producciones profesionales grabadas, editadas y distribuidas por videoactivistas que, de manera independiente o colectiva, documentan sistemáticamente las problemáticas sociales y políticas. Este gran abanico de producciones videoactivistas, se llevan adelante con el fin de alimentar el flujo de noticias con historias reales, desde miradas críticas y alternativas, contadas por personas comunes que día a día luchan, protestan y resisten en los hospitales, en las escuelas, en las fábricas, en la cultura, en los barrios y en la calle. Encontramos entonces *online* una amplia y heterogénea gama de prácticas de activismo audiovisual 2.0 que desdibuja los límites, no tan difusos, que antes encontrábamos en estas prácticas.

4.1.3. Streaming.

El *streaming* (o difusión en flujo continuo) es la transmisión y distribución en vivo de un contenido digital de vídeo y/o audio a través de internet, emitida por un usuario al mismo tiempo (con un tiempo de espera mínimo) que otro/s usuario/s puede descargarla y reproducirla sin interrupción. El *streaming* es otra de las herramientas que actualmente está cobrando fuerza en el videoactivismo 2.0, siendo utilizado por los diferentes movimientos sociales, asambleas, colectivos, etc., que recurren a la cobertura en vivo y en directo de ciertas acciones y acontecimientos, difundidos a través de las redes sociales, de manera colaborativa y sobre todo sin la intervención de los medios convencionales de comunicación. Esta nueva tecnología y práctica audiovisual es algo radicalmente nuevo dentro del panorama del audiovisual activista, la posibilidad de transmitir en vivo era antes sólo accesible a las grandes cadenas de televisión con costosos equipos, pero hoy es posible realizarlo simplemente desde un teléfono con cámara (*smartphone*) y una conexión a internet móvil. Ejemplo paradigmático de este tipo de prácticas es el colectivo PeopleWitness⁵¹.

Sin embargo, como bien apunta Lanchares Bardají (2014), esto adquiere sentido dentro de los límites acotados que marca el directo y la inmediatez del momento, ya que una vez el acontecimiento registrado ha finalizado, existe una deficiencia post-evento donde el material resultante es en ocasiones muy extenso, caótico y poco útil.

“(…) la predominancia del *streaming* quizá necesite de la figura de un videoactivista de la posproducción. La grabación masiva por parte de los ciudadanos podría hacer innecesaria la presencia del videoactivista. Lo único que haría falta sería personas que filtraran y organizaran todo ese material y después presentarlo al público. No obstante, la baja calidad y el *amateurismo* de las grabaciones podrían lastrar la calidad del material final” (Lanchares Bardají, 2014, p. 174).

50 15Mbcn.tv (2013c). “#MossosAssassins Agents dels mossos d'esquadra apallissen a Juan Andrés Benítez” [Vídeo YouTube] Recuperado de: <https://youtu.be/VbJUuSFggHk>

51 *PeopleWitness* es una red de personas que reportan noticias de interés político-social con las herramientas de las que disponen en sus teléfonos: cámara, conexión móvil, app de *live streaming*, y distribución mediante redes sociales. Además, son también una red de aprendizaje continuo y transmisora de conocimientos, presencialmente mediante la impartición y dinamización de talleres presenciales y *online*, con un wiki que construyen colaborativamente. Más información en <http://peoplewitness.net> o <http://peoplewitness.pbworks.com>

4.1.4. Ampliación, diversificación y difuminación del campo.

Aunque las plataformas de vídeo *online* están plagadas de vídeos caseros de mascotas, accidentes domésticos, adolescentes cantando canciones de moda, o vídeos de los grandes proveedores de contenidos y sus socios comerciales, son utilizadas también con fines políticos, convirtiéndose en una poderosa herramienta y en el lugar privilegiado de las prácticas audiovisuales activistas contemporáneas. Como bien explica Askanius (2014), YouTube y los medios de comunicación social (*Social Media*) en general, proporcionan importantes ventanas a tener en cuenta para analizar los modos en que estos nuevos actores y prácticas de comunicación están dando forma a las luchas contemporáneas y una enorme visibilidad y espacio al videoactivismo 2.0 actual. Por lo tanto, si queremos entender qué implica el activismo audiovisual en nuestra era digital, tenemos que dirigir también la atención analítica hacia estas órbitas de circulación y de economía política en las cuales los vídeos predominantemente se publican, distribuyen y visibilizan actualmente.

En este nuevo contexto del vídeo 2.0 el acceso masivo a nuevas tecnologías de comunicación ha creado nuevas condiciones y posibilidades para que, como acabamos de ver, el campo del activismo audiovisual se haya ampliado, masificado y diversificado, tanto en sus prácticas como en sus actores. Pero, como bien se preguntan Askanius (2014) y Chanan (2012a), si las cámaras de los móviles combinados con los medios de comunicación social convierten a la gente en videoactivistas, ¿Ha pasado la figura del videoactivista a ser la de todo el mundo y, por lo tanto, la de nadie? Creemos que una posible clave para pensar esta pregunta puede ser la intencionalidad del emisor, que sería lo que marca una diferencia cualitativa.

Podríamos entonces dar un primer paso para poder indentificar el videoactivismo 2.0 en este paisaje plural y heterogéneo, empezando por situar estas prácticas alternativas más allá de simplemente subir un vídeo captado con un móvil a cualquier plataforma de vídeo *online* como YouTube. No obstante, existe una extensa gama de grises entre el ocasional testigo vídeo aficionado y el activista audiovisual. El primero, más o menos motivado por cuestiones políticas o tal vez incluso por casualidad, capta un suceso puntual en vídeo con su teléfono móvil y sube el material, con secuencias sin editar o editadas toscamente, inmediatamente en la web para compartirlo entre sus contactos de las redes sociales. Esto difiere significativamente del segundo que, conformando colectivos de activismo audiovisual establecidos, documenta diariamente lo que sucede, con una intencionalidad explícita, una narrativa, un argumento y un concepto subyacente, con una edición o montaje más o menos elaborado y con ciertos objetivos de generar planteos y debates políticos en torno a diversos temas que interpelan a la sociedad. Este fenómeno nos demuestra la difuminación de fronteras que existe hoy en este campo, que incluye ahora también estas formas más efímeras de expresión política individualizada que no forman necesariamente parte de un programa sistemático, intencional y dirigido a ciertos objetivos políticos dentro de una organización o una red de activistas. Algo que antes evidentemente no formaba parte del campo y que ahora complica su delimitación.

No obstante, con esto no queremos restar importancia a estas prácticas ciudadanas amateurs. De hecho, existen importantes estudios (Cfr. Arif, 2014; Espiritusanto, 2010) al respecto del poder que significaron en procesos sociales y políticos como, por ejemplo, en los países involucrados en la Primavera Árabe. Si bien consideramos que ambos actores (videoactivistas y ciudadanos con móviles) son importantes y se complementan mutuamente, nos interesa examinar aquí, sobre todo, las prácticas de activismo audiovisual 2.0 más auto-conscientes y sistemáticas realizadas por actores o colectivos específicos con cierta trayectoria. Esto puede ser útil para delimitar el análisis dentro de este flujo masivo e inabarcable que existe en el audiovisual *online*. Incluso si sólo tomamos lo publicado en un sitio como YouTube, situando el videoactivismo 2.0 más allá de la publicación de simples registros esporádicos realizados con móviles por ciudadanos o transeúntes ocasionales, nos permite cribar una enorme cantidad de vídeos que carecen de intencionalidad o argumento político, al no inscribirse en una práctica habitual, sistemática y consciente.

Nos interesan entonces, sobre todo, las prácticas videoactivistas 2.0 de resistencia, aquellas más auto-conscientes de su papel, de su capacidad de intervención, de sus objetivos a corto y largo plazo, y de sus tácticas, estrategias y operatividad. Es decir, aquellas prácticas llevadas a cabo por realizadores activistas que trabajan de manera paralela o cercana a la denominada guerrilla de la comunicación (Grupo autónomo A.F.R.I.K.A., Luther Blisset, & Sonja Brünzels, 2000), y cuya manera de actuar, podríamos asociar a lo que Hakim Bey explicita cuando habla de las Zonas Temporalmente Autónomas (TAZ). Es decir, unas prácticas cuya supervivencia y eficacia depende también de su capacidad difusa e ilocalizable para conformar una resistencia que habite en el interior mismo del sistema, para atacarlo e inmediatamente poder desaparecer sin dejar rastro. La inevitable omnipresencia del poder está repleta de grietas y fisuras (Baigorri, 2006), por lo tanto, esta especie de activismo nómada puede todavía ocultarse en ellas y desde allí, desde dentro del sistema, intervenir, hacer preguntas, desplazar cuestiones (Kruger, 2006) y golpear para lograr debilitarlo. Un activismo audiovisual 2.0 que, de la misma manera que TAZ, constituye

"una operación guerrillera que libera un área -de tierra, de tiempo, de imaginación- y entonces se autodisuelve para reconstruirse en cualquier otro lugar o tiempo, antes de que el (...) [sistema] pueda aplastarla. (...) su mayor fuerza reside en su invisibilidad (...) Tan pronto como una TAZ es nombrada -representada y mediatizada- debe desaparecer, desaparece de hecho, dejando tras de sí un vacío, resurgiendo de nuevo en otro lugar, e invisible de nuevo en tanto indefinible para los términos del Espectáculo. De esa manera la TAZ es una táctica perfecta para una Era en que el (...) [sistema] es omnipotente y omnipresente, pero también lleno de fisuras y grietas. (...) La TAZ es un campamento de guerrilleros ontológicos: atacan y escapan" (Bey, 1997, cap. 2).

4.1.5. Diversidad y multiplicidad de formatos.

Cada día un enorme número de material audiovisual activista es subido a plataformas de vídeo *online* con posibilidad de difundirse a audiencias masivas. Diversos materiales, de multitud de fuentes diferentes que entretejen registros directos y crudos de la realidad, manifestaciones, acciones, imágenes de archivo, material de los medios de comunicación masivos, fotografías, escenas de enfrentamientos y represión policial, entrevistas a testigos o víctimas de represión, documentales más tradicionales, animaciones, gráficas 3D, textos diversos, manifiestos leídos, noticias, discursos y acciones, compilaciones y remezclas, entre otros. Materiales y prácticas antiguas y nuevas que convergen, se enriquecen y a veces incluso, se enfrentan o contraponen. Estos vídeos abarcan una amplia gama de estéticas, estilos, narrativas, tecnologías, características y modos diversos. Muchos tienen una gran producción y elaboración, con un nivel alto de complejidad narrativa, estética y discursiva, otros son vídeos más de estilo publicitario que buscan convocar a sus interlocutores para alguna manifestación o petitorio en particular. También hay vídeos subidos prácticamente sin edición, registros de algún suceso importante o preciso que vale la pena difundir. Trabajos que son luego compartidos, redistribuidos, remezclados, comentados y multiplicados interminablemente en otras diversas plataformas *online*. El videoactivismo 2.0 se despliega dentro de categorías que tensionan la realidad y la ficción, el arte y el documento, el entretenimiento y la información, la política y la cultura popular, el mundo *online* y el espacio físico.

4.1.6. Remix Vídeo Político.

Las prácticas audiovisuales activistas *online* son a veces desprestigiadas en relación a sus antecesoras, destacando que prima en ellas la cantidad por sobre la calidad, y de que las plataformas de vídeo *online* no colaboran en desarrollar un caldo de cultivo para una estética innovadora y un audiovisual activista más experimental. Sin embargo, Jenkins (2008a, 2008b, 2008c), respecto al audiovisual en general, y Askanius (2012b, 2013, 2014), en sus investigaciones sobre *radical online video*, proponen que existen nuevas prácticas y formas de re-utilización, re-montaje y re-mezcla de una enorme cantidad de material que se

encuentra disponible ahora de manera *online*. Se producen hoy miles de nuevos vídeos que juntan retazos de otros vídeos. Nuevos montajes que demuestran construcciones creativas de argumento e intervenciones dentro de la historia misma de los acontecimientos, permitiendo volver a conectar imágenes, problemáticas, protestas y luchas del pasado con sus contemporáneas. Son estos procesos de convergencia e hibridez, junto con las prácticas de montaje, bricolage, compilación y maceración de una variedad profusa de materiales multimodales, los que traen algo en cierta medida nuevo (aunque no totalmente) al activismo audiovisual y al conjunto de sus prácticas políticas, conformando diversos elementos claves dentro del repertorio discursivo y estético del videoactivismo 2.0 contemporáneo.

Como bien apunta Sam Gregory (en Jenkins, 2008d), la remezcla es uno de los aspectos más importantes de la nueva cultura de la participación. Desde el punto de vista del audiovisual activista las dimensiones positivas de esto son claras: las posibilidades narrativas de remezclar material de archivo son amplias y se basan en una cada vez mayor alfabetización mediática reflexiva contemporánea. Existe además la posibilidad de beneficiarse de la creatividad y la capacidad de una red distribuida de producción entre iguales que pueden reelaborar el material audiovisual "en bruto" para atraer a los diversos grupos de interés, y en el que la oportunidad de ser un "co-productor", en lugar de sólo un usuario, puede promover la participación sostenida.

Este espíritu remix propio de las culturas participativas, y ahora presentes en las culturas de vídeo *online*, traslada masivamente sus prácticas de remezcla que posibilitan cortar trozos de material de diversos vídeos para luego ponerlos juntos en nuevos vídeos de compilación. Dentro del activismo audiovisual encontramos *Remix Vídeo Políticos*⁵² realizados a partir de material recopilado de una multiplicidad posible de fuentes que es apropiado, reciclado y re-utilizado en nuevas piezas audiovisuales críticas y de marcada tendencia política. Son habituales las referencias o citas a productos, íconos o elementos de la cultura popular. La reutilización de los mensajes de los medios de comunicación masivos, tanto para su análisis, confrontación como también para la perversión de los mismos. El montaje para relatar un acontecimiento y/o plantear otros puntos de vista sobre ciertas temáticas re-utilizando y re-mezclando de una manera particular imágenes registradas por otras personas, otorgando nuevos sentidos, estéticas y narrativas a estos materiales. A su vez, este material es puesto nuevamente en circulación pudiendo ser nuevamente reutilizado por otras personas.

4.1.7. Copyleft.

Otra característica asociada directamente con el punto anterior es la tendencia de la producción videoactivista contemporánea 2.0 a utilizar licencias libres y *copyleft*⁵³. Herramientas que permite que un trabajo sea libre, es decir, que otorga al usuario la libertad de copiarlo y modificarlo, pero garantizando que se mantendrán estas libertades para todos los usuarios en todas las versiones modificadas y extendidas del mismo. *Copyleft* es un juego de palabras a partir de *copyright* o derecho de autor, contraponiendo la 'izquierda de autor' o el permiso para copiar. Estas licencias son también un rasgo que marca un cambio de época en lo que respecta a los derechos de autor en el campo del audiovisual contemporáneo.

Es destacable que actualmente la mayoría de producciones audiovisuales de carácter político, apuestan por licencias libres, algo que abre las puertas para compartir el vídeo según criterios particulares y permisos de uso, copia y redistribución, y que permite también su posible modificación. Ejemplo de ellos son las licencias *Creative Commons*⁵⁴, consolidadas como una opción alternativa al *copyright*. Este tipo de licencias,

52 El investigador y comisario Jonathan McIntosh utiliza la denominación de *Political Remix Vídeo* en sus conferencias sobre esta temática (McIntosh, 2008), y Askanius (2013) nombra también este tipo de vídeos como *Political Mash-Up Videos*.

53 www.gnu.org/copyleft

54 <http://creativecommons.org>

muchas veces, se han visto entorpecidas por grandes productores pertenecientes a grandes industrias culturales, que vieron amenazadas sus posibilidades de negocio y beneficios económicos, debido a esta transformación en la circulación y uso del material disponible en la web.

En el caso particular del videoactivismo 2.0, el uso de estas licencias otorga la libertad y posibilidades de remezclar material de archivo de otros realizadores, haciendo que el material circule de una manera mucho más masiva, construyendo y reciclando constantemente las imágenes para difundir mensajes y empoderar a los propios movimientos, buscando proteger también el material de posibles usos comerciales o lucrativos. Vila Alabao (2014) nos dice al respecto,

“Estas formas de producción y distribución –autoría colectiva o anónima, uso de licencias *copyleft*, visualización libre– aunque no son nuevas, sí han vivido una explosión masiva en años recientes. Tanto estos rasgos como la propia estética de los vídeos –collage, apropiación de materiales– son constitutivos esenciales de su compromiso político” (2014, p. 54).

4.1.8. Archivo audiovisual *online*, vivo y accesible.

Otra particularidad del videoactivismo 2.0 es que los colectivos y realizadores, al publicar y distribuir sus contenidos mayoritariamente de manera *online*, van creando, al mismo tiempo que circula el material, un archivo audiovisual cronológico que mantiene la memoria activa, accesible y re-utilizable para nuevas y posteriores lecturas. Es decir, se constituye un archivo audiovisual de las actividades presenciales que los diversos colectivos, organizaciones y personas han vivenciado y que han sido registradas por el colectivo o realizador del canal *online*, a partir de los vínculos personales, sociales y políticos establecidos a raíz de su práctica audiovisual. Este archivo aglutina, empodera y fomenta, a su vez, el compromiso de los diversos actores con estos actos de participación. No obstante, como ya vimos, su publicación *online* únicamente a través de plataformas y servidores corporativos (como los de YouTube), pone en riesgo la pérdida de este material a raíz de ciertos intereses políticos de los poderes de turno o económicos de las corporaciones, algo sobre lo que diversos activistas están llamando desde hace tiempo a reflexionar, buscando alternativas viables a estas plataformas.

4.1.9. Viralidad.

La viralidad es la capacidad que tiene un contenido, en este caso un vídeo, para reproducirse, multiplicarse y expandirse como un virus informático en internet y las redes sociales 2.0, difundiéndose de forma multitudinaria. Estos procesos de autorreplicación tienen directa relación con las emociones que genera un determinado contenido y que lleva a los usuarios a compartirlo entre sus redes, siendo nuevamente compartidos por estos contactos en una reacción en cadena exponencial.

El *videoactivismo* 2.0 ha jugado un papel crucial proporcionando evidencia visual vital de los diversos eventos de protestas de los últimos años, más allá del alcance que tuvieron en los medios *mainstream*, siendo incluso luego recogidas y re-publicadas estas imágenes en los propios medios masivos de noticias, una vez que, al volverse virales, su impacto en las redes comienza a ser enorme. Esto constituye una fiel muestra de que el nuevo panorama comunicativo no sustituye a los anteriores, si no que inter-conecta lo anterior con lo actual, permitiendo una mayor masividad de estos procesos, además de que surjan nuevos formatos y otras formas de comunicación.

Gracias a los nuevos cambios introducidos con internet, un vídeo puede llegar a tener audiencias masivas y convertirse en un vídeo viral, gracias a este nuevo modelo de distribución de larga estela (*long tail*)

(Anderson, 2004). Es decir, no se busca que una masa vea simultáneamente un mismo audiovisual que está en escena de manera efímera, como por ejemplo en la televisión. Por el contrario, la reducción del coste de almacenamiento y distribución permiten que ya no sea necesario focalizar en un solo punto, sino que una multitud (potencialmente igual de numerosa) de personas pueda acceder a un audiovisual en diferentes momentos, cuando cada uno quiera, logrando también grandes índices de audiencia. Esto se vincula a un nuevo tipo de comunicación masiva inaugurada con el activismo mediático⁵⁵. Siguiendo a Rincón,

“El grito del activismo es masivo, no porque se vea en la pantalla masiva sino porque crea movimiento-red-flujo, porque vincula a la comunidad cercana, porque demuestra que sí somos competentes en contarnos, porque rompe con la máquina industrial para ganar la competencia de contar historias desde las temporalidades del afecto y el goce y para estas mismas” (2005, p. 52).

4.1.10. Videoactivismo Político Translocal.

Esta nueva práctica de videoactivismo 2.0 crea nuevos escenarios de debate político, porque al tiempo que los vídeos se elaboran para intervenir en el contexto local, al mismo tiempo sirven para difundir las noticias en el extranjero y crear sinergias con las luchas de otras latitudes. La diferencia con lo que sucedía antes es que, en primer lugar, hoy se logra de un modo mucho más rápido y mucho más eficiente que nunca, pero también la difusión de Internet hace que sea posible llegar a espectadores nacionales y extranjeros, incluidas comunidades de emigrantes y grupos de solidaridad, por el mismo medio e incluso bajo condiciones de represión (Chanan, 2012a). Es incluso habitual que se busque hablar a audiencias internacionales para generar un efecto *boomerang* en el país de origen (Sam Gregory en Jenkins, 2008d).

Nos interesa aquí traer a colación el concepto de *translocal* elaborado por Appadurai (1995) que nos permite comprender cuales son las diferencias entre las dinámicas locales y las globales y sus procesos de reciprocidad e interacción conjunta, entendiendo los procesos de localización de lo global y de globalización de lo local. Podríamos transponer entonces aquí este concepto de Appadurai para caracterizar al videoactivismo 2.0 como translocal, ya que despliega procesos bidireccionales entrelazados y solapados entre dinámicas locales y globales. Se centra en una práctica local, pero con características y estéticas globales. Se desarrolla dentro de un ambiente de época y un contexto mundial de revueltas y levantamientos populares, pero localizados en los problemas y actores del propio contexto. Interviene política y mediáticamente a nivel local, pero tejiendo redes con actores, colectivos y movimientos que trabajan en otros territorios y con intereses similares pero diferentes. El famoso lema *think global, act local* (piensa globalmente, actúa localmente) podría ser un reflejo de este fenómeno. O también su contrapartida, sobre la cual apunta Castells (2008) -siguiendo a Juris y Couldry- cuando habla de los movimientos sociales actuales, al pensar de forma local, arraigados en su sociedad, para actuar de forma global, haciendo frente a los poderes dentro de las redes mundiales de poder y en la esfera de la comunicación.

Las imágenes se relacionan y fusionan con otras imágenes de protestas transnacionales de culturas e imaginarios diversos que buscan horizontes y alternativas políticas que se entrelazan como un mosaico multiforme, dando fuerza tanto a las luchas locales como a las globales, gracias al uso alternativo que estos diversos actores hacen de las redes y de la tecnologías digitales de comunicación.

55 Respecto de estos procesos de viralidad en relación a la política y las nuevas prácticas de los movimientos sociales en interacción con las redes, puede consultarse investigaciones como Postill (2014) y el blog del proyecto Política Viral (www.1politicaviral.wordpress.com), como también los trabajos del investigador Benjamin Arditi (www.arditiesp.wordpress.com).

4.1.11. Audiovisual activista en YouTube.

YouTube se ha convertido en una potente plataforma y herramienta comunicativa para los movimientos, colectivos y organizaciones activistas que lo utilizan como plataforma para movilizar y convocar a manifestaciones o campañas de apoyo, para difundir el trabajo realizado, como archivo y registro de acciones, protestas, acontecimientos políticos, denuncia de abusos policiales y/o estatales, como soporte y fortalecimiento de las redes, entre otras funciones.

La proliferación de vídeos activistas en YouTube no sigue una estrategia política mediática particular, sino que es una expresión más de la utilización masiva de esta herramienta en estos tiempos en que hay una omnipresencia de *cámaras por todas partes y una ubicuidad masiva del vídeo* (Gregory, 2010), que saturan día a día el universo multimedial *online* y *offline*. En el universo mediático actual, donde todo es espectáculo y existe una lucha salvaje por ganar visibilidad, la facilidad de distribución que otorga esta plataforma, sumado al discurso pseudodemocrático de los supuestos de gratuidad y libertad de YouTube, reflejados en su eslogan *broadcast yourself*, se han convertido en el entorno perfecto para distribuir todo tipo de contenidos y para llegar a un inmenso público antes impensable.

Si bien YouTube es hoy una de las herramientas más potentes que permite distribuir contenidos alternativos, activistas y contrainformativos a un público realmente masivo, un logro antes imposible fuera del circuito de los *mass media*, no debemos dejar de tener claro que pertenece a una gran corporación en la que intervienen grandes poderes económicos y políticos. Sin lugar a dudas el paisaje mediático resultante es muy complejo y en él participan tanto ciudadanos, colectivos, organizaciones y movimientos que puján por un paisaje mediático alternativo, diverso, amplio y libre que permita dar voz a todos, como también intereses corporativos que buscan conservar el poder y el paisaje mediático hegemónico, reservando esta supuesta libertad y gratuidad a la banalidad, al consumo y al espectáculo.

Es también interesante reflexionar acerca de la manera en que muchos activistas, colectivos, organizaciones y movimientos sociales que utilizaban entornos de comunicación alternativa e independiente, como espacios de discusión, difusión, acción e intervención política, tarde o temprano acabaron trasladando muchos de sus proyectos alojados en estos espacios sin fines de lucro, a espacios o plataformas que, aunque gratuitas, accesibles y fáciles de utilizar, difundir y conectar, representan intereses de grandes corporaciones económicas, informáticas y mediáticas, y poseen un poder enorme al concentrar hegemónicamente la mayor parte de los flujos de internet, siendo el lucro su principal y último objetivo (Gregory, 2010). Sitios de redes sociales, como YouTube, constituyen un emblema de la nueva reorganización de los espacios políticos para la participación cívica. Con cada vez mayor número de personas y organizaciones que utilizan sitios de redes sociales como lugares para el debate político, el activismo político *online* se lleva a cabo actualmente, no ya en entornos de redes y medios alternativos, independiente y autónomos de intereses comerciales, como por ejemplo fue en su momento Indymedia, sino que se despliega cada vez más en contextos de propiedad corporativa y espacios fuertemente comercializados (Askanius, 2012).

A pesar de numerosos intentos dentro de los círculos de activistas de crear espacios independientes y libres de publicidad, donde los vídeos puedan ser vistos y compartidos de manera gratuita y alternativa (como Hub de WITNESS, Plumi, Kaltura, etc.), los mismos suelen tener una eficacia bastante limitada en la prestación de las herramientas adecuadas para compartir vídeo *online* e interactuar con otras herramientas. A diferencia de YouTube que posee hoy prácticamente el monopolio en este campo, siendo el mayor repositorio de vídeo del mundo, gracias, en parte, a su gran versatilidad para integrarse como pantalla a prácticamente cualquier sitio web, plataforma o red social *online*.

Por otro lado, es cierto también que estas plataformas han democratizado ciertas prácticas, han permitido cierto pluralismo, y han posibilitado la creación de redes transnacionales de personas que se conectan,

intercambian ideas y se comprometen en proyectos sociales, políticos, mediáticos, culturales de carácter horizontal y colectivo. Es también cierto que por ejemplo plataformas como YouTube son usadas a menudo como hospedaje de material audiovisual para luego incrustarlo en sitios webs diferentes, con información contextual, cierta audiencia prevista, y espacio libre y abierto para la discusión, el debate, la reflexión y la movilización a la acción a partir de estos vídeos. Al dirigir todo el tráfico fuera de la propia plataforma hacia espacios "libres" en los cuales los vídeos se comparten y discuten, los activistas son conscientes de cómo pueden optimizar las *affordances*⁵⁶ tecnológicas proporcionadas por la plataforma, sin caer o añadir rédito a su cadena de valor mercantilista.

4.1.12. Conflictos, problemas y limitaciones.

Como hemos visto los espacios de diálogo y de acción del activismo audiovisual se han trasladado hoy, de manera casi total, a los espacios *online* de las plataformas y redes sociales 2.0. Estos cambios plantean nuevos desafíos y preocupaciones en este proceso donde, como apunta Askanius (2012, 2012a, 2014), los marcos éticos compartidos y las prácticas políticas que caracterizaban a los colectivos políticos formados alrededor de este medio, se interrumpen en un contexto donde la larga tradición de trabajar con el poder de la imagen en movimiento en la representación política con argumentos, se reasigna cada vez más a los mecanismos de las redes sociales y las prácticas de remezcla (*mash-up*) de las culturas de vídeo *online*.

Actualmente nos encontramos en un punto de intersección y todavía sabemos muy poco de lo que va a pasar con las prácticas y proyectos políticos en estas zonas grises creadas por espacios en línea populares, en las que se reúnen el aficionado y el profesional, las prácticas contra-hegemónicas se encuentra con el control corporativo y la política mundana de la vida cotidiana se encuentra con el activismo militante. Examinar y aislar los casos para el análisis en esta mezcla variopinta de voces, géneros e intereses, hace que sea una tarea metodológica particularmente difícil que requiere atención analítica a la economía política de los entornos y circuitos de medios sociales de distribución en la que el videoactivismo opera actualmente.

Los modos contemporáneos de videoactivismo *online* 2.0 están situados dentro de un entorno de medios arbitrario y caótico dominado por plataformas corporativas (YouTube, Vimeo, Facebook, Twitter, Google, etc.) sin compromiso con las agendas activistas críticas y los proyectos políticos que promueven estos vídeos. Es también cierto que el desarrollo de estas tecnologías e infraestructuras de comunicación nuevas han permitido cierta democratización de las prácticas de activismo audiovisual. Sobre todo, en cuanto al acceso y la distribución de vídeos puestos a disposición de un grupo de personas cuya auto-representaciones, argumentos y representaciones políticas habían estado previamente confinados a los márgenes remotos de Internet, y antes a pequeños círculos de distribución de VHS en comunidades alternativas y *underground* o a proyecciones de cine militante en pequeños círculos clandestinos. Si bien estas ideas críticas, estos debates y discusiones ya no se quedan circunscriptas ahora dentro de un gueto (Askanius, 2014), al margen de la vida pública, sino que ocupan ahora un importante espacio dentro de esferas públicas y comunidades *online*, pudiendo llegar potencialmente a un público mucho más amplio, es también verdad que sigue encontrando (otras) limitaciones y problemas.

Como vemos en la Parte II de esta Tesis, a lo largo de la historia del audiovisual activista, tanto la producción como la distribución y proyección de los audiovisuales activistas fue una praxis que giraba alrededor de una experiencia colectiva. Sin embargo, la visualización de los actuales vídeos activistas 2.0, se realiza de manera individual, en el ordenador o el móvil de cada uno, además de que muchos de los vídeos y canales de vídeo son, a menudo, producto también del trabajo individual de personas que no necesariamente están afiliados

56 James J. Gibson en su artículo "Teoría de Affordances" en 1977, define el término como las posibilidades de acción que el usuario es consciente de poder realizar. El concepto *Affordances* no solo dentro de las capacidades físicas del usuario, sino también en la capacidad de éste de nutrirse de experiencias pasadas, metas, planes, estimaciones comparando otro tipo de vivencias, etc.

a una organización política, grupo o red, perdiéndose así mucho de la enriquecedora experiencia colectiva y presencial que estas prácticas implicaban.

Por otro lado, vemos también que la gran mayoría de audiovisuales termina extraviado entre otros miles de vídeos y olvidado prácticamente sin ser visualizado, en una nube saturada de información, como bien plantea Lanchares Bardají, “el carácter inclusivo, horizontal y universal que atribuimos a internet puede ser una ventaja pero también una desventaja para videoactivistas y Movimientos Sociales que se enfrentan a una maraña de información que puede llegar a ‘enterrar’ sus contenidos” (2014, p. 160).

Todo esto, sumado al estrecho espectro de población al que llega esta información, limitado por la falta de acceso a recursos y conexión, la falta de alfabetización digital en ciertos rangos de edad y clases sociales, el enorme poder y hegemonía de los medios oficiales, entre otras problemáticas. También vemos que las sinergias y debates que antes se creaban presencialmente en los círculos de visualización, ahora se han perdido, o disuelto y frivolidado en los comentarios dentro de arbitrarias, caóticas y corporativas plataformas y redes sociales *online*, que no poseen ningún tipo de compromiso con los proyectos políticos y activistas que promueven estos vídeos.

Muchos activistas audiovisuales actuales que trabajan desde dentro de los movimientos sociales, son conscientes que si bien el surgimiento de sitios comerciales de vídeo *online* y plataformas y redes sociales 2.0 constituyen una excelente herramienta y oportunidad para llegar a grandes audiencias que antes eran inaccesibles, a la vez presentan importantes desafíos, sobre todo, según el investigador Sasha Costanza-Chock (en Jenkins, 2010), en temas de censura, vigilancia, explotación y diseño de tecnologías cerradas. En términos de censura y libertad de expresión, los videoactivistas 2.0 habitualmente se encuentran frente a situaciones de vídeos clausurados o cuentas suspendidas en plataformas como YouTube u otros sitios comerciales, con la consecuente pérdida de todo este archivo y registro. Muchas veces debido a problemas de derechos de autor (*copyright*) por utilizar material de los medios de comunicación, por órdenes policiales, judiciales o gubernamentales, por representación gráfica de violencia (especialmente en documentaciones sobre violaciones de derechos humanos o en conflictos bélicos), entre otros motivos.

En relación a lo anterior, también encontramos el problema de la vigilancia y la privacidad, ya que todo el modelo de negocio de las plataformas corporativas de vídeo *online* se asienta en la compilación de la mayor cantidad de información posible sobre sus usuarios. Si bien el fin último es vender los datos de los perfiles a los anunciantes para que puedan mostrar sus anuncios y asegurar el nicho de venta, algo realmente poco ético y lejos de los principios de los videoactivistas, podemos considerarlo ciertamente inofensivo en relación a lo verdaderamente preocupante de esta situación si tenemos en cuenta la relación existente entre estas plataformas de vídeo comerciales y la inteligencia estatal y policial en el control y vigilancia permanente de sus ciudadanos (Sam Gregory, en Jenkins 2008d). Si bien es un gran problema sobre todo para activistas que viven bajo regímenes represivos, es también un problema en todas partes, ya que es información que se resguarda en territorio de EE.UU. y se rige bajo las leyes de ese país⁵⁷, se encuentren donde se encuentren, por lo tanto, existe también un control evidente de unos países sobre otros⁵⁸.

Otro cuestionamiento tiene que ver con la ética y no con los peligros. Para los activistas anticorporativos y críticos de la explotación laboral mundial por parte de empresas multinacionales, cada una de las personas que suben vídeos a plataformas como YouTube están proporcionando mano de obra totalmente gratuita

57 Son interesantes al respecto las declaraciones de uno de los directores ejecutivos de Google, Eric Schmidt, cuando dijo “*If you have something that you don’t want anyone to know, maybe you shouldn’t be doing it in the first place. If you really need that kind of privacy, the reality is that search engines – including Google – do retain this information for some time and it’s important, for example, that we are all subject in the United States to the Patriot Act and it is possible that all that information could be made available to the authorities*” (Keane, 2013, p. 160).

58 Sasha Costanza-Chock (en Jenkins, 2010) comenta casos de redes de activistas (proyectos como *EFF’s Transparency Project* -www.eff.org/issues/transparency- y *Freedom of Information Act* -www.foia.gov-) con ejemplos documentados sobre plataformas corporativas que habían compartido información detallada con la policía y otros agentes del Estado que vigilaban a activistas, conduciendo incluso a actos de represión, arrestos y cosas peores.

para la economía de la cultura, además de la consiguiente explotación comercial sobre la imaginaria de derechos humanos (Sam Gregory, en Jenkins 2008d), con la cual las corporaciones ganan millones de dólares a costa de las personas que trabajan voluntariamente por cambiar precisamente las situaciones injustas de este mundo. Otro problema que destaca Costanza-Chock (en Jenkins, 2010), también de carácter ético y muy criticado por activistas, es el carácter cerrado de plataformas de vídeo comerciales en términos de diseño de la tecnología que, aunque se desarrollan a partir de anteriores desarrollos de software libre, esconden todo bajo capas de código propietario y en interfaces que no son libres, sin aportar avances a la comunidad de software libre, ni aportar nada a los estándares de vídeo gratuito o de código abierto.

La mayoría de los activistas audiovisuales 2.0 simplemente conviven con estas contradicciones, “pagando” este precio para poder llegar a mayores audiencias. Pero cada vez más activistas están buscando desarrollar sus propias plataformas de vídeo *online* y comunidades alternativas, no lucrativas, de código abierto y totalmente libres, con énfasis en la seguridad, sin rastreo de las direcciones IP, con verdadera protección para los que suben los vídeos, para los que graban y para los que aparecen en las imágenes. Prestan atención también a la contextualización de esas imágenes para evitar lecturas indeseadas, evitando cualquier re-victimización (ya sea directa o indirectamente como puede suceder cuando una imagen se distribuye y explota inapropiadamente), siguiendo siempre un principio ético de defensa de los derechos humanos, otorgando además información y acceso a formas de colaboración reales.

Al videoactivista Sam Gregory (en Jenkins, 2008d) le preocupa mucho la descontextualización de los vídeos activistas de derechos humanos al entrar en espacios de comunicación híbrida como YouTube. A menos que la información esté completamente incorporada en el propio vídeo, cada vez más este material circula sin amarras a su ubicación original -embebido, compartido, remixado- perdiendo muchas veces las referencias del contexto y su capacidad de intervención y maneras de actuar que se buscan con él, desacoplado de las opciones que ofrece para movilizar a la acción y dirigir al espectador a un espacio de acción comunitario y concreto. Queda entonces el usuario atrapado dentro de plataformas corporativas como YouTube, las cuales lo único que buscan es mantener cautivos a los usuarios en el consumo individual de vídeos dentro de la misma plataforma, que es lo que genera sus ingresos millonarios.

De todas formas, en algunos casos, este potencial de descontextualizar y recontextualizar el contenido de los vídeos puede tener a su vez un potencial progresivo. Gregory (en Jenkins, 2008d) señala, por ejemplo, que algunos de los vídeos más eficaces para dirigir la conciencia pública en contra de violaciones de derechos humanos se produjeron no por las víctimas, sino por los propios autores de estas atrocidades, que originalmente difunden los vídeos como medio de intimidación y/o humillación pública o simplemente siendo indiferentes a las maneras en que sus acciones podrían ser percibidas y despojadas de sus discursos que las justifican. Sin embargo, lo mismo puede suceder a la inversa, donde espectadores pueden permanecer indiferentes ante el sufrimiento humano representado en vídeos de violaciones de derechos humanos, no pudiendo separar su imagen gráfica del carácter de entretenimiento, propio de plataformas como YouTube.

La progresiva desaparición de los medios y tecnologías de comunicación alternativos de los movimientos sociales, como el caso de Indymedia, donde perdió terreno ante el surgimiento de plataformas y herramientas corporativas de auto-publicación de contenidos, tales como YouTube, Facebook, Twitter, Google, etc., plantea aun la incertidumbre pendiente de saber cuáles serán las implicaciones que traerá a largo plazo estas nuevas posibilidades de mayor inmediatez y visibilidad en estos espacios corporativos y altamente controlados. Los diversos mecanismos de mercado del capitalismo de consumo tienden a cooptar y neutralizar toda crítica dirigida contra ellos al convertir todo en una mercancía que puede venderse nuevamente, sacando provecho de las mismas producciones críticas a través, por ejemplo, de la publicidad que inserta en ellas, tendiendo una trampa de mercantilización y neutralización de la política y de las prácticas audiovisuales críticas que circulan en los espacios mediáticos *online* corporativos. Askanius (2012) plantea que los discursos optimistas sobre las oportunidades sin precedentes que los medios digitales traen consigo y las libertades que ofrecen las diversas plataformas corporativas 2.0, a menudo

carecen de una crítica de los problemas que estos espacios pueden acarrear, además de sus peligrosas implicaciones para cercenar la libre circulación de las voces de disenso en la sociedad, desestimando el argumento básico de que el acceso por sí mismo no trae aparejada la participación crítica en la democracia.

Algunos activistas mediales también terminan comprometiéndose con otras batallas -neutralidad de la red, protección de datos, propiedad de los medios, acceso al espectro, raza y desigualdad de género en la propiedad de los medios y el empleo, etc. Una vez que experimentan y ven el poder de toma de los medios de comunicación, ven todo el panorama de los medios y piensan que no es suficiente tener sólo medios propios en espacios marginados o tener cierta visibilidad en espacios de los medios sociales, se necesita un alcance mucho más amplio. Por desgracia las multiplataformas que permiten mayor amplitud son muy difíciles de lograr hacer para los activistas que buscan realizar medios de comunicación con valores de vida social, ambiental, económica, de género y justicia racial. Todo ello dentro de un entorno compuesto por medios de miles de millones de dólares, conglomerados de comunicación transnacionales con grandes *lobbys* en los medios y en la política, que buscan mantener el campo inclinado hacia sus propios modelos de negocio -incluso si esos modelos de negocio dependen de la publicidad que perpetúa los valores, productos y prácticas que están literalmente explotando al ser humano y destruyendo el planeta Tierra. Por ello es que cada vez más activistas audiovisuales y mediáticos también se están involucrando en la lucha por la justicia de medios, a través de redes como la *Media and Democracy Coalition*⁵⁹, organizaciones como *Free Press*⁶⁰, y espacios como el *Center for Media Justice*⁶¹ (Sasha Costanza-Chock, en Jenkins, 2010). Porque como apunta Lanchares Bardají (2014, pp. 174–175), si bien...

“La experimentación y el aprovechamiento de herramientas, modos de producción y difusión a su disposición ha sido siempre una prioridad para el videoactivista. De nuevo ahora con la consolidación de Internet, espacio por antonomasia donde medios y formatos convergen, se debe analizar las oportunidades y amenazas que este medio proporciona para que la práctica videoactivista se vea beneficiada. Los medios convencionales, enemigos en la lucha por la definición simbólica de los Movimientos Sociales siguen teniendo gran fuerza e influencia, pero ahora el espacio es más abierto y proporciona más posibilidades para seguir buscando el cambio social a través de la lente”.

La batalla por generar nuevas esferas públicas y lograr la libertad de internet aún no ha terminado (Brea, 2002). Como bien indica Lovink (2011), siempre y cuando algo esté verdaderamente en juego, nuevas generaciones de forajidos críticos se dedicarán a hackear las tecnologías para generar prácticas alternativas. Por lo tanto, Askanius (2012) propone que, en vez de lanzar críticas pesimistas frente a las retóricas optimistas del mercado, es mucho más interesante examinar más de cerca la contradictoria y desordenada realidad *online* y las diversas formas alternativas en que la gente navega y otorga sentido a esta realidad.

59 <http://www.media-democracy.net>

60 <http://freepress.net>

61 <http://centerformediajustice.org>

· PARTE II ·

PARTE II. Del cine militante al videoactivismo 2.0

"Lo que creo puede ser interesante para el lector es conocer las condiciones y métodos que empleamos en ese tiempo. Y si así lo pienso es porque actualmente hay una renovada sensibilidad y preocupación por estos asuntos. Si son de algún interés, desde luego no es porque ahora se relaten, sino sobretodo porque hay quien los comprende, es decir, los convierte en presente."
Carles Ameller (1999), *Video-Nou*

Una vez aclarados y definidos ciertos conceptos claves en el capítulo anterior, y vista la importancia del audiovisual de intervención política en los procesos históricos, desarrollaremos aquí, precisamente, la historia de este uso alternativo de la imagen en movimiento que comienza con la historia misma del cine, de la cual son herederas las prácticas videoactivistas que analizamos con detenimiento más adelante. Nos detenemos en el cine militante y/o activista, no sólo porque se encausa en una ideología política determinada o en una estética específica, sino sobre todo porque la praxis misma de este tipo de cine es ya una forma de hacer política. Como expresan los coordinadores del Festival Internacional de Cine Político de Buenos Aires (FICIP) al respecto,

"El cine es un espejo, que nos muestra la lucha del ser humano por vivir con dignidad, por la supervivencia de la especie, por las condiciones de sometimiento y de libertad. La lucha por los derechos, por la identidad, la complicada descripción de la validez desigual de las clases sociales, la crítica a las instituciones que ejercen el poder y la lucha llevada adelante por un individuo, o un grupo, para denunciar un orden político considerado injusto" (Mateos & Rajas, 2014, p. 21).

Estamos convencidos que los actuales modelos de activismo audiovisual se caracterizan por conjugar en sus prácticas elementos antiguos, utilizados y mejorados por sus antecedentes históricos, y nuevos, propios de la contemporaneidad del presente (cultural, político, social y tecnológico) que les toca vivir. Este capítulo intenta entonces contextualizar y situar el caso de estudio y las prácticas de activismo audiovisual *online*

analizadas, dentro de una historia mucho más larga, que comienza cerca de un siglo antes con diversas prácticas colectivas de cine y posteriormente vídeo, con fines políticos y activistas.

Si bien nos detendremos sobre todo en los proyectos audiovisuales activistas y progresistas, no debemos olvidar el poder que históricamente han tenido las imágenes en movimiento para afirmar proyectos políticos de diversa índole, no siempre a la par de proyectos alternativos, progresistas y de base, sino también como herramienta política del poder de turno. Desde los primeros trabajos documentales soviéticos de la tradición *Agitprop* de principios del siglo XX, al caso paradigmático de Leni Riefenstahl, la talentosa directora que trabajó al servicio del Tercer Reich, las películas de propaganda de la Segunda Guerra Mundial, o a la propaganda estadounidense durante la Guerra Fría, por nombrar solo algunos. Sin desconocer también que el cine sirvió de potente herramienta política de resistencia en manos de los movimientos latinoamericanos y de los movimientos marxistas europeos de la segunda mitad del siglo XX.

Entre la enorme cantidad inabarcable de información sobre movimientos, colectivos, realizadores y obras dentro de la historia de lo que denominamos audiovisual de intervención política, realizamos este recorrido histórico sin una voluntad totalizadora y mucho menos taxonómica. Buscamos, por un lado, sentar los antecedentes que consideramos más importantes para entender y comprender las tradiciones que rescatan, las especificidades que desarrollan y el alcance que tienen las propuestas particulares que analizamos en esta investigación. Por otro lado, pretendemos comprender cuál ha sido el camino hasta las prácticas actuales del activismo audiovisual, cuáles han sido y son las complejidades y contingencias a las que se enfrentan, potenciadas por el poder que le otorga actualmente su comunión con Internet y las herramientas 2.0.

Trazamos un paralelismo entre, por un lado, las prácticas de cine activista y militante y de vídeo alternativo desde finales de 1960, cuyas nuevas interfaces (*Super 8* y *Portapak*) permitieron la proliferación de una praxis, en paralelo a importantes acontecimientos históricos y grandes movimientos sociales de aquella época. Y, por otro lado, el activismo de vídeo en el paisaje mediático digital actual y lo que se denomina *YouTubification* (Askanius, 2012) del audiovisual, que ha permitido una enorme proliferación de producciones, en paralelo también a grandes protestas y nuevos movimientos sociales del S.XXI. Como explica Gabriela Bustos (2006), recuperando el concepto de Raymond Williams (1997), la recuperación-apropiación del pasado por parte de estos colectivos y realizadores, construye una tradición de orden selectiva. Por tradición selectiva Williams se refiere a "una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social" (Williams, 1997, p. 137). Esto nos lleva a reflexionar sobre la manera de abordar esta historia del cine y del audiovisual de intervención política como un movimiento precedente, que continúa activo a través de los colectivos videoactivistas actuales. Un movimiento emergente de continuidad y ruptura desde el interior del mismo campo audiovisual, atendiendo a la vez a las condiciones contextuales en que se inscriben dichos procesos. Siguiendo a Bustos,

"La formación cultural de un movimiento [audiovisual] (...) *emergente* también puede asociarse a la gestación de nuevos imaginarios sociales del arte y la política. Lo *emergente*, lo nuevo que surge, muchas veces aparece como desarrollo probable de tendencias hegemónicas, pero también puede surgir como conjunto de valores estéticos, culturales e ideológicos oposicionales, vinculados activamente a nuevos grupos sociales" (2006, p. 15).

Estos activistas audiovisuales que acompañan diversos procesos sociales y políticos en transformación, reconocen el campo audiovisual y el campo de la cultura en general, como una herramienta de intervención artística, estética y política, como un terreno fértil de disputa de poder que busca una verdadera transformación social. Como bien apunta Brisset (2011), todas las nuevas experiencias comunicativas del activismo mediático que emplean el audiovisual como medio de transformación social, son conscientes del poder expresivo de la imagen, de la misma manera que lo eran las vanguardias artísticas que colaboraron

en la movilización política, alternando posiciones de renovación formal y de documentación realista para modelar plásticamente sus discursos.

De los colectivos y realizadores audiovisuales que hemos investigado, destacamos, sobre todo, las experiencias que combinan en su interior compromiso e intervención política con pensamiento (audio)visual, de modo que los cuestionamientos sociales/culturales/históricos/políticos se lleven a cabo mediante formas diversas de experimentación audiovisual. La gran extensión geográfica y temporal que abordamos contiene una cantidad innumerable de films, vídeos, realizadores y colectivos que despliegan las más diversas formas y estrategias de producción, representación, intervención, distribución, etc. Debido a la enorme diversidad de modos de organización, lineamientos ideológicos, grado de implicación política, maneras de abordar el audiovisual, entre otras tantas particularidades que cada uno posee, hemos restringido este estudio en una historia (subjetiva) de aquellas experiencias que no se han diluido en la heterogeneidad política y cultural del momento. Es decir, en aquellas que poseen mayor trascendencia, un desarrollo más intenso y/o espaciado en el tiempo, una intervención pionera, o una producción más interesante, no solo en cuanto a su trabajo audiovisual, sino también en cuanto a su capacidad de intervención sociopolítica.

Capítulo 1

Primeras experiencias cinematográficas. Antecedentes / Precedentes / Pioneros del cine militante

Primeras experiencias cinematográficas. Antecedentes / Precedentes / Pioneros del cine militante

Empezaremos aquí con algunas producciones cinematográficas cuyas características suponen el germen de todas las prácticas posteriores, ya que, como bien apuntan al respecto Mateos y Rajas, "el videoactivismo no puede estudiarse sin tocar la historia del cine (...). Y por eso, no será posible ninguna categorización de las fases históricas del videoactivismo sin contar con el cine" (Mateos & Rajas, 2014, p. 20).

El desarrollo del cine, desde sus comienzos, se lleva a cabo en medio de enormes debates entre arte o mercancía y cultura o entretenimiento. El capitalismo, desde temprano, buscó apropiarse del lenguaje y transformarlo en una industria, convirtiendo a Hollywood, a partir de 1911, en una de las principales fuentes de ganancias de los monopolios norteamericanos y en un privilegiado medio de difusión ideológica. Muchos realizadores inconformes buscaron, desde los primeros tiempos, librerarse de estas trabas económicas, políticas e ideológicas, desobedeciendo las reglas y recetas establecidas desde esta industria. Surgieron así, movimientos y manifiestos críticos que renovaron las formas y las temáticas (Bruck, 2008), y se apropiaron del cine para utilizarlo como vehículo de expresión de inquietudes sociales y políticas y para cuestionar las contradicciones de este mundo, alejándolo de su industrialización y aplanamiento como simple mercancía y entretenimiento.

Existe también un sinnúmero de ejemplos de esta utilización del cine por individuos, colectivos, organizaciones, e incluso estados, que buscan contrarrestar la presión propagandística del bando político contrario. Aunque, en muchos casos, esto dista bastante de lo que se considera posteriormente como cine militante, podrían considerarse un antecedente primitivo del uso político del audiovisual. Actitud que con el tiempo se irá radicalizando y adaptando, poco a poco, a los condicionantes sociales, culturales y políticos como parte del momento y el contexto en que se desarrollan.

1.1. La revolución soviética (social y cinematográfica)

Paralelamente a Hollywood, comienza a desarrollarse unos años más tarde, a partir de la Revolución Rusa, la cinematografía soviética. Gracias al decreto promulgado por Lenin, en 1919, para nacionalizar la cinematografía de la República Socialista Federativa Soviética de Rusia, se buscaba transformar el mundo, transformando también su cine. Para ello, se crea la primer Escuela de Cine del mundo y se pone en funcionamiento también una gran industria cinematográfica, pero alejándose de los patrones capitalistas de Hollywood. En esta etapa se produjeron algunas de los films más importantes de la historia del cine de la mano de cineastas de la talla de Serguéi Eisenstein (1898-1948)⁶², Vsevolod Pudovkin (1893-1953)⁶³ y Aleksandr Dovzhenko (1894-1956)⁶⁴. No obstante, el verdadero germen del posterior cine de agitación o cine militante -por su metodología, sus principios y su manera de abordar la realidad del momento- comienza muchos años antes, con el trabajo de los cineastas soviéticos Lev Kuleshov (1899-1970), Dziga Vertov (1896-1954) y Aleksandr Medvedkin (1904-1989). Desde que estalla la Revolución en 1917, son ellos quienes deciden ponerse completamente a su servicio, brindando todos sus conocimientos cinematográficos y su capacidad de trabajo para montar un aparato de propaganda que fuera capaz de filmar todo tipo de actos, manifestaciones, asambleas y luchas de interés político, informativo o de agitación que tuviera algún valor para el proceso revolucionario que se estaba viviendo (Arnau Roselló, 2006; Galán Zarzuelo, 2014).

Al poco tiempo de triunfar la revolución, Dziga Vertov pasa a formar parte del Comité de Cine de Moscú, y un año después se encarga de montar un noticiero semanal. Ese mismo año junto a otros cineastas conforman una especie de *soviet de cineastas* (Linares, 1976) que se compenetran en la lucha dentro de la guerra civil (1918-1921), rodando en el mismo campo de batalla los enfrentamientos entre el Ejército Rojo y el Ejército Blanco de la contrarrevolución. Además de su objetivo propagandístico y didáctico de formación ideológica y política de las masas, la meta era registrar las hazañas de los combatientes buscando, sobre todo, elevar la moral de las tropas. Para ello, se crea también un tren⁶⁵ (Arnau Roselló, 2006) completamente equipado con el que pueden realizar films de agitación, gracias a un laboratorio de revelado, una sala de montaje, una de proyección, además de las comodidades para que los trabajadores y realizadores se alojen en el mismo convoy. El tren viajaba a lo largo del país filmando las batallas militares, revelando el material cinematográfico, positivando y montando, para ser visionado inmediatamente por los mismos combatientes que se encontraban a la vanguardia de las batallas, después de finalizar las contiendas.

Posteriormente, entre 1930-1933, Alexander Medvedkine amplía y mejora esta idea del tren itinerante que le permitía, por un lado, exhibir películas y documentales en pueblos y ciudades a lo largo y a lo ancho de la geografía soviética, al mismo tiempo que iba realizando nuevos films, en menos de 48hs, sobre los mismos lugares visitados y sobre las personas que vivían y trabajaban allí (en minas, *koljos*, talleres metalúrgicos, construcción, etc.). Buscaban educar a ciudadanos, obreros, campesinos, sobre técnicas agrícolas o fabriles, problemas sanitarios, cuestiones sociales, a la vez que se estrechaban las relaciones entre los pueblos y se elevaba la conciencia y compromiso político e ideológico del proletariado. Esto también gracias a que los hacían partícipes del proceso, entregando películas vírgenes y medios para que ellos mismos filmaran. Luego se reunían y proyectaban los films mudos, generándose grandes discusiones y debates (Araújo, 2008a).

62 Sobre todo *La huelga* (1924), *El acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1927), entre otros.

63 Entre sus films más paradigmáticos encontramos *La Madre* (1925) y *El fin de San Petersburgo* (1927)

64 Importantes films como *Zvenigorá* (1928), su famosa *Trilogía Ucraniana* formada por *Arsenal* (1928), *Tierra* (1930) e *Iván* (1932).

65 Algunos autores hablan también de la utilización de camiones y barcos con el mismo fin (Ameller, 1999; Askanius, 2012; Calvo de Castro, 2011; De La Puente, 2010; Harding, 2001). Puede consultarse también al respecto los artículos "Trenes y barcos de agitación (1918-1921)" (Valmaseda, 2011a) y "Dziga Vertov y los trenes de agitación (1919-1921)" (Valmaseda, 2011b).

Podríamos encuadrar todas estas prácticas como las primeras experiencias de cine militante, dentro del denominado *Agitprop* (Arnau Roselló, 2006; Brisset, 2011; Calvo de Castro, 2011; De La Puente, 2010), es decir, medios de agitación y propaganda de 'la realidad socialista' que englobaban toda la actividad artística y militante de los primeros años de la Revolución soviética (1918-1925).

Dziga Vertov impulsa, posteriormente, junto a Elizaveta Svilova y Mikhail Kaufman, los *Kino-Pravda* o Cine-Verdad (1922-1925), una serie de noticieros filmicos en capítulos (llegando a realizarse 23 films), que buscaban informar al pueblo de una "verdad" más profunda que no podía apreciarse a "simple vista", mostrando el camino y los logros conseguidos a partir de la revolución y la profunda necesidad de defenderla. Las piezas se realizaban con material filmado a partir de diversos fragmentos de realidad, capturados de la vida cotidiana, que se organizaban en pequeñas piezas independientes. Al respecto, Ameller (1999) comenta que su labor

"(...) no estaba basada en un progreso individual ni en la creación de obras de autor, sino en la organización colectiva de la producción cinematográfica para conseguir representar 'desde dentro' la revolución social comunista. El modo de producción tenía muy en cuenta (...) la noción de 'lugar específico' (...), en el sentido de producir el hecho filmico con la gente y los paisajes propios de cada lugar. (...) Por otra parte, la cámara fue considerada como un instrumento transformador de la realidad y no como una forma de dar testimonio de los hechos. Estas cuestiones están desarrolladas en los manifiestos y escritos de Dziga Vertov reunidos bajo el lema 'Cine-Ojo', y por supuesto en las películas que nos han llegado" (1999, p. 45)

Vertov busca vincular la imagen cinematográfica con la toma de conciencia revolucionaria, considera la cámara como ojo mecánico que permite captar la realidad en bruto, y propone un cine de los hechos, basado en la realidad, al cual no le interesan los sucesos espectaculares, sino la vida cotidiana de los habitantes de las ciudades y pueblos, del proletariado de las fábricas y de los campesinos del campo. Para Vertov "(...) el drama cinematográfico es el opio del pueblo. ¡Abajo las fábulas burguesas y viva la vida tal y como es!" (Galán Zarzuelo, 2014, p. 59). Coincidimos con Arnau Roselló (2006), cuando plantea que Vertov constituye un antecedente clave y fundamental de la posterior tradición de cineastas profundamente comprometidos que utilizan el cine para intervenir en la realidad social, política y cultural que les toca vivir:

"Vertov intenta tener al espectador en contacto directo con la realidad social, económica y cultural de su entorno construyendo un discurso documental sin concesiones estéticas, reconstrucciones dramáticas o ningún otro elemento que pueda inducir a la distracción o a la perversión perceptiva de los componentes básicos de la realidad que quiere reflejar el relato. (...) Es por tanto indiscutible la importancia que tiene (...) la obra de Vertov para los posteriores desarrollos de aquellos cines partidarios de la experimentación, la agitación y la militancia político-cinematográfica" (Arnau Roselló, 2006, pp. 122-123).

Con los años, toda esta libertad creadora y esta vanguardia audiovisual política nacida con los años de la revolución, fue luego mutilada por el propio Stalin (Brisset, 2011), al intentar controlar el trabajo de los realizadores e implantar la censura en el cine y en la cultura. Mientras esto sucedía en la URSS, paralelamente, en otras geografías, diversos realizadores y artistas inconformistas llevaron a cabo otras interesantes experiencias político-cinematográficas.

1.2. Los precedentes europeos

Solo encontramos un antecedente anterior a las experiencias soviéticas nombradas, la cooperativa *Le Cinéma del Peuple* (El cine del pueblo), un colectivo que aparece en Francia, en 1913, como una iniciativa político-fílmica pionera, conformada por anarquistas, antimilitaristas, sindicalistas revolucionarios y

socialistas, que llegan a filmar siete películas, entre ellas el cortometraje *La Commune!*, estrenado en París en 1914. El resto de antecedentes posteriores aparecen recién a mediados de los años veinte y treinta, como el colectivo cinematográfico alemán *Prometeo Film GMBH* (1922-1932), que realiza un tipo de cine proletario realizado por organizaciones obreras y que produce, entre otras, la obra *Kuhle Vamp (Vientres Alados, 1932)* en la cual colaboran Bertold Brecht y Slatan Dudow (Arnau Roselló, 2006). También rescatamos la agrupación cooperativa francesa *Ciné-liberté*, nacida en 1936, conformada por reconocidos cineastas cercanos al Partido Comunista Francés (PCF), como Jean Renoir, Jean Vigo, Marcel Carné o René Clair, que buscan crear una red de canales alternativos, fuera del circuito comercial, para la difusión de sus films y de diversos films censurados. *Ciné-liberté* es conocido sobre todo por su film colectivo *La vie est à nous* (1936) (Galán Zarzuelo, 2014) -realizado por iniciativa del Partido Comunista Francés para la campaña electoral de 1936, aunque no se realizó su proyección pública hasta 1969, cuando fue distribuida comercialmente-, y por *La Marseillaise* (1938), film financiado por subvención popular y dirigido por Renoir.

Otro antecedente importante lo encontramos en el nuevo documentalismo social, cuyas bases teórico-prácticas fueron sentadas en 1929 por John Grierson (Gran Bretaña), Jean Vigo (Francia) y Joris Ivens (Holanda). En estos años un grupo de documentalistas, de la mano de Grierson (1898-1972), inician uno de los movimientos más significativos del cine político documental, entendiéndolo como un púlpito desde donde hay que animar una profunda reforma social, exponiendo los problemas a los que se enfrenta el ser humano frente a la naturaleza, además de los que vive en sociedad por los efectos injustos del sistema económico capitalista (Galán Zarzuelo, 2014). La principal tarea del documentalista era encontrar la manera de que sus obras sean una especie de espejo que logre enfrentar al ser humano frente a sus propios problemas y condiciones. Para él, el cine tiene un gran poder concienciador y educativo que permite dignificar la moral del individuo y de las masas gracias a su gran capacidad para llegar a públicos masivos.

"La posición de este movimiento cinematográfico respecto al fenómeno político es manifiesta en sus filmes y en sus escritos, aunque, financiado por el estado y distribuido por canales convencionales, no buscaría nunca crear sus propias infraestructuras y mucho menos situarse al margen de los discursos oficiales como es el caso de la mayoría de colectivos de cine militante que se desarrollan unas décadas más adelante en Europa y más allá del Atlántico" (Arnau Roselló, 2006, p. 126).

Jean Vigo (1905-1934) y Joris Ivens (1898-1989) son otros antecedentes importantes a destacar dentro de esta nueva práctica documental social y política. Buscan un compromiso directo de acción e intervención frente a los problemas y las transformaciones sociales del lugar y del momento en que se inscriben. Jean Vigo realiza su primer mediodocumental mudo, *A propos de Nice* (1929), un ensayo filmico satírico que explora y denuncia las desigualdades sociales de la ciudad de Niza.

Joris Ivens, cineasta de vanguardia, que experimentaba también con nuevas formas de no-ficción para intervenir en diversos fenómenos de la realidad social local, consideraba que un verdadero cineasta debía participar activamente en los asuntos más importantes del mundo (Brisset, 2011), algo que lo lleva a colaborar, participar y filmar los sucesos más importantes de su época en diferentes geografías del mundo⁶⁶. Ivens se convierte en uno de los referentes más importantes del cine documental comprometido y anti-imperialista. Sus películas, que combinan diversas estrategias de cine político y de agitación, se caracterizan por su excelente nivel cinematográfico, una profunda crítica implacable y una enérgica combatividad política.

66 Comienza en Moscú filmando, junto a Pudovkin, una huelga carbonífera belga de 1932. Junto a Storck como co-director, realizan el documental *Miseria en el Borinage* (1933), que denuncia directamente las grandes presiones ejercidas en contra los mineros. Años más tarde se involucra en la Guerra Civil Española filmando *Spanish Earth* (1937). En China realiza *400 millones* (1939), un film documental sobre la resistencia del pueblo chino frente a la invasión japonesa. En Francia realiza *La Seine* (1940). Viaja a Vietnam para filmar la resistencia vietnamita a la invasión de EEUU, en su film *Paralelo 17* (1967). También filma metraje en la República Democrática Alemana, Cuba, Malí, Estados Unidos, entre otros países (Arnau Roselló, 2006).

1.2.1. La Segunda República y la Guerra Civil Española

También es interesante destacar los antecedentes del cine militante realizado durante la Guerra Civil Española (1936-1939)⁶⁷, producción que comienza a gestarse en la IIª República, se desarrolla mayoritariamente durante la guerra y también, una vez finalizado el conflicto bélico, en el denominado documentalismo internacionalista.

Durante el período Republicano muchos realizadores de la vanguardia española dedicaron sus fuerzas, producción e intereses al activismo social. Por ejemplo, Luis Buñuel que dirigió, junto a un grupo de artistas surrealistas y activistas anarco-comunistas, una cruda película documental de 27 minutos titulada *Las Hurdes, tierra sin pan* (1932), basado en la investigación de Maurice Legendre, y que abordaba la alarmante situación de atraso en que permanecían los habitantes de esta comarca española situada en el extremo norte de Extremadura. Paralelamente, en esos años se llevan a cabo las *Misiones Pedagógicas* (1932-1933), un proyecto de solidaridad cultural del Gobierno de la Segunda República Española en el cual participaban voluntariamente maestros, profesores, artistas, estudiantes e intelectuales. Las misiones contaron con el trabajo de Val del Omar, G. Menéndez Pidal y Carlos Velo. El Cine-Camión, su gran propuesta, consiste en ir por los pueblos llevando y proyectando documentales, idea que seguramente reformula del Cine-Tren de Medvedkine. Cuando el gobierno restringió los presupuestos para este proyecto, Velo y Mantilla conformaron un equipo (Brisset, 2011) para realizar documentales⁶⁸ sociales, didácticos y experimentales. Es esta una de las experiencias más interesantes y serias de la producción realizada durante la República y que servirá de antecedente directo de la enorme producción documental realizada posteriormente durante la Guerra Civil. En 1936, Velo parte a México y Mantilla funda la Cooperativa Obrera Cinematográfica, ligada al Partido Comunista Español, con la cual filma *Julio de 1936* y *¡Pasaremos!* (ambas de 1936) (Bonet & Palacio, 1983).

Cuando estalla la Guerra Civil, España queda dividida en dos zonas irreconciliables. A partir de este momento, siguiendo la investigación de Crusells (1998), aparecen dos diferentes cinematografías: la del bando republicano, por un lado, y la de la zona nacional, por el otro. Los republicanos se vieron favorecidos al comienzo por su posición geoestratégica, ya que al tener control de Barcelona⁶⁹ y Madrid, los dos principales centros de producción cinematográfica del país, pudieron movilizar toda la industria cinematográfica bajo su poder y aprovechar esta potente herramienta ideológica y política. En cambio, el bando nacional contaba únicamente con algunos equipos que se encontraban rodando algunas películas en Andalucía, por lo que su producción se vio muy limitada al comienzo, pudiendo despegar sólo gracias a la ayuda de Alemania, Italia y Portugal. Un ejemplo de ello fue que, mientras la España republicana producía ya noticiarios desde 1936, el franquismo recién produjo su noticiario propio dos años después del comienzo de la guerra. Siguiendo a Crusells (1998, p. 124),

"La Guerra Civil representó una feroz lucha ideológica entre los republicanos y los nacionales. En esa lucha, el cine fue utilizado como arma política y de propaganda bélica, aprovechando los tres elementos que ofrece: la imagen, el texto verbal y la música. La diversidad de centros de producción cinematográficos, tanto españoles como extranjeros, durante el conflicto bélico, proporcionó una gran variedad de puntos de vista, así como de propuestas estratégicas e ideológicas. Por primera vez en los conflictos bélicos del siglo XX, la cultura de la imagen jugó un papel sobresaliente en esta Guerra Civil"

Este pequeño movimiento documentalista de la preguerra, logra afianzarse durante la guerra. La industria del cine se colectiviza (Brisset, 2011) y el Sindicato de la Industria del Espectáculo (SIE) de la CNT se encarga

67 Para una comprensión integral de la producción cinematográfica de este periodo puede consultarse el artículo "El cine durante la Guerra Civil española" (Crusells, 1998) y el libro *1936-1939: La guerra de España en la pantalla* (Gubern, 1986).

68 Entre las obras encontramos *Almadrabas* (1934); *Felipe II y el Escorial* (1935); *La ciudad y el campo* (1935); *Infinitos* (1935). Excepto *Almadrabas*, lamentablemente no queda ninguna copia del resto de films de Velo-Mantilla. (Bonet & Palacio, 1983)

69 Barcelona además posee el puerto y dispone de vías de comunicación directa con la frontera francesa, lo que facilitó la exportación de películas y la importación de material cinematográfico.

de la producción cinematográfica en Barcelona. A partir de este momento, los films realizados dejan un poco de lado las cuestiones artísticas, estéticas y culturales y comienzan a priorizarse los intereses políticos asociados al conflicto bélico, siendo el cine documental una de las herramientas utilizadas por los diversos partidos y agrupaciones políticas y sindicales como medio de influencia ideológica y de propaganda. Del bando republicano los mayores productores fueron la CNT-FAI, el PCE y la Generalitat de Catalunya. Sin embargo, como destaca Linares, en aquella época, “prácticamente todos los partidos y organizaciones políticas disponían de su propio grupo de cine militante, encargado del rodaje, distribución y exhibición de películas de agitación y adoctrinamiento” (1976, p. 24). El desarrollo cinematográfico se vio profundamente afectado por el conflicto, dejando un poco de lado los costosos largometrajes y películas de ficción de difícil realización por las complejas condiciones de aquella época. Si bien se produjeron algunos films, comenzaron a realizarse mayormente pequeños documentales y/o noticiarios que permitían una realización más sencilla, ágil, económica y de mayores posibilidades contrainformativas y de propaganda efectiva y directa. Muchas de estas producciones, si bien a veces tienen un escaso interés estético, narrativo y/o visual, constituyen uno de los pocos testimonios vivos de parte de la historia acontecida en aquellos años.

Una vez finalizada la Guerra Civil e instaurada la dictadura franquista, el 22 de diciembre de 1942 aparece publicado en el Boletín Oficial del Estado (número 356) la creación de la entidad de carácter oficial NO-DO (Noticiarios y Documentales), dependiente de la Vice-secretaría de Educación Popular. Esta disposición anunciaba que, a partir del 1 de enero de 1943, en España, posesiones o colonias, no se podía editar noticiario cinematográfico ni documental de este tipo que no fuera el NO-DO. Desde 1943 a 1975, 4016 programas del NO-DO fueron exhibidos en los cines de toda España. Dicho “Noticiario Documental”, fue de obligatoria exhibición en todos los cines de España durante 40 años, sirviendo al Régimen para difundir sus valores y exaltar la figura de Franco. Como bien analiza Díaz Aznarte, “las imágenes, los textos y la inconfundible sintonía del NO-DO, 'Noticiario Documental', configuraron el paisaje individual del franquismo y dejaron una profunda huella en el imaginario colectivo español. Su imposición y la prohibición de otros alternativos perduró hasta el RD de 14 de abril de 1978, que autorizaba la realización de noticiarios y revistas cinematográficas por cualquier empresa” (Díaz Aznarte, s.f., p. 13). No obstante, en los años setenta, como veremos más adelante, se desarrolló y emergió de manera clandestina todo un movimiento de cine militante que permaneció muy activo a pesar de su persecución por parte del régimen.

1.3. El cine americano crítico contra el cine comercial de Hollywood

Mientras tanto, en Estados Unidos, un grupo de fotógrafos, cineastas y escritores de New York, interesados en captar imágenes de las luchas de clase para usarlas en periódicos y medios obreros, forman, con apoyo de la Internacional Comunista, la *Workers' Film and Photo League* (1930-1937) (WFPL). Su objetivo es “despertar a la clase obrera, apoyar sus actividades políticas y establecer una escuela de foto y cine que consiga producir y exhibir fotos, noticiarios y films políticamente comprometidos” (Citado por Brisset, 2011, p. 26).

Hollywood ejerce un control monopólico sobre la distribución cinematográfica, reduciendo las oportunidades para que las voces disidentes se escuchen. La importancia política de este hecho alcanzó su climax en 1931, cuando la Fox Corporación emitió un comunicado para que ninguno de sus cines permitiría mostrar noticiarios de carácter polémico. En reacción a esto la WFPL establece sus propias proyecciones de cine y pronto comienza a generar su propio material y un activo intercambio de películas que no se mostraban dentro del circuito comercial (Harding, 2001). Hasta 1937 los miembros de la WFPL produjeron los *Workers Newsreel*, diversos reportajes y minidocumentales de actualidad que abordaban temas sociales

(Brisset, 2011) que se proyectaban en reuniones de simpatizantes, dentro de contextos políticos específicos y como instrumento de movilización. Muchas veces se mostraban como complemento en las exhibiciones de films soviéticos, e incluso, se llegaron a proyectar en salas comerciales en algunas ocasiones especiales. En sus films utilizaban la cámara en mano para seguir las acciones desde cerca, logrando un gran impacto ya que era una técnica poco utilizada en el cine tradicional. También varios de sus miembros más disidentes con la línea documental del grupo realizaron, entre 1935 y 1937, distintos films experimentales en los cuales reconstruían sucesos utilizando fotografías y creativos montajes para lograr cortometrajes de propaganda dramático-realistas, de marcados tintes satíricos, que buscaban exponer las "brutalidades de la sociedad capitalista" (Ralph Steiner, citado en Hess, 1979).

Algunos integrantes de WFPL, entre los que estaban Leo Hurwitz y Paul Strand, crean en 1934 el colectivo *Nykino* (New York Kino), que buscaba también ofrecer una mirada alternativa al cine capitalista y consumista de Hollywood. Cuando Joris Ivens llega a Nueva York en el año 1936, su metodología de trabajo que trasciende el reportaje tradicional, influirá notablemente dentro del grupo, fundando al año siguiente la productora *Frontier Films* (1937-1941) con la cual se realizaron algunos interesantes y comprometidos films documentales que abordaban y criticaban diversos aspectos de la realidad política y social de EE.UU. (Brisset, 2011).

1.4. El cine durante la Segunda Guerra Mundial

Si bien la actividad propagandística de los gobiernos mantuvo su desarrollo durante el período de entreguerras, fue durante la Segunda Guerra Mundial que el cine documental fue utilizado con mayor ímpetu como herramienta incuestionable de propaganda política. Al servicio de un sentimiento patriótico exacerbado, de fuertes campañas de descrédito de los enemigos, con el fin de mantener la moral y subir los ánimos, tanto a las tropas y a la retaguardia, como a las familias y al pueblo en general.

Como apunta Harding (2001), si bien durante la Segunda Guerra Mundial las dos potencias, los Aliados y el Eje, utilizaron films para despertar pasiones y patriotismo –por ejemplo, los alemanes produjeron una cápsula cinematográfica semanal, con música de agitación, narración emocional y material de archivo muy cargado-, el cine también fue utilizado para catalogar los abusos de derechos humanos. Mucho metraje filmado por los partisanos yugoslavos y polacos que documentan las atrocidades de los campos de concentración, fue posteriormente utilizado como prueba en los juicios por crímenes de guerra. Del mismo modo, las tropas estadounidenses y británicas encontraron películas caseras nazis –por ejemplo, un linchamiento multitudinario contra los judíos en 1941 en Stuttgart- que más tarde fue utilizado en los juicios de Nuremberg.

Aunque en cada país existen sus particularidades, podríamos tomar tres grandes bloques de la producción audiovisual de esta época, por un lado, el eje Nazi, con Alemania⁷⁰ a la cabeza; los Aliados occidentales con

70 En Alemania, cuando Hitler asume el poder 1933, Goebbels se encarga de desarrollar un estricto control sobre los medios de comunicación y cierra una red autónoma de cineclubes independientes con el fin de evitar cualquier tipo de manifestación que funcionara fuera del control y la censura del régimen. Cuando a finales de 1939 los ejércitos alemanes penetran en Polonia se intensificó la producción de documentales cuya misión era la de ensalzar la gloria nacionalista y provocar al mismo tiempo el terror en el enemigo. Un importante despliegue de medios fue realizado, en la conquista de Noruega, por ej., llegaron a reunirse cerca 300 camarógrafos. Las tomas de las batallas eran procesadas y convertidas en noticiarios. El éxito de las producciones bélicas alemanas se mantuvo sobre todo en la etapa de las victorias del ejército alemán. Posteriormente, con los fracasos las películas reduciéndose hasta casi su desaparición (Roseras Carcedo, Carretero Gómez, & Foronda Díaz, 2013).

Gran Bretaña, Estados Unidos⁷¹ y Francia, que tenían algunos elementos en común (aunque Francia fue pronto invadida); y por otro lado, la Unión Soviética⁷² cuya marcada y diferente tradición cinematográfica se hace notar. De todas maneras, no queremos detenernos aquí ya que mayoritariamente la producción cinematográfica desarrollada durante esta época estuvo signada por los intereses políticos de los gobiernos y los países. No podríamos hablar de movimientos alternativos o emergentes, sino de realizadores y profesionales que contaban con el apoyo estatal y de grandes empresas cinematográficas asociadas (como sucedió con Hollywood).

1.5. Los años 50. La Guerra Fría y el cambio tecnológico

La Segunda Guerra Mundial paralizará casi toda la producción alternativa y generará, posteriormente, durante los años cincuenta, numerosos films sobre su desarrollo y sus acontecimientos decisivos. Por otro lado, se desacelera a nivel global todo este tipo de producción y práctica cinematográfica debido, sobre todo, a los momentos de mayor confrontación de la guerra fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética y, por este motivo, a las dificultades y limitaciones impuestas a los diversos partidos y organizaciones de izquierda dentro del mundo occidental. Como nos dice Galán Zarzuelo (2014),

“El cine estaba casi exclusivamente en manos de los grandes estudios, los costes de producción eran muy elevados y tras la práctica desaparición de la escuela documentalista inglesa y la extinción de los movimientos progresistas en el cine norteamericano tras la 'caza de brujas', todas las posibilidades de evolución parecían prácticamente cerradas. La única solución posible parecía ser la de la utilización de los formatos de cine 'amateur', el 8 y el 16 mm., que, en el aspecto teórico había sido apuntada ya por algunos críticos y estudiosos” (2014, pp. 60-61).

1.5.1. El movimiento del *Nuevo Cine*.

Los movimientos del *Nuevo Cine* de los años cincuenta y sesenta, como bien apunta Francesco Casetti (2005) en su *Teorías del cine: 1945–1990*, se caracterizan en mantener el entrecruzamiento en las investigaciones y experimentaciones de los cineastas, a la par que mantienen cierta distancia entre si. Existen marcadas diferencias entre las producciones, cineastas y movimientos de esta época, producto de los diversos contextos culturales en que se inscriben. En Francia, por ejemplo, la renovación proviene del deseo de evadirse del compromiso social y de dar desahogo a la subjetividad. En cambio, en Inglaterra, se quiere confirmar y radicalizar el compromiso contra una política 'conformista' que, por otro lado, la

71 En Gran Bretaña el comienzo de la guerra desencadenó la producción de una serie de películas de carácter propagandístico, y de exaltación que en cierta medida recordaba a lo sucedido en la Alemania de Hitler. La *GPO Film Unit* se transformó en la *Crown Film Unit* y su misión fue producir exclusivamente películas de contenido bélico. (Roseras Carcedo et al., 2013). En los Estados Unidos, la mayoría de los reclutas que se alistaban en el ejército no tenían muy claro el porqué de la guerra, lo que llevó al Departamento de Guerra a realizar una serie de películas-documentales que explicaban a los soldados el motivo por el cual estaban luchando. Para ello se contrató a equipos de la industria de Hollywood y a directores como Frank Capra que filmó diversas películas que luego se proyectaban en los pelotones (Roseras Carcedo et al., 2013).

72 La II GM generó un cambio radical en la URSS dentro de su industria cinematográfica, ya que fue el país que más recursos económicos y dedicación técnica dedicó a la producción audiovisual durante la guerra. Más de 250 camarógrafos rodaban en los frentes de batalla, llegando a filmar más de 3 millones y medio de metros de película. Con toda esta enorme cantidad de material cinematográfico obtenido entre 1941 y 1945 se realizaron más de 120 documentales y cerca de 500 episodios de noticiarios cinematográficos. Por otro lado, las películas de ficción (70 películas de las cuales 40 fueron bélicas y el resto históricas) constituyeron también, al igual que en EEUU, un apoyo fundamental para la propaganda, ya que sería una manera de llegar de una manera eficaz a un público masivo, con un marcado mensaje ideológico (Roseras Carcedo et al., 2013).

izquierda también ha hecho suya. Y mientras en Estados Unidos se continúan las huellas de la vanguardia histórica, en Latinoamérica, en cambio, la búsqueda de novedad se encuentra en las luchas de liberación nacional contra el colonialismo y el capitalismo y/o con el descubrimiento de tradiciones populares y autóctonas. Todo esto, genera que ricos y diversos movimientos cinematográficos surjan en esta época, tal como enumera Casetti (2005, p. 92):

"La *Nouvelle Vague* presenta un periodo de incubación bastante largo, antes de estallar a finales de los años 50. El *Free Cinema* nace de impulsos más uniformes, pero se expresa en un segmento más breve de tiempo, de mediados a finales de los 50. Los nuevos cines latinoamericanos comienzan a funcionar a finales de los 50 (la Escuela de Santa Fe, Argentina), se extienden durante toda la década posterior (el *Cinema Novo* brasileño a principios de la década y el *Tercer Cine* argentino al final), y se propagan hasta los primeros años 70 (el cine imperfecto de Espinosa, el cine didáctico de Sanjinés), en una sucesión rica de discontinuidades. El *New American Cinema*, aunque operaba ya antes, concentra la mayor atención a finales de los años setenta, para dividirse luego en una amplia gama de experiencias de tendencias muy distintas entre sí. Otros movimientos aparecen en los años 70, directamente vinculados al 'cine político' posterior a 1968".

No obstante, a pesar de esta rica diversidad, el principio común que une todas estas prácticas y movimientos es el sentimiento de novedad y el punto de partida clave es la ruptura definitiva, en todos los frentes, con las tradicionales y hegemónicas formas de hacer cine y de reflexionar sobre su práctica. En definitiva, estos movimientos se enfrentan y reaccionan en contra de un pasado que con sus predefinidos esquemas rígidos se ha vuelto estrecho y rancio.

Esta nueva fase creativa se desarrolla también de la mano de una serie de innovaciones tecnológicas del momento que, como ya vimos en el capítulo I.3, cambian el panorama de manera radical. Por un lado, el nacimiento y desarrollo de la televisión genera una profunda crisis en el cine comercial dentro del modelo de producción Hollywoodense, provocando el vaciamiento de las salas de cine. Por otro lado, los avances en los equipos de rodaje y postproducción, en la sincronización del sonido, en la aparición de emulsiones más versátiles, en la reducción, aligeramiento y abaratamiento de los equipos, entre otras, genera, a su vez, profundos cambios en la relación entre la cámara, el sujeto y la realidad a documentar, en la posibilidad de realizar films con bajo presupuesto, en las nuevas posibilidades de experimentación que abre, etc. Es así que estas nuevas cinematografías reaccionan y se enfrentan a todo el sistema de producción cinematográfica comercial. Arnau Roselló (2006, p. 133) nos dice que con todos estos cambios "se piensa en aprovechar estas condiciones favorables no para acceder profesionalmente a un trabajo en la industria del cine, sino, bien al contrario, en aprovechar para situarse al margen de los condicionamientos e imposiciones que suscita el acceso a la industria".

Podríamos dividir estas nuevas cinematografías en dos grandes tendencias. Por un lado, el cine independiente, experimental o de vanguardia, que aprovecha estas innovaciones para experimentar con el lenguaje cinematográfico en sí, centrándose en las problemáticas formales, narrativas y estéticas del audiovisual. Una de las máximas expresiones de esta corriente durante estos años es la *Nouvelle Vague*, cuyos principales exponentes (Jean Pierre Melville, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer o Claude Chabrol) rompen con casi todas las convenciones formales del cine tradicional, llevando al extremo la experimentación y renovación de las formas, a la par que dejaron de lado, al menos en la mayoría de sus producciones (luego veremos que Godard tiene una etapa más politizada), las cuestiones y problemáticas de la realidad social y política de su época. En esta línea Bruck (2008, párrafo 5), apunta:

"Los jóvenes cineastas deciden abandonar el 'confort' de los estudios tradicionales y salir a la calle. Defienden la espontaneidad, los saltos de eje en la acción, los movimientos rápidos de la cámara y el rodaje en exteriores. Tenían una importante cultura cinematográfica, buscaban nuevos actores y experimentaban con la improvisación. La tarea consistía en liberar al cine de sus antiguas ataduras, dificultades administrativas y financieras, censura, culto a los actores-estrella y a la calidad técnica".

Por otro lado, encontramos otra tendencia que denominaremos cine militante que, oponiéndose también al cine de la industria, aprovecha todas estas innovaciones para utilizarlas como herramienta contrainformativa al servicio de los movimientos de base y de la lucha de clases. Podríamos destacar dentro de este gran movimiento del cine militante, el posicionamiento cinematográfico, político y teórico del Grupo Cine Liberación, cuyos integrantes proponían desarrollar un nuevo cine contrainformativo que lograra descolonizarse del gusto y del pensamiento, rompiendo los esquemas hegemónicos importados e impuestos, para encontrar así otros puntos de referencia. Fernando 'Pino' Solanas y Octavio Getino, sus principales referentes, plantean una nueva clasificación de los distintos procesos de institución del campo cinematográfico, clasificando la producción industrial ligada a Hollywood, como *Primer Cine*; el *Segundo Cine*, o cine de autor, es una producción más personal más experimental, pero, según ellos, con ciertas limitaciones al no incorporarse a un proyecto social colectivo; y finalmente plantean el desarrollo de un *Tercer Cine*, cuyo máximo exponente de radicalización sería el cine militante que ellos y otros cineastas proponen.

Capítulo 2
Los revolucionarios sesenta/setenta

Capítulo 2

Los revolucionarios sesenta/setenta

“Los años '60 y '70 'conmovieron al cine' en casi todo el mundo. Desde Francia hasta Japón, desde Latinoamérica hasta Alemania, desde Italia hasta EEUU, en todos los rincones del planeta en donde el movimiento social comenzó a cuestionar los cimientos de este sistema, el cine se involucró con la vida, se entusiasmó con las perspectivas de cambio y buscó así un activo lugar en la historia”
Violeta Bruck (2008, párrafo 11).

En los años sesenta, a nivel global, el contexto político y social en general comienza a caldearse. Una serie de importantes acontecimientos históricos marcan una década caracterizada por grandes confrontaciones internacionales y numerosas y masivas protestas de una ciudadanía cada vez más crítica con los gobiernos y los poderes establecidos. La Revolución Cubana tiene apenas un año y su influencia se extenderá a lo largo de toda esta nueva década que está a punto de comenzar. La década del 60 está marcada por masivas movilizaciones sociales contra los grandes conflictos bélicos, como la Guerra del Vietnam en EE.UU., la Guerra de Argel en Francia y contra la invasión de las tropas soviéticas en Checoslovaquia, en la llamada Primavera de Praga. También se la denomina como la década de las ideologías, ya que en Francia enormes masas de gente se levantan contra el orden establecido durante las revueltas estudiantiles y sindicales en el famoso Mayo Francés, que se extiende rápidamente por otros países de Europa y del mundo. Los movimientos sociales comienzan a tener cada vez mayor relevancia en América Latina. En EEUU también se producen grandes movimientos en favor de los derechos de la mujer y el movimiento por los derechos civiles para los afroamericanos de la mano de Martin Luther King Jr y, posteriormente, Malcom X y las *Black Panthers*. En Inglaterra los ecologistas se manifiestan con grandes campañas para el desarme nuclear. En China, de la mano de Mao Tse-tung, se lleva a cabo la denominada "Revolución cultural", que supuso una transformación radical de la sociedad de este país y cultura milenaria.

Los años setenta no serán más tranquilos, será también una década de grandes conflictos sociales y políticos, enfrentamientos armados (la guerra de Vietnam continuará hasta 1975 y surgen grandes

enfrentamientos entre Israel y los países árabes) y surgen diversos movimientos guerrilleros revolucionarios. Los levantamientos, protestas y movimientos sociales, estudiantiles y obreros continúan activos y cada vez más combativos. Década marcada por violentas dictaduras militares en casi toda América Latina, como resultado del secreto Plan Condor, dirigido desde Estados Unidos. El mismo buscaba eliminar cualquier movimiento revolucionario y de resistencia nacional y antiimperialista. Por otro lado, el desarrollo de nuevas tecnologías como el vídeo y el perfeccionamiento de las cámaras de 16 mm y de las grabadoras de sonido facilita enormemente la producción alternativa, amateur y contracultural.

Este contexto histórico y tecnológico crea el caldo de cultivo para que comiencen a surgir diversos colectivos audiovisuales que entienden también el cine como un poderoso medio para cuestionar y luchar en contra del sistema, de los poderes establecidos, de la mercantilización de la cultura, y del *statu quo*. Galán Zarzuelo (2014) destaca algunos aspectos generales que también influyen en este proceso:

"es importante destacar el nacimiento de nuevos espacios de formación audiovisual y el desarrollo de nuevas corrientes de pensamiento que influyen en la crítica cinematográfica como el estructuralismo o el marxismo [y podríamos agregar también el psicoanálisis]. Estos dos factores combinados brindan a los alumnos de las escuelas de cine la posibilidad de crear espacios de debate y empezar a considerar la película cinematográfica como el mejor medio para cuestionar los valores culturales hegemónicos. (...) A partir de ese momento se forman diferentes grupos de cineastas que (...) muestran alternatividad en las tres fases del proceso de creación de una película: producción, distribución y exhibición" (2014, p. 61).

A continuación, nos detenemos en ciertas experiencias y prácticas audiovisuales alternativas de intervención social y política que se desarrollaron a partir de aquí, como, por ejemplo, las renovadas experiencias cinematográficas de mayo del 68 en Francia; las redes alternativas de distribución que el colectivo *Newsreel* desarrolla en EEUU; el cine militante desarrollado en varios países de América Latina, entre otros.

2.1. El cine militante

Siguiendo a De la Puente (2010), es posible señalar que todo cine es político. No obstante, hay un tipo de cine que además de político es militante, es decir, aquel cine que hace explícito sus objetivos de contrainformación, cambio social y toma de conciencia. El cine militante⁷³ es en esencia opuesto al cine tradicional y hegemónico que reproduce el sistema, a la vez que lo critica y combate abiertamente. Se constituye en una herramienta de transformación social con un fuerte compromiso ético y político dentro del contexto en que se inscribe. Este compromiso ético deja de lado también las preocupaciones individualistas del autor en pos de modos de producción colectiva, algo que se coloca en frente de la figura autoral y artística propia del cine de experimentación formal. Esta forma colectiva de plantear los procesos de producción, donde las ideas, las decisiones y las responsabilidades se abordan de manera conjunta, implican también un cambio político de las estructuras de producción que deja de lado los personalismos y las jerarquías por un desarrollo horizontal, democrático y anónimo.

El cambio en el abordaje temático es uno de sus principales rasgos, ya que precisamente estos realizadores comprometidos apuntan sus cámaras hacia lo que el cine comercial deja fuera de cuadro e invisibiliza, es decir, todos esos problemas y cuestiones que afectan e interesan a los sectores populares y que buscan, en definitiva, agitar las conciencias de los espectadores para sumarlos a la lucha por una sociedad más justa, equitativa y democrática. En definitiva, el cine militante no se preocupa tanto por la estética, sino, sobre

73 Para un análisis completo de la historia mundial del cine militante desde sus inicios hasta 1976, puede consultarse: Linares (1976). *El cine militante*. Madrid: Castellote.

todo, por la ética. Busca incomodar, transformar los espectadores en sujetos activos, que puedan pensar, criticar, debatir, comprender, analizar e interactuar con el otro una vez finaliza la visualización de las películas, tomando conciencia de la situación y las temáticas planteadas, y asumir un compromiso ético y político que lo lleve a la acción. En palabras de Susana Vellegia (2009, p. 85), "La desmesura no consiste ya en la pretensión de hacer cine *naïf*, de hacer del cine una copia fiel de la realidad, sino en la de convertirlo en una experiencia total, en un arma cuyos disparos hagan que, después de descargada, el espectador y la sociedad ya no puedan volver a ser igual que antes".

Al mismo tiempo, el cine militante fue uno de los que exploró al máximo las nuevas capacidades que ofrecían las mejoras tecnológicas de los equipos de proyección de la época, ya que esta nueva versatilidad les permitió alejarse de las salas comerciales (las cuales, por otra parte, tampoco estaban interesadas en sus contenidos) para realizar las proyecciones de sus films en lugares donde antes era impensable. "A partir de entonces se flexibilizó y agilizó la exhibición de filmes que podía hacerse ya en locales sindicales, universitarios, parroquiales, o incluso en las fábricas y talleres, en aulas de cultura, en una habitación cualquiera o en la misma calle" (Linares, 1976, p. 32).

Para el cine militante, el momento de exhibición del film es el momento determinante y el más importante, porque este acto fundamental implica un debate posterior entre los espectadores y los realizadores, objetivo principal y culminante del film. Involucra al espectador políticamente, lo compromete y lo invita a reflexionar y actuar (De La Puente & Russo, 2007b; Mateos & Rajas, 2014; M. Mestman, 2009). Es paradigmático en este sentido el film *La Hora de los Hornos*, concebido como un "film-acto", dividido en partes, de tal manera que se pueden detener en ciertos momentos para realizar un debate, antes de reanudar con la siguiente parte. A su vez, el propio público o los organizadores pueden decidir qué partes ver o cuál será el orden del relato. Es algo totalmente innovador también a nivel formal, ya que hay un replanteo de las estructuras del film como una obra abierta que busca generar un proceso comunicativo bidireccional, donde los espectadores sean los que complementen las significaciones por medio del debate y análisis conjunto posterior, algo impensable para el cine comercial y del cual existen pocas experiencias similares en otros ámbitos cinematográficos, fuera del cine militante y político de esta época. Al respecto De La Puente (2010, párrafo 4) expone:

"El cine militante es entonces aquel en el que predomina la instrumentalización. (...) el rasgo fundamental de una película militante es que mute en un film-acto: todo film militante debe convertirse en un hecho político, transformándose así en una excusa para la acción de los espectadores. El film tiene sentido sólo sobre la base de la acción que logra desencadenar. (...) Es por eso que sus películas funcionan como denuncia, memoria y registro de las actividades y de las luchas de los movimientos sociales, y abarcan temáticas diversas, vinculadas a problemáticas sobre los derechos humanos, la memoria histórica, la cultura popular, la lucha de clases, etc. La exhibición para el cine militante resulta ser el lugar fundamental en el que se realiza el cine como tal, donde un discurso fílmico se encuentra con sus actores-espectadores".

De esta manera, siguiendo a Getino y Velleggia (2002), existen tres rasgos fundamentales que diferencian al cine político-militante con respecto a los otros tipos de cine: una línea divisoria dada por el objetivo político que el filme persigue respecto a la realidad extra-cinematográfica; la intencionalidad política que los realizadores imprimen al tratamiento creativo de la realidad; y la relación discurso fílmico-realidad-espectador, en la que prevalece la mediación de la institución política sobre la cinematográfica.

Es importante destacar que muchos de estos colectivos de cine militante suelen vincularse de manera orgánica a proyectos de organizaciones políticas, partidos y/o centrales sindicales⁷⁴, aunque esto no quiere

74 Esta vinculación institucional es quizás, según Mateos & Rajas (2014), lo que hace que el cine militante sea más localizable y haya concitado mayor atención académica y abundante bibliografía al respecto. Al respecto puede consultarse en la bibliografía final los siguientes autores Araújo, 2008b; Bustos, 2006; Bustos et al., 2014; Calvo de Castro, 2011; Campo, 2007; Carrillo Castillo, Estella Noriega, & García-Merás, 2007; De La Puente, 2007, 2010; De La Puente & Russo, 2007a, 2007b, 2012; C. Dodaro, 2008, 2010; C. A. Dodaro, 2006; Galán Zarzuelo, 2012, 2014; García-Merás, 2007; Linares, 1976; M. Mestman,

decir que siempre recibieran apoyo económico, sino que muchos de sus realizadores eran militantes activos de estas organizaciones, como veremos en algunos casos puntuales más adelante. Por otro, respecto del modo de distribución de los contenidos, se trata de grupos autogestionados, que se mueven con bajo presupuesto y la mayoría de las veces no obtienen ningún beneficio con la proyección del film. Todo ello, sumado a la tendencia a trabajar en un contexto de persecución y clandestinidad, lleva a desarrollar redes solidarias de intercambio de materiales entre organizaciones y movimientos sociales y políticos de confianza, con otros grupos y colectivos de cine militante, con militantes de base comprometidos con la causa y/o con otros realizadores, tanto en el interior del país como en el extranjero. Además de su compromiso político y militante de estos realizadores, y su dedicación a la producción audiovisual, distribución y activa exhibición, adquieren, a su vez, mucha importancia sus producciones textuales, reflexiones teóricas, críticas, manifiestos⁷⁵, ensayos, etc. (Por ejemplo Cfr. Birri, 1964; Godard, 1970a; Linares, 1976; Sanjinés & Grupo Ukamau, 1979; Solanas & Getino, 1973)

Todas estas características del cine militante de los años sesenta y setenta imprimen un cambio significativo en las producciones cinematográficas politizadas, ya que en la mayoría de los casos, siguiendo a Arnau Roselló (2006), se pasa de realizar películas con el soporte económico y estructural de los estados o de organismos dependientes y vinculados a ellos y de marcada tendencia propagandística (como sucedía con el cine soviético), a realizarlos en el seno de pequeños colectivos independientes del apoyo financiero estatal, con una marcada independencia ideológica y artística. En palabras del autor, esto

"posibilita una mayor libertad crítica, creativa y política. (...) Como consecuencia, pues, de esta descentralización y desburocratización de la expresión cinematográfica en el terreno político, los movimientos, colectivos o cineastas que se dedican a realizar cine militante a partir de 1968 adoptan estrategias fílmicas diversas, métodos de producción particulares y ajustados a sus posibilidades o necesidades, fórmulas organizativas propias, en definitiva, se multiplica exponencialmente la diversidad de actitudes, formas y militancias cinematográficas." (Arnau Roselló, 2006, p. 134)

Nos detendremos ahora a analizar las diversas tendencias de cine militante y los colectivos particulares que comienzan a operar a partir de la década del sesenta, y sobre todo a partir de 1968, en Europa y América Latina.

2.1.1. Cine militante en América Latina.

América Latina tuvo un papel relevante en estas décadas en cuanto a la producción de algunas de las cinematografías militantes que, por la potencia y combatividad de sus producciones, su capacidad de intervención política dentro de contextos sociales conflictivos y por la originalidad de sus propuestas formales y narrativas, impactarán e influenciarán a una gran parte de los realizadores comprometidos del mundo durante los años setenta. Si bien las cinematografías desarrolladas tienen sus diferencias, propia de las particularidades de cada país y del contexto que potenció y dio origen a cada una, existen unas características comunes a todos estos movimientos que los aglutina y los diferencia de otras experiencias de cine militante desarrolladas en otros continentes. Tzvi Tal (2003), nos comenta al respecto:

"Durante la etapa de agitación pre-revolucionaria de los sesenta hubo en América Latina cineastas individuales y grupos que concibieron la actividad cinematográfica como frente de lucha contra la dependencia y el imperialismo, en favor del cambio social y la descolonización cultural. Los cineastas políticos desarrollaban prácticas adecuadas a la coyuntura y las condiciones establecidas por la historia y

2009; M. E. Mestman, 2001; Novoa Romero, 2009; Quiroga, 2013; Tal, 2003, 2005; Trabucco Ponce, 2007; Vargas Serpa, 2013; Veliz, 2010.

75 Manifiestos programáticos sobre un *Cine imperfecto*, de Santiago Álvarez, (Cuba); *Cine pobre*, de Glauber Rocha (Brasil); *Tercer Cine*, de Getino y Solanas (Argentina); *New American Cinema* de Emile de Antonio (Estados Unidos); *Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular* (Chile), entre otros.

las tradiciones de la cultura nacional en cada país, a pesar de que circula la imagen del Nuevo Cine Latinoamericano como un movimiento continental. Los cineastas tenían en común un bagaje intelectual tercermundista, enraizado en el discurso de la Dependencia, y un marco de referencia estético en el montaje soviético, el realismo social, el neorrealismo italiano, el documentalismo inglés, la nueva ola francesa y las teorías del arte politizado" (Tal, 2003, párrafo 3).

La conflictividad política y social generalizada que se desarrolla en el continente, donde los gobiernos locales no escuchan las demandas populares y reprimen la emergencia de constantes revueltas y sublevaciones contra la opresión de las capas populares y los marginados, produce, como apunta Velleggia (2009), una articulación entre los sectores medios (profesionales, intelectuales y estudiantiles), con muchos sectores populares organizados. Esto confluye en demandas democratizadoras a nivel político, cultural, social y económico, y se opone a tres enemigos-socios identificados como los causantes de todos estos conflictos: el imperialismo norteamericano, las oligarquías locales y las dictaduras militares. Todo este panorama en conflicto produce también una enorme politización de la cultura, especialmente del campo cinematográfico, generando un caldo de cultivo potente para el nacimiento de estas cinematografías militantes y contestatarias.

Estas cinematografías, como los mismos contextos sociales y políticos de los distintos países de América Latina, tienen en esta época un referente directo en el reciente proceso anti-imperialista y anticolonialista: la Revolución Cubana que triunfa en 1959. A partir de aquí se impulsó enormemente la actividad cinematográfica, expropiando las productoras y distribuidoras norteamericanas, fomentando la producción de un cine de raigambre nacional, distribuyendo material cinematográfico a cada rincón de la isla para lograr el acceso total de la población. Se creó el Instituto Cubano de las Artes y la Industria Cinematográficas (ICAIC), encargado de la Cinemateca de Cuba, los Archivos Fílmicos, festivales de cine, la promoción y distribución nacional e internacional del cine cubano, y la gestión cultural del cine. La creación de este instituto tuvo un papel muy activo durante esta época en el desarrollo de las cinematografías militantes de todo el continente, ya que no solo fue ejemplo de la defensa de una cultura cinematográfica propia y reivindicativa, sino que, gracias a la solidez de la infraestructura estatal que lo sustentaba, brindó apoyo directo a los realizadores del continente para la producción de sus películas.⁷⁶

Uno de los máximos exponentes del cine cubano de esta época es Santiago Álvarez, quien, además de desarrollar una obra singular y original que aporta importantes elementos al cine latinoamericano, estuvo al frente del Noticiero Latinoamericano del ICAIC, desde donde se producen paradigmáticos cortometrajes de denuncia utilizando material de archivo y música popular y en muchos casos con un marcado tono satírico. Julio García Espinosa, uno de sus fundadores, nos habla del concepto de "cine imperfecto", algo que influye de manera determinante en las cinematografías militantes de aquella época en todo el continente. Como bien indica Tal (2003), el cine imperfecto critica la creación cinematográfica que en la sociedad capitalista puede ser realizada sólo por especialistas, siguiendo la división social del trabajo que desvaloriza el trabajo manual. En contra de este sistema que produce un arte-fetichismo, el cine imperfecto es creado por sujetos cuya práctica está vinculada a las luchas populares por la liberación nacional y social, se opone a los artistas individuales y a la cinematografía industrial hollywoodense.

"(...) Al cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica. El cine imperfecto lo mismo se puede hacer con una Mitchell que con una cámara de 8 mm. Lo mismo se puede hacer en estudio que con una guerrilla en medio de la selva. Al cine imperfecto no le interesa más un gusto determinado y mucho menos el 'buen gusto'. De la obra de un artista no le interesa encontrar más la calidad. Lo único que le interesa de un artista es saber cómo responde a la siguiente pregunta: ¿Qué hace para saltar la barrera de un interlocutor 'culto' y minoritario que hasta ahora condiciona la calidad de su obra? (...) El cineasta de esta nueva poética no debe ver en ella el objeto de una realización personal. Debe tener, también desde ahora, otra actividad. Debe jerarquizar su condición o su aspiración de revolucionario por encima

76 Uno de los tantos ejemplos paradigmáticos es que la famosa *Batalla de Chile* de Patricio Guzmán, fue montada en el mismo ICAIC, gracias al apoyo total brindado al realizador durante su exilio.

de todo. Debe tratar de realizarse, en una palabra, como hombre y no sólo como artista. El cine imperfecto no puede olvidar que su objetivo esencial es el de desaparecer como nueva poética. No se trata más de sustituir una escuela por otra, un ismo por otro, una poesía por una antipoesía, sino de que, efectivamente, lleguen a surgir mil flores distintas. (...) El arte no va a desaparecer en la nada. Va a desaparecer en el todo. Cuba, 1969" (García Espinosa, 1995, p. 29).

Todo este panorama de efervescencia histórica y política genera a su vez un nuevo cine político y militante con características propias y diversas según el territorio, pero que propician una prolífica producción de películas, nuevas formas de organización, constantes debates y reflexiones teóricas y nuevas redes de distribución y exhibición, gracias a las sinergias construidas entre las diversas organizaciones, colectivos y realizadores. Según Susana Velleggia (2009) los primeros pasos de esta praxis y el nacimiento formal de esta nueva corriente latinoamericana surge en el *I Festival y Encuentro de Realizadores Latinoamericanos de Viña del Mar* de 1967 y en la *I Muestra del Cine Documental Latinoamericano de Mérida* de 1968. Galán Zarzuelo (2014, p. 67) explica que esta "fue la primera vez que se construía un canal de comunicación entre realizadores, que a pesar de las diferencias en sus contextos nacionales compartían el mismo objetivo: conformar un cine con una clara identidad continental".

Estos realizadores comprometidos buscaron visibilizar los sectores sociales históricamente postergados, este nuevo sujeto político: el *sujeto popular*, el pueblo como héroe, como héroe revolucionario. Buscaron romper la hegemonía cultural, comercial y de espectáculo del cine tradicional, buscando ampliar los horizontes, las temáticas, los procesos de producción, los públicos y los espacios y pantallas de exhibición, entre otras cosas. Un proceso que, con sus matices, se produjo en gran parte de Latinoamérica, aunque dentro de un contexto muy convulsionado, en un tiempo muy vertiginoso, de grandes cambios y tremendas dictaduras que buscaron erradicar, entre otras cosas, cualquier proyecto y movimiento de este tipo.

Por su parte, Fernando Birri, semanas después del festival de Viña del Mar, plantea que este nuevo cine latinoamericano reemplazaba los valores expresivos por valores ideológicos, remarcando que el cine como arma de cambio social florecía también en países faltos de tradición cinematográfica propia (Tal, 2003). Al igual que Birri, muchos de estos realizadores no sólo se dedicaron a la producción cinematográfica, sino también buscaban una intervención política a través de sus reflexiones teóricas. Escritos de Fernando Solanas, Octavio Getino, Glauber Rocha, Julio García Espinosa y Jorge Sanjinés, entre otros, contienen grandes aportes a este movimiento y a sus futuros sucesores⁷⁷.

Como ya dijimos, cada país posee ciertas particularidades que determinan las características de los diversos colectivos y realizadores de cine militante y las cinematografías que se realizan en cada contexto socio-político diferente. Si bien existen cinematografías militantes en casi todos los países del continente, las de mayor fuerza e importancia, a nuestro criterio, se desarrollan en Argentina, Chile, Bolivia y Uruguay.

2.1.1.a. Argentina.

"La cámara es la inagotable expropiadora de imágenes-muniones, el proyector es un arma capaz de disparar 24 fotogramas por segundo."
Octavio Getino y Fernando Solanas (1973)

Argentina tiene un papel determinante en el desarrollo del cine militante, sobre todo a partir de dos colectivos de marcada trayectoria: el grupo Cine Liberación, cuya actividad comienza oficialmente en 1968 y, posteriormente, el grupo Cine de la Base que aparece años después, en 1973. Si bien cada uno parte de

⁷⁷ Es interesante la investigación que Susana Velleggia (2009) realiza en su libro *La máquina de la mirada: los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, al comparar y colocar en tensión estos pensamientos, escritos y manifiestos producidos por estos realizadores en Argentina, Brasil, Cuba y Bolivia, pudiendo también consultarse allí muchos de estos interesantes documentos originales.

concepciones y organizaciones políticas diferentes (unos del Peronismo y otros del Partido Revolucionario de los Trabajadores), ambos desarrollan su actividad en el mismo contexto de persecución, represión y clandestinidad, y practican un cine militante de combate y de lucha para la liberación de los pueblos

-Grupo Cine Liberación.

Herederos de la tradición de la Escuela Documental de Santa Fe y de los planteos de Fernando Birri (que llama a realizar un cine sensible a los problemas sociales), el *Grupo Cine Liberación* es uno de los colectivos más trascendentes de este período. Busca desarrollar desde el campo de la producción, la teoría y la exhibición, un cine de intervención política y de contrainformación, escapando del neopopulismo del *Nuevo Cine* de la época. Formado por los cineastas Fernando 'Pino' Solanas, Octavio Getino, Rolando López, Miguel Montes, Nemesio Juárez, Gerardo Vallejo, Jorge Cederrón, Humberto Ríos, entre otros⁷⁸, el grupo estuvo directamente vinculado a la izquierda peronista, auto-denominándose *brazo cinematográfico del Gral. Juan Domingo Perón*. Trabajaban en la clandestinidad, mientras el dirigente se encontraba en el exilio y sus seguidores eran perseguidos.

Se considera como inicio de la actividad del grupo la presentación pública de su primera película *La hora de los hornos* (1968), durante la *IV Mostra Internazionale de Nuovo Cinema di Pesaro*⁷⁹ (Italia). En su presentación desplegaron una pancarta sobre la pantalla de proyección con el lema "Todo espectador es un cobarde o un traidor" (Tarín, 1998) y leyeron un manifiesto donde exponían sus principios fundacionales como grupo y su concepción del cine y el arte como herramienta política al servicio de la liberación. Como bien apunta Bustos (2006), con la presentación de su película y la lectura de este manifiesto el grupo no sólo se posicionaban como cineastas de intervención política y de contrainformación, sino que su objetivo era construir un sistema integral de medios y la conformación de un frente de liberación con otros cineastas a nivel nacional e internacional.

Poco a poco, el grupo fue adquiriendo reconocimiento con la exhibición internacional de sus películas en festivales, encuentros, publicaciones especializadas, cineclubes, cinematecas, etc. Se crearon y potenciaron en torno al *Movimiento de Nuevo Cine Latinoamericano* (MNCL), y a nivel nacional con las exhibiciones de este *cine-guerrilla* clandestino en sindicatos, organizaciones y casas particulares, debido al clima de persecución política de la dictadura de Onganía (1966-1973).

Es también fundamental el trabajo de teorización llevado a cabo por el grupo, sobre todo a través de los escritos de Getino y Solanas. En el libro *Cine, cultura y descolonización* (Solanas & Getino, 1973) recuperan gran parte de sus escritos, pensamientos y manifiestos de esta época y se exponen los ejes sobre los cuales se estructura su propuesta teórica-práctica del *Tercer Cine*: el problema de la cultura en un país dependiente o neocolonizado; el rol de los artistas e intelectuales; los objetivos del cine y el concepto de espectador-actor; la nueva estética cinematográfica, etc.

A partir del año 1973 el panorama político de Argentina se modifica profundamente, ya que el peronismo gana nuevamente las elecciones de la mano de Cámpora. Esto repercute directamente en el grupo al poder dejar la clandestinidad, llegando incluso a incorporarse al proceso político institucional, ocupando cargos públicos y de asesoramiento político en materia cinematográfica (Bustos, 2006). Al año siguiente, con la

78 La filmografía del grupo consta de *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1968); *Olla popular* (Gerardo Vallejo, 1968); *Cineinformes de la CGT de los argentinos* (1969); *La paz* (María Elena Massolo, 1969); *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (1971); *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1971); *El familiar* (Octavio Getino, 1973); *Los hijos de Fierro* (Fernando Solanas, 1976).

79 Esta muestra, que comenzó a realizarse a partir de 1965 y continúa aún activa hoy en día, es uno de los más importantes festivales de cine italianos (www.pesarofilmfest.it). La muestra de 1968 tiene un desarrollo tormentoso debido a las repercusiones de los sucesos de mayo en Francia y se constituye como un punto de encuentro de las diversas militancias cinematográficas de diferentes partes del mundo, destacando la lucidez y originalidad de las diferentes propuestas teórico-fílmicas latinoamericanas que influyen notablemente en los realizadores comprometidos de Europa.

muerte del presidente Perón, asume al gobierno su esposa María Estela Martínez de Perón (Isabel), en un clima de gran inestabilidad, comenzando la persecución y represión de los militantes de izquierda por parte del grupo paramilitar Alianza Anticomunista Argentina⁸⁰. Estos hechos forzaron la desintegración del grupo Cine Liberación y el exilio de algunos de sus realizadores⁸¹.

Los tres ejes fundamentales sobre los que se apoya el colectivo son: la Teoría (Tercer Cine), la Práctica (La Hora de los Hornos) y la Exhibición (Film-acto). A continuación, describiremos brevemente cada uno de ellos. **El Tercer Cine** se constituye en uno de los análisis y conceptualizaciones más importantes de la época que influyó definitivamente en las cinematografías militantes a nivel internacional, motivando un intenso debate en el campo de la cultura. Con el manifiesto *Hacia un tercer cine* (1969) queda planteada la imperante necesidad de una nueva actitud dentro del cine progresista que contribuya al alejamiento definitivo de los modelos dominantes, para asumir una renovada metodología de producción y distribución cinematográfica propia e independiente. Este Tercer Cine se diferencia rotundamente del cine de Hollywood (Primer Cine) y del Cine de autor (Segundo Cine)⁸². Desde el colectivo, se promueve un Tercer Cine que:

“no caiga en la trampa del diálogo con quienes no se puede dialogar, de un cine de agresión, de un cine que salga a quebrar la irracionalidad dominante que le precedió: de un Cine Acción. (...) Es este cine, por conciencia y esencia revolucionario, el que tendrá que recurrir y por lo tanto inventar lenguajes, ahora sí realmente nuevos, para una nueva conciencia y una nueva realidad. Lejos de ser la negación retrógrada de las estructuras, formas o conceptos aportados por el llamado “Nuevo Cine”, este Tercer Cine habrá de aprovecharlas, contenerlas y negarlas, sintetizarlas finalmente detrás de una perspectiva mayor, detrás de la única originalidad posible” (Solanas & Getino, 1973, p. 40)

El cine de la revolución es, al mismo tiempo, un cine de la destrucción y de la construcción. Destrucción de la imagen que el neocolonialismo ha hecho de los pueblos en sí mismos, construcción de una realidad palpitante y viva (Solanas & Getino, 1973). El tercer cine se reconoce en la lucha antiimperialista de los pueblos del tercer mundo (de allí su también nombre) y de los movimientos progresistas occidentales. Proponen un cine de liberación que, si bien puede expresarse a través de diversas concepciones estéticas o narrativas, se convierta en una definitiva herramienta de descolonización cultural, un cine-guerrilla que convierta la práctica cinematográfica en un medio para la incitación de la acción revolucionaria. Para sus integrantes el Cine Militante es una categoría interna mucho más avanzada del denominado Tercer Cine:

"Cine militante es aquel cine que se asume integralmente como instrumento, complemento o apoyatura de una determinada política y de las organizaciones que la lleven a cabo, al margen de la diversidad de objetivos que procure: contrainformar, desarrollar niveles de conciencia, agitar, formar cuadros, etcétera (...) Lo que define a un filme como militante y revolucionario son no solamente la ideología ni los propósitos de su productor o su realizador, ni aun siquiera la correspondencia existente entre las ideas que se expresan en el filme y una teoría revolucionaria válida en determinados contextos, sino la propia práctica del filme con su destinatario concreto: aquello que el filme desencadena como cosa recuperable en determinado ámbito histórico para el proceso de liberación” (1973, p. 121).

80 Más conocida como Triple A (AAA). Grupo paraestatal, paramilitar y terrorista de extrema derecha que actuó en Argentina durante el Gobierno de María Estela Martínez de Perón (Isabel), de la mano de López Rega, Ministro de Bienestar Social del momento. Se dedicó a la persecución y exterminio de personas vinculadas a grupos de izquierda. Su su accionar constituyó un antecedente directo de los grupos de tareas que pocos años después implementó la dictadura militar de 1976.

81 Sus miembros más activos deciden irse del país, Fernando Solanas se exilia en 1976 en España y luego en Francia y Octavio Getino se exilia en Perú y luego en México.

82 El *Primer Cine*, cuya máxima representación es el modelo cinematográfico industrial hollywoodiense, propone una inserción de los modelos norteamericanos y la adopción de su ideología, su lenguaje y sus estructuras herméticas que nacen, crecen y mueren dentro de la pantalla, dejando al espectador la mera función pasiva de consumidor de las imágenes. El *Segundo Cine*, que tiene su manifestación en el modelo de cine de autor propio de la producción cinematográfica europea. Si bien se diferencia del primer cine y es un valioso intento de que el autor se exprese libremente oponiéndose a cualquier lenguaje estandarizado de la industria cinematográfica de Hollywood, carece de cualquier perspectiva política viable, además de una marcada incapacidad de salir del círculo cultural restringido dentro del cual se desarrollan sus propuestas alternativas, experimentales y vanguardistas, aunque siempre incapaces de contribuir a la lucha activa de la vanguardia política.

En un intento de clasificación de los films militantes, en el documento de 1971 se establece una primera distinción entre algunos 'géneros' del mismo, como el cine ensayo (o de reflexión), el cine información (o de denuncia)⁸³ y el cine panfleto (o de agitación), el cine testimonial, cine didáctico, etc. (Arnau Roselló, 2006; Bustos, 2007; M. Mestman, 2009; Solanas & Getino, 1973). Diversas dimensiones del cine militante cuya expresión colabora en la utilización del audiovisual como herramienta sujeta a las diferentes estrategias y objetivos de intervención política planteadas por los grupos (Bustos, 2007). Antes el cine servía, como mucho, para describir (o disfrazar) el mundo, en cambio a partir de ahora, debe servir para transformarlo:

“El hombre del tercer cine, ya sea desde un cine-guerrilla, o un cine-acto, con la infinidad de categorías que contienen (cine-carta, cine-poema, cine-ensayo, cine-panfleto, cineinforme, etc.), opone ante todo, al cine industrial, un cine artesanal; al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos; al cine de desinformación neocolonial, un cine de información; a un cine de evasión, un cine que rescate la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas; a un cine espectáculo, un cine de acto, un cine acción; a un cine de destrucción, un cine simultáneamente de destrucción y de construcción; a un cine hecho para el hombre viejo, para ellos, un cine a la medida del hombre nuevo: la posibilidad que somos cada uno de nosotros” (Solanas & Getino, 1973, p. 87).

Práctica: La hora de los hornos: una de las obras más significativas del grupo y de impacto internacional es la trilogía documental *La hora de los hornos* (1968), magistral ensayo cinematográfico y político concebido en tres partes (“Neocolonialismo y violencia”, “Acto para la liberación” y “Violencia y liberación”), sin un final establecido. Es una obra abierta que Solanas y Getino conciben como un proceso en continua evolución y cambio que nunca termina de escribirse, ya que en el momento de la proyección el propio público es quién decide el orden del relato. Los realizadores pretenden que, entre cada una de las partes diferenciadas, se desarrolle normalmente un profundo debate político a partir de lo planteado en el film, pasando de la pantalla al público.

Para Arnau Roselló (2006) *La hora de los hornos* cuestiona la realidad a través de las imágenes, a través de una estética revolucionaria diversamente definida. Propone la concreción de un tipo de cine cuya función principal consiste en mostrar a la vez que transformar la realidad de los pueblos latinoamericanos, produciendo una potente confluencia enriquecedora entre vanguardia artística y política.

Las proyecciones de la película, en su momento, se realizaban ilegalmente en locales de organizaciones sindicales, obreras, barriales, culturales o estudiantiles, motivadas por algunos relatores que fomentaban y guiaban los debates posteriores. Con esta metodología clandestina de exhibición focalizada, minoritaria, de visionado activo y participativo el film logró un público comprometido de unos 100.000 espectadores entre 1969 y 1972 (Arnau Roselló, 2006), superando incluso algunas producciones comerciales del momento.

Exhibición: El Film-acto: durante la presentación internacional de *La hora de los Hornos* en Pesaro, los integrantes del Grupo decían que la película, antes que un film, es un acto. “Un acto para la liberación. Una obra inconclusa, abierta para incorporar el diálogo y para el encuentro de voluntades revolucionarias. Obra marcada por las limitaciones propias de nuestra sociedad y de nosotros, pero llena también de las posibilidades de nuestra realidad y de nosotros mismos” (Solanas & Getino, 1973, p. 10).

Como hemos visto, Cine Liberación se dedicó a la realización de películas, al desarrollo de teorías y a la exhibición y proyección colectiva de films con intensos y profundos debates que condicionaban, incluso, las estructuras narrativas de las películas, pensadas para poder utilizarlas en función de los distintos públicos e intereses⁸⁴. La propia inconclusión del film buscaba fomentar estos debates para convertir la exhibición en

83 En este sentido, el ejemplo del *cine información y denuncia* estaría constituido por los *Cineinformes de la CGT de los Argentinos* y, algo más tarde, por los *Comunicados del PRT* de Gleyzer. (Bustos, 2007)

84 Idea que se acercaba en cierta medida a lo planteado por Dziga Vertov (Linares, 1976) con el tren cinematográfico militante en el que se filmaba, montaba y proyectaba mientras recorría toda la URSS; o también a lo que se vivía en Francia con los

un acto político mismo. Por lo tanto, el debate y la exhibición eran acciones inseparables del sentido del film, que según Getino (1979) “provoca en cada proyección, como en una incursión militar revolucionaria, un espacio liberado, un territorio descolonizado. Puede transformar la convocatoria en una especie de acto político” (Mateos & Rajas, 2014, p. 37). Poco a poco, gracias el desarrollo de esta práctica misma y de los debates originados en las proyecciones, gestan esta idea del *film-acto*, donde se establece una relación dialéctica entre obra-espectador.

-Cine de la Base.

El colectivo Cine de la Base nace en 1973 por iniciativa de Raymundo Gleyzer, Álvaro Melián, Nerio Barberis, Juan Greco, entre otros cineastas, actores, obreros de las fábricas y estudiantes. Con el estreno de la película de ficción *Los traidores* (1973), de Gleyzer, el grupo hace su presentación oficial en la *IX Mostra Internazionale de Nuovo Cinema di Pesaro*⁸⁵, donde hacen una declaración de su trabajo, composición y objetivos. Con este film nace un proyecto de cine político distinto, de cuño marxista, que acabó sentando las bases de este colectivo de cine militante clandestino. A partir del golpe de Estado de marzo de 1976 se convirtió en motivo de persecución.

Gleyzer era un cineasta de importante trayectoria, audaz periodista de investigación y activo y comprometido militante político. Tiene importantes películas como *La tierra quema* (1964), *Ocurrido en Hualfín* (1966) y *México, la revolución congelada* (1970). Él y parte del grupo, ya formaban parte del brazo cinematográfico del PRT-ERP (Partido Revolucionario de los Trabajadores – Ejército Revolucionario del Pueblo), filmando dos comunicados, uno sobre el asalto al Banco Nacional del Desarrollo, con unos 6 millones de dólares extraídos, y otro sobre el frigorífico Swift de Rosario, que comunicaba el secuestro del Cónsul Británico, canjeado por veinticinco millones de pesos en comida para los trabajadores (Peña & Vallina, 1998). Ambos Comunicados tenía una función meramente contrainformativa, circulando de manera restringida y clandestina dentro del país, pero con una gran proyección y difusión internacional para la organización (Bustos, 2006).

Las películas de Cine de la Base se proyectaban, junto a otras películas de cine militante en los barrios y en las casas. No existía ningún interés proyectar en una sala, ya que el colectivo buscaba ir a la base (que se viera en villas, sindicatos, que la vieran los sectores populares) y la base no iba al cine, al cine sólo iba la clase media (Peña & Vallina, 2000). Por este motivo deciden también construir incluso pequeñas salas de cine improvisado en las villas⁸⁶. Esta preocupación de llegar a la base también se debatía en cuanto a los contenidos, la estética, el lenguaje y la forma, siguiendo con esta idea de no de hacer películas experimentales artísticamente hablando, sino, ante todo, poder llegar a la base. Para ellos el cine era

"un instrumento de información para la Base. Este es el valor otro del cine en este momento de la lucha. Es difícil por eso para nosotros entrar en un tipo de discusión europeizante sobre estructuras o lenguaje. Para nosotros lengua y lenguaje están ligados estrictamente a nuestra situación coyuntural de toma de poder. Una vez que tomemos el poder podremos permitirnos discusiones sobre problemas de estilo o construcción. Ahora no" (Gutierrez Alea & Gleyzer, 1970).

diversos colectivos de cine nacidos con la agitación de los sesenta y los setenta (Mateos & Rajas, 2014).

85 Festival donde, años antes, en 1968 el grupo Cine Liberación había presentado públicamente su película *La hora de los hornos*, dando comienzo al movimiento que ellos denominaron Tercer Cine.

86 "Nosotros hemos construido un cine (...) [en] un barrio obrero de 80.000 personas. En ese barrio no existen cines, la sala más próxima está a veinte kilómetros y el 90% de la gente no conoce el cine, ya sea porque es caro, lejano o queda fuera de su alcance. (...) Es así que nuestro grupo se ha dedicado (...) a la construcción de cines. Hemos construido ya un cine en ese lugar, con planchas de madera, es decir con los mismos productos con los que los obreros construyen sus casas. Este cine tiene una capacidad de 200 personas y se llama *Cine de la Base Nº 1*. (...) Tenemos pensado construir 50 cines como ese" (Gutierrez Alea & Gleyzer, 1970).

El 27 de mayo de 1976, Raymundo Gleyzer es detenido en manos de los grupos de tareas de la dictadura, y posteriormente desaparecido⁸⁷. Eduardo Galeano, amigo de Gleyzer, en su libro *Días y noches de amor y de guerra* cuenta: “Buenos Aires, Junio de 1976: Se los traga la tierra. Raymundo Gleyzer ha desaparecido. La historia de siempre. Lo arrancaron de su casa, en Buenos Aires, y no se sabe más. Había hecho películas imperdonables” (Galeano, 2000, p. 166). Luego de este suceso el resto del grupo debe exiliarse. Llegando a realizar en Perú de manera casi artesanal, el cortometraje *Las AAA son las tres armas* (1977), que según Peña y Vallina (2000), fue uno de los pocos y más difundidos ejemplos de cine argentino en el exilio durante la dictadura. La filmografía del grupo, restringida por las condiciones clandestinas en que fueron realizadas y por el contexto adverso de persecución política, consta de *Comunicados cinematográficos*, ERP, (1971-1976); *Ni olvido ni perdón* (1972); *Los traidores* (1973); *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974); *Las AAA son las tres armas* (1977).

2.1.1.b Chile.

El desarrollo de cinematografías militantes en Chile, coincide con un cambio político sin precedentes, desde mediados de la década del sesenta hasta su auge en 1970, con la elección democrática del presidente Salvador Allende del partido de Unidad Popular⁸⁸. Ya antes de ganar las elecciones, durante su campaña presidencial, Allende crea el Comité de Unidad Popular del Cine (CUPC), agrupando a todos los cineastas chilenos interesados en producir y promover un cine políticamente activo, militante y comprometido con el proceso que se estaba llevando a cabo. El cine realizado desde CUPC huye completamente del panfleto superficial típico de los partidos políticos y busca hacer un cine comprometido con la revolución, de profundo contenido, pero de una manera simple y directa, buscando fortalecer ideológicamente al pueblo, preparándolo contra cualquier reacción adversa que el imperialismo norteamericano pudiera planear. El *Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular*⁸⁹, redactado desde distintos sectores de la izquierda, se brinda en apoyo al programa político de Allende que prometía un cambio rotundo del país. El mismo es producto de un grupo de intelectuales y cineastas y es firmado por todos los grupos de cine político del país: el Colectivo de Cine Experimental de la Universidad de Chile, la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica y el Departamento de Cine de la Central Única de Trabajadores, entre otros (Arnau Roselló, 2006). En 1971 se nacionaliza *Chile Films*, una productora/escuela estatal que, apoyada por el ICAIC cubano, se propone ahora fomentar y reestructurar la producción nacional, apoyar la producción documental (más asequible económicamente), mejorar la distribución a través de las salas de cine nacionalizadas, entre otras tareas.

Toda esta reestructuración, fomento y auge de la cinematografía chilena, junto con todo este nuevo proyecto de país democrático y más justo, se ve truncado con el golpe de estado de Pinochet en 1973 que acaba destruyendo todos los avances realizados en estos pocos años, además de perseguir y reprimir cualquier manifestación política contraria a su régimen. Quienes no fueron presos o asesinados por la dictadura, abandonaron el país y se exiliaron en el extranjero, continuando con su producción en otros países. Entre estos últimos se encuentra Patricio Guzmán, ícono mundial del cine documental político, quien logra rescatar la memoria histórica de estos conflictivos años, a través de su monumental obra *La batalla de Chile* (1975, 1976, 1979)⁹⁰, que acabará montando en el exilio. Con esta obra Patricio Guzmán propone un verdadero cine reflexivo, utilizando una diversidad de novedosos elementos narrativos (elipsis, construcción de personajes, utilización de sonido directo, metáforas, montaje reflexivo, entre otras) que logran

87 Sobre la vida del cineasta puede verse el excelente documental *Raymundo* (Ardito & Molina, 2003), disponible *online* en el enlace: <https://vimeo.com/38124853>

88 No obstante Chile ya contaba con importantes antecedentes cinematográficos políticos en las figuras de Miguel Littin y Pedro Chaskel, quienes con muy pocos recursos producen películas independientes que abren definitivamente una vía de trabajo retomada luego por experiencias como la Fernando Birri en Santa Fé, Argentina.

89 Puede consultarse el manifiesto completo en Mouesca (1988).

90 Una de las mejores películas políticas de la historia del cine: *La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas*. Trilogía en formato documental formada por *La insurrección de la burguesía* (1975), *El golpe de estado* (1976) y *El poder popular* (1979), es una crónica política del gobierno de Salvador Allende y de sus políticas revolucionarias.

estructurar la película fuera de los habituales documentales periodísticos donde la voz en *off* estructura toda la obra y las imágenes son meras ilustraciones. Para Guzmán hay que buscar una síntesis entre compromiso político e innovación estética, ya que esto es lo que da potencia al mensaje y lo hace trascender.

2.1.1.c. Bolivia.

En Bolivia el cine militante tiene su máxima expresión en el trabajo del cineasta Jorge Sanjinés y en el Grupo *Ukamau*, quienes concentran las experiencias de cine de agitación y de lucha revolucionaria. Realizar cine en Bolivia, durante esta época (finales de la década del sesenta) no era tarea fácil. Existían un sinnúmero de inconvenientes a los cuales debían enfrentarse los realizadores. Siendo uno de los países con más pobreza y menos desarrollo de América del Sur, el cine no era una prioridad ni estatal, ni popular. Existían sólo 60 salas de proyección en todo el país, de las cuales un tercio estaban en la capital, La Paz. Si la producción cinematográfica nacional era prácticamente inexistente, su realización era casi una odisea.

Jorge Sanjinés, estudia filosofía en la Universidad Mayor de San Andrés (La Paz) y posteriormente cine en el Instituto Cinematográfico de la Universidad Católica (Santiago de Chile), vuelve a Bolivia en 1961 y forma parte del Consejo Nacional de Cultura Para el Cine y posteriormente dirige el Instituto Cinematográfico Boliviano. Sanjinés es uno de los pocos realizadores que puede rodar en Bolivia⁹¹, logrando incluso cierto reconocimiento internacional. Luego Sanjinés junto a Óscar Soria, realizan el primer largometraje *Ukamau* (1966), una película colectiva que pasa a ser la primera película de la historia hablada en Aymara. A partir de este film se sientan las bases para la formación del homónimo Grupo Ukamau, al cual se incorporan tiempo después Ricardo Rada y Antonio Eguino. Los objetivos que busca el grupo a través de su cine son: ejercer una influencia directa y efectiva sobre el desarrollo político del país, recuperar las inquietudes y demandas políticas del pueblo, restituir y reescribir la memoria histórica de los sucesos que fueron sistemáticamente deformados o invisibilizados en las Historias Oficiales, terminar con las condiciones de humillación, explotación y analfabetismo del pueblo boliviano, demostrar la influencia ejercida por el imperialismo como agente de represión sistemática del proletariado y de los indígenas, cuya población supera el 80 % de la total del país y cuyos derechos no son respetados (Linares, 1976). Estos problemas principales son abordados desde la cinematografía del colectivo, pretendiendo cambiar la realidad en la que se insertan. Como apunta Tal (2003)

"(...) ofrecer al pueblo un cine que sirva como arma de lucha contra el imperialismo: comunicativo, falto de paternalismo, con una estética no extraña a las estructuras del pensamiento popular. Un cine que, parafraseando a Mao Tse Tung, enseñe a las masas con precisión lo que ha aprendido de ellas con confusión. Todos impulsaban la deconstrucción de los modos de representación hegemónicos y la búsqueda de una articulación entre lo estético y la práctica del cambio social" (Tal, 2003, p. 20).

La primera película del colectivo *Ukamau* (1966), marca el comienzo de un estilo cinematográfico particular que logra, a pesar de su factura precaria y los escasos recursos materiales, desarrollar un lenguaje elaborado introduciendo incluso sencillos elementos de ficción con el objetivo de llegar a un público más amplio, pero siempre sin renunciar a su potencia ideológica de intervención social y política. La siguiente realización del colectivo es la mítica película *Yawar Malku* (1969) (La sangre del Cóndor) que, siguiendo la línea de *Ukamau*, logra desarrollar aún más su lenguaje particular. Introduce medios más expresivos, complejos y elaborados con el objetivo de realizar una efectiva denuncia contra la política imperialista del gobierno de EE.UU., que ejerce presión en las decisiones internas del gobierno con la total complicidad de las instituciones políticas y económicas bolivianas, de los gobernantes de turno y de las clases dominantes

91 Entre 1962 y 1965 su producción fílmica consta de los cortometrajes *Sueños y Realidades* (1962), *Una Jornada Difícil* (1963) *Revolución* (1963) (Premio Joris Ivens 1964) y los medimetrajes *Un Día Paulino* (1964), y *¡Aysa! (Derrumbe)* (1964), la serie de cortos *Bolivia Avanza* (1965), *El Mariscal Zepita* (1965) e *Inundación* (1965).

del país. Esta película tuvo una enorme repercusión, no solo por su excelente planteo, sino también gracias al trabajo político realizado paralelamente por el colectivo, ya que como apunta Arnau Roselló (2006)

“la película inflama el espíritu combativo del pueblo que tras su visionado, se lanza súbitamente a la calle en protesta contra el imperialismo americano. Las movilizaciones sociales que provoca son de una envergadura casi inverosímil, aunque quizás la acumulación de explotaciones e injusticias sobre el pueblo boliviano sea una razón suficientemente pesada para esta reacción en cadena provocada por el film” (Arnau Roselló, 2006, pp. 184-185).

Esta excelente experiencia lograda con *Yawar Malku* impacta de tal manera en el grupo, que toman la decisión de que el colectivo no sólo se dedicará al rodaje de films, sino que también buscará la forma de organizar proyecciones de las películas en diversos circuitos alternativos fuera del país.

Los miembros del grupo además de realizar films llevan a cabo una interesante labor creando la primera Escuela Fílmica Boliviana. Adquiere también mucha importancia para el grupo la reflexión teórica, expresada ante todo en el libro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (Sanjinés & Grupo Ukamau, 1979). Es aquí donde plantean sus postulados cinematográficos de compromiso político y se oponen al cine hegemónico. "El cine boliviano nace y se desarrolla siguiendo dos caminos diferentes y contrapuestos: el uno junto al pueblo y el otro contra el pueblo" (Sanjinés & Grupo Ukamau, 1979, p. 13). También desarrollan la concepción y principios de su cine revolucionario, “como aquel cine al servicio de los intereses del pueblo, que se constituye en instrumento de denuncia y clarificación, que evoluciona integrando la participación del pueblo y que se propone llegar a él” (Sanjinés & Grupo Ukamau, 1979, p. 38). En definitiva, a Sanjinés y el Grupo Ukamau, solo le interesa un cine del pueblo y para el pueblo que contribuya netamente a la lucha de liberación. En esta etapa, todo lo que se encuentre fuera de este camino es para ellos irrelevante, ya que en su lógica y en su práctica, no existe diferencia entre el cine y la política.

2.1.1.d. Uruguay.

Por otro lado, en la República Oriental del Uruguay, uno de los países con menor infraestructura cinematográfica (producción, distribución y comercialización) de la zona y con una historia del cine muy discontinua (muy pocos largometrajes nacionales), propio de una población pequeña y una dependencia cultural neo-colonial, se desarrolló sin embargo un circuito de cine militante y político alternativo con un alcance sin precedentes. Estas películas (la mayoría cortometrajes), que escapan de la esfera estética para enfrentarse con el conflicto social y dialogar con los sectores populares, fueron realizadas en condiciones prácticamente artesanales, reemplazando sus carencias materiales con creatividad y compromiso ideológico y político. Tal (2003), explicita al respecto:

“La carencia tecnológica fue reemplazada con inventiva, desarrollando una estética basada en el *collage*, el montaje dialéctico, la animación, el uso de material de archivo, fotografías estáticas y material gráfico variado. La falta de fondos económicos y la escasez de película virgen motivaron la opción por películas de corta duración, generalmente en blanco y negro. El formato breve estimuló la preferencia por el mensaje político explícito y contundente” (Tal, 2003, p. 25).

En los años sesenta el Cine Militante de Uruguay se caracterizó por ser muy crítico con el contexto social y político sin tener ninguna filiación partidaria. A lo largo de esta década, la revista *Marcha* venía realizando en Montevideo el Festival de Marcha, en donde, además de proyecciones y encuentros, se otorgaba un premio a la mejor película del año. A partir de 1967, producto de una gran crisis económica y política, se comienza a acentuar el carácter político del evento y comienza la difusión de cinematografías combativas del Tercer Mundo y críticas con la situación de los países más pobres. De esta efervescencia surge la experiencia más enriquecedora y destacable de esta época: la *Cinematoteca del Tercer Mundo* (C3M) (1969-

1973)⁹². Con el apoyo de Joris Ivens, surge del trabajo voluntario de cineastas, estudiantes, periodistas y cinéfilos uruguayos que se organizan para gestionar este colectivo de producción, distribución y exhibición de todo tipo de cine militante, combativo y comprometido con la educación política de las masas y la lucha ideológica. C3M llegó a poseer dos proyectores de 16mm y a reunir un total de 140 películas en su archivo propio, desempeñando con su labor un papel activo en los debates sobre el Nuevo Cine Latinoamericano. Sus proyecciones eran sistemáticamente realizadas en organizaciones sindicales, estudiantiles y de barrio, buscando que los eventos acabaran en debates que llevaran a la concienciación política.

Si bien los inicios de C3M se desarrollaron en un ambiente de libertad política con proyecciones públicas y multitudinarias de cine tercermundista (a diferencia de la clandestinidad a la que se veían obligados los cineastas en Argentina, por ejemplo), poco a poco el ambiente se fue caldeando y esta libertad fue desapareciendo progresivamente. La represión afectó a la cinemateca que, como indica Tal (2003), no había sido imaginada ni estructurada como una organización clandestina. Ya en 1971 la C3M se desintegra producto de la persecución policial permanente, detenciones, interrogatorios, allanamientos y la incautación del material fílmico. Para concluir, en palabras de Tal (2003), la memoria del cine militante uruguayo,

“(...) recupera aspectos específicos y logros particulares de la cultura de la izquierda uruguaya. Lejos de ser una curiosidad de archivos, las películas son documentos que conservan imágenes de los sujetos y el contexto físico, al mismo tiempo que testimonian una particular forma de expresión del discurso social. En tiempos de globalización, la revisión del cine militante uruguayo nos recuerda que las prácticas cinematográficas adquieren relevancia por encima de las cualidades tecnológicas cuando expresan sujetos históricos que intentan tomar posesión de su presente y su futuro” (Tal, 2003, pp. 26-27).

2.1.2. Mayo del 68. *Con y contra el cine*⁹³.

Mayo del 68 es un levantamiento popular amplio, conformado por una cadena de protestas, movimientos, huelgas y manifestaciones que tuvieron lugar en Francia en mayo-junio de 1968. Durante estos meses se llevó a cabo una amplia revuelta espontánea y antiautoritaria de naturaleza cultural, social y política, en contra de la sociedad tradicional, el capitalismo, la sociedad de consumo, el sistema educativo del momento, el imperialismo, la guerra de Vietnam y un rechazo por las estructuras políticas vigentes, incluyendo los sindicatos y partidos y al gobierno francés de aquel momento. Levantamiento iniciado principalmente por los estudiantes universitarios, uniéndose luego el movimiento obrero y el Partido Comunista Francés, ganando terreno luego en casi todas las categorías sociales de la población. La revuelta se extendió durante meses con huelgas, manifestaciones, ocupaciones de fábricas e instituciones, comités de acción, enfrentamientos, represión policial, entre otros conflictos, convirtiéndose en la mayor revuelta estudiantil, la mayor huelga general (participaron más de 9 millones de trabajadores) y el movimiento social más importante de la historia francesa del siglo XX. Las protestas se apaciguaron poco a poco cuando el entonces presidente del gobierno, Charles de Gaulle, anunció que adelantaría las elecciones, celebrándose inmediatamente el 23 y 30 de junio de ese año.

Es importante destacar la particularidad de este suceso en cuanto al acercamiento por parte de diversos grupos estudiantiles y de intelectuales y profesionales de la cultura a los colectivos obreros y sus problemáticas de aquel momento. Todo ello, al margen de las cúpulas sindicales, trabajando, participando,

92 Nombres como Walter Achugar, Mario Jacob, Mario Handler, Ugo Olive, Walter Tournier, entre otros, llevan a cabo el proyecto de la cinemateca y algunos realizadores producen películas tanto individualmente como de manera colectiva. Un desarrollo detallado de la cinematografía uruguaya de esta época puede consultarse en el excelente artículo del investigador y profesor Tzvi Tal, "Cine y Revolución en la Suiza de América - La cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo" (Tal, 2003)

93 El título de este apartado deriva del ciclo de proyecciones, debates y conferencias *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*, comisariado en 2008 por David Cortés y Amador Fernández-Savater. Puede consultarse al respecto la publicación respectiva (Fernandez-Savater & Cortés, 2008b).

auto-organizándose y militando, codo a codo, tanto en las fábricas como en las calles, tomando la palabra, rompiendo las barreras sociales y haciendo los procesos más horizontales. Este movimiento tuvo un efecto contagio en sectores politizados de diversos países de todo el mundo, desatando una ola de protestas en tanto en Europa (República Federal Alemana, Suiza, España, Italia, Checoslovaquia), como en EEUU y América Latina (México, Argentina, Uruguay, entre otros). Como bien expresan Fernandez-Savater y Cortés,

“Mayo del 68: reacción en cadena, irrupción imprevista de una crítica social generalizada, huelga salvaje extendida a la producción y la sociedad entera, reapropiación de la calle, emergencia de nuevas formas de (auto)organización, expresión, enunciación y comunicación directa. Un movimiento imprevisible (...); ilocalizable -recorre Francia entera con intensidad variable; irrepresentable -no hay centro ni dirección ni ideología hegemónicas; e inidentificable, al ser producto del cruce y la contaminación entre sujetos sociales distintos: estudiantes, obreros, campesinos, trabajadores intelectuales, inmigrantes” (Fernandez-Savater & Cortés, 2008a, pp. 15–31).

Esta insurrección de Mayo del 68 genera una profunda politización de todos los ámbitos, incluido el cultural, logrando también afectar, politizar y revolucionar profundamente las prácticas cinematográficas, quizá incluso más que cualquier otra forma o lenguaje⁹⁴. Las películas de esta época además de captar la urgencia de los acontecimientos con la cámara al hombro, siendo el propio camarógrafo partícipe de los sucesos, son un registro directo de la diversidad de prácticas políticas que acontecían durante este histórico mayo.

"El cine en torno a Mayo del 68 es político no sólo porque documente, sea altavoz o denuncia de situaciones de opresión o lucha, sino porque la concepción, producción y circulación de las películas aparecen imantadas, en su factura, por las cuestiones esenciales que planteó el movimiento: la autonomía, la superación de las fronteras sociales, el surgimiento de nuevas subjetividades, la negación de toda forma de representación (política, sindical, intelectual)... Por las mismas preguntas que abrió al acontecimiento: ¿cómo puede expresarse un movimiento que rechaza 'la indignidad de hablar por otros' (Foucault, 1997) en todos los planos, no sólo mediático, político o sindical, sino también cultural, artístico o intelectual? ¿Qué vuelve política a una imagen? ¿Qué hace militante al cine militante?" (Fernandez-Savater & Cortés, 2008a, pp. 15-31).

En definitiva, el cine no se encontraba aislado de lo social, sino que estaba también atravesado por todas las interrogaciones, búsquedas y rechazos que el movimiento en sí se cuestionaba, pretendía también participar activamente, ser parte de los hechos, buscando también crear nuevos espacios y modos de hacer de una manera creativa. Un movimiento de dirección doble *con* y *contra el cine*. Como bien indican David Cortés y Amador Fernández-Savater (2008a), hablamos de un movimiento en *contra* del cine, porque supone un pleno cuestionamiento de las formas, modelos y narrativas cinematográficas hegemónicas, un movimiento de oposición y crítica hacia los modelos imperantes. Y a la vez, *con* el cine, ya que constituye simultáneamente “una afirmación y una ampliación de las posibilidades del medio para registrar, comunicar, interrogar, acompañar y potenciar los indicios de transformación social, las nuevas formas de politización, la búsqueda de autonomía” (2008, p. 12).

Algunos cineastas (de la mano de Jean Luc Godard) protestan y retiran sus films para bloquear el 21º Festival de Cannes que acaba suspendiéndose. Posteriormente, la Escuela Nacional Técnica de Fotografía y Cinematografía organiza una gran asamblea general, gracias a la cual se conforman los Estados Generales del Cine Francés, que pretenden modificar profundamente las estructuras de la industria del cine. Todo esto genera, además de una politización del campo, una nueva manera de pensar la producción cinematográfica,

94 Como bien indica Baigorri (2004), siguiendo a Popper (1968), la peculiaridad del cine militante en este contexto, reside en que apenas existen distinciones entre el terreno del arte y el de la política. Los cineastas franceses comprometidos “son primero militantes y luego cineastas; los rodajes y las proyecciones de películas militantes son un acto más de la militancia”; la existencia de este tipo de películas sólo es posible “si se combate de forma global en todas las etapas (producción, distribución, explotación)” (Baigorri, 2004, p. 34). Algo que también está presente en las palabras de Francesc Torres (uno de los integrantes del Grup de Treball y un artista de vídeo políticamente comprometido), “En Mayo del 68 en París, no pude percibir en que momento finalizaba la acción artística y comenzaba la acción política y viceversa. De hecho, esto no importaba” (Baigorri, 2004, p. 35).

cambiando radicalmente la forma de producción anterior, lo que posibilita una autoconciencia de la masa, como bien expresa la frase del Grupo Dziga Vertov “hacer no sólo películas políticas, sino hacerlas políticamente” (Araújo, 2008a).

Surgen, de este modo, entre los años 1967 y 1975, diversos grupos de cine político y militante que apuestan por una práctica audiovisual de intervención política, a favor de la transformación social y de una manera fundamentalmente colectiva, cooperativa, horizontal y anónima, dejando de lado tanto la individualidad del artista preponderante en el sistema capitalista, como la estricta y jerárquica división piramidal de tareas (Galán Zarzuelo, 2014). Entre los grupos y colectivos de la época podemos destacar *S.L.O.N. (Société Pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles)*, *Grupos Medvedkine*, *Etats Généraux du Cinéma Français*, del cual surge luego el *Grupo Dziga Vertov*, *Cinema Libre*, de los cuales nos ocuparemos aquí. Surgen también otros grupos como *Unicité*, *Dynadia*, *Scopcolor*, *Cinéluttes*, *CRP (Cinéastes Revolutionnaires Proletareins)*, *Iskra*, *Cinéthique*, *Cine-Oc*, *UPCB (Unité de Production Cinema de Bretagne)*, *Grupo ARC (Atelier de Recherches Cinématographiques)*, *Kinopravda*, *Cinéma Politique*, *Cinéma Rouge*, *Ligne Rouge*, *Front Paysan*, *Les Films du Grain de Sable*⁹⁵. Si bien, estos últimos también fueron activos protagonistas dentro del panorama fílmico-político francés de esta época, no podemos detenernos en todos ellos, por lo cual abordaremos sólo los que consideramos más representativos.

2.1.2.a. El grupo cinematográfico S.L.O.N.

En 1967 Chris Marker convocó a una serie de realizadores comprometidos, entre los que se encontraban Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Joris Ivens, Agnès Varda, Claude Lelouch, William Klein, Michele Ray, para llevar a cabo la película *Loin du Vietnam* (1967). La misma refiere a una protesta audiovisual contra la intervención militar de EE.UU. en Vietnam y se proclama a favor de la resistencia y lucha de la población civil vietnamita frente a esta invasión, una de las chispas que precisamente encendió, poco tiempo después, los sucesos de Mayo del 68. Es así que, a partir de esta experiencia colectiva, algunos deciden crear el grupo S.L.O.N. (*Société Pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles*)⁹⁶ al cual se suman Valerie Mayoux, Jean-Claude Lerner, Alain Adair y John Tooker. Una cooperativa de producción y distribución cinematográfica, de funcionamiento totalmente flexible, voluntario y que funciona con escasos recursos. No obstante, si bien existía un gran compromiso político en este conglomerado de cineastas, la mayor parte de las 150 personas que participan en la realización de este primer film, lo hacen sin plantearse un posible cambio en las metodologías de producción ni de trabajo, y sin preguntarse por el tipo de films que hacen o la manera en que éste se integra en el sistema comercial de producción y distribución (Arnau Roselló, 2006).

Ese mismo año de creación del grupo, son convocados a apoyar a los obreros de una factoría de la multinacional RhônePoulenc en Besançon, que se encuentra en medio de unas huelgas y protestas violentamente reprimidas. Los miembros del colectivo (entre los que estaban Marker, Godard, Maret y Bonfanti) ponen su trabajo a disposición del movimiento obrero local, naciendo una de las experiencias más enriquecedoras de la época, los *Groupes Medvedkine*. De esta experiencia nace el film *À bientôt, j'espère* (1968) que propicia, posteriormente, la creación de otros colectivos como el grupo Dziga Vertov o el grupo Dynadia (Arnau Roselló, 2006). Cuando llegan los acontecimientos de mayo de 1968, el colectivo ya estaba en pleno funcionamiento y Chris Marker renuncia a su propia carrera en el cine personal para dedicarse completamente a SLON y sus actividades.

95 Layerle (2004) llega a enumerar más de 100 colectivos cinematográficos y más de 700 films realizados entre 1967 y 1981. A estos colectivos se podrían añadir una gran cantidad de grupos de trabajo que comienzan a utilizar la tecnología del vídeo que es mucho más barata y cuyo uso se extiende a partir de la década del setenta, como por ejemplo *Les Cent Fleurs*, *Mon œil*, *Vidéo Out*, *Vidéo 00*, entre otros. Podría afirmarse que nunca antes en la historia del cine surgieron en un periodo tan corto y en un área geográfica tan acotada tantos colectivos audiovisuales. Por otro lado, podríamos agregar aquí una gran cantidad de realizadores de cine político y comprometido que realizan también diversas películas de autor durante este periodo.

96 Slon (Слон) también significa elefante, en ruso.

La distribución y exhibición de los films se realizan mayoritariamente por medios alternativos e independientes como fábricas, asociaciones obreras, barriales y/o juveniles, cineclubes, locales sindicales o partidarios, etc. No obstante, se realizan grandes esfuerzos por insertar las producciones en circuitos de alcance más masivos, como indicaban los integrantes de SLON en una entrevista: “Poco a poco parecemos ir acercándonos a los circuitos comerciales. Estamos haciendo los mayores esfuerzos para lograrlo; no vemos porqué tendríamos que aislarnos de un amplio público potencial debido a algún tipo de actitud purista, tenemos que luchar en todos los campos, en todos los frentes” (Linares, 1976, p. 58)⁹⁷. Finalmente S.L.O.N., se transforma en 1974 en I.S.K.R.A. (*Images, Sons, Kinescope, Réalisations, Audiovisuelles*)⁹⁸, una compañía de producción y distribución independiente que aún hoy sigue activa con un catálogo de más de 160 películas⁹⁹. Nos dice Arnau Roselló (2006) respecto de este colectivo:

“En cuanto a la reflexión sobre el aparato cinematográfico y la forma que emplean en sus discursos, los cineastas-militantes de SLON afirman su pretensión de realizar films políticos, pero no de autor, en los que la clase obrera hable por sí misma e incluso filme ella misma siempre que eso sea posible, fijando su referente en todo momento en la realidad que les rodea y desdeñando cualquier recurso a la ficción. (...) Esta tentativa, original en ese momento, es una de las maneras de actuar que con posterioridad ponen en funcionamiento repetidamente muchos colectivos y movimientos militantes que aspiran a plasmar la voz de los trabajadores y oprimidos con sus propias creaciones” (Arnau Roselló, 2006, p. 139).

2.1.2.b. *Les Groupes Medvedkine (1967-1974).*

Los encendidos sucesos del mayo de 1968 intentaron reconfigurar las relaciones entre los trabajadores, los campesinos, los intelectuales, los artistas, diversos directores y técnicos del cine militante, etc., como bien lo demuestra poco tiempo antes la formación de los grupos Medvedkine en Besançon y Sochaux en 1967. Producto de un ambiente que anticipa, en numerosos sentidos, y poco a poco va gestando la explosión de mayo del 68, este grupo es parte de un desarrollo mucho más amplio de cine militante que, con escasos recursos, comienza a trabajar al servicio de la clase obrera. Un cine de contrainformación, de registro de las movilizaciones sociales y de acción-reflexión conjunta entre obreros y cineastas.

Se podría decir que todo comienza con la voluntad política de instalar una biblioteca en el interior de la fábrica textil de Rhodiaceta en Besançon. Paul Cèbe fue quien luchó por esta biblioteca, él trajo el primer libro, la cultura y otras formas de la conciencia en la lucha cotidiana de fábrica. En 1967, mientras la planta fabril era sacudida por una gran huelga y ocupación de las instalaciones, Cèbe se contacta con Marker para que acuda en apoyo de los trabajadores y para pedirle proyectar sus películas en la misma fábrica. Marker acepta y viaja personalmente para ver que estaba sucediendo y para intentar captar el evento (Vigna, 2006). Una vez allí, comenzó a filmar (junto a Mario Marret, Bruno Muel¹⁰⁰ y otros) la huelga dentro de la fábrica con su cámara de 16mm, gracias al apoyo y participación de los trabajadores con la puesta en escena y la producción. Estas imágenes¹⁰¹ sirven para presentar ante los obreros un boceto como balance de situación, pero luego se desarrolla un debate colectivo en el cual los obreros critican duramente, con pasión y tenacidad, el trabajo de Marker. Opinan que, si bien es bueno que aborde el tema, no llega a la raíz del problema, es una mirada demasiado externa¹⁰². Marker escucha las críticas y entiende entonces que son

97 Entrevista realizada por Guy Hennebelle a los integrantes del colectivo cinematográfico SLON, en febrero de 1972 en París, de modo anónimo y colectivo, publicada en: Hennebelle, G., “Le cinema militant” en *Cinéma d’aujourd’hui* nº 5/6, Paris, Marzo-Abril 1976, y reproducida parcialmente en Linares (1976, p. 58).

98 Iskra (Искра) significa también chispa en ruso, además de ser también el nombre del periódico político de Vladimir Lenin.

99 www.iskra.fr

100 Puede verse una interesante entrevista al realizador Bruno Muel, acerca de la historia de Groupe Medvedkine “The history of the Medvedkine groups: from Besancon to Sochaux” (labournet.tv & Muel, 2014) Recuperado a partir de <http://en.labournet.tv/video/6700/medvedkine-groups-sochaux-besancon>

101 Las imágenes de esta experiencia rodada por Marker se transforman, un año después en la ya citada *A Bientôt J’espère* (1968).

102 Precisamente la película *La Charnière* (1968 / 16mm / Sonido solo / 13 minutos), una película sin imagen, rodada y montada por Antoine Bonfanti (con la adición de un texto escrito y leído por Pablo Cèbe), restaura algunos de estos debates tras la proyección pública en Besançon de la película *A Bientôt J’espère*.

los propios obreros quienes deben comprometerse en la realización de la película, aquellos que en principio siempre han estado excluidos de la representación, quienes mejor entienden su condición y sus problemáticas. Había que pasar de hacer “una película militante sobre la condición obrera”, a realizar una “película obrera militante” (Fernandez-Savater & Cortés, 2008a; Vargas Serpa, 2013). En la misma línea Araújo (2008a, párrafo 17) plantea:

“El cine del 68 nace así de una necesidad de hacer cine con personas que no son cineastas, de hacer un discurso cinematográfico a personas que hasta entonces estaban excluidas del medio, no como un concepto abstracto sino como un grupo social marginado de los procesos culturales. Pero este cine no es *para* el obrero sino *del* obrero, no sólo como *objeto*, sino también como *sujeto* de la creación”.

A partir de este suceso, varios realizadores y técnicos de cine, entre ellos Chris Marker, comentaron y mostraron a los obreros en huelga el trabajo que el director soviético Alexandre Medvedkine realizó décadas atrás: la experiencia revolucionaria del *agit-tren* con el cual retrataba la vida de obreros y campesinos a la vez que elaboraba en conjunto con ellos cada película. Surge entonces, como homenaje a esta experiencia, los grupos Medvedkine de cine-acción, integrados por un grupo de trabajadores cinematográficos, técnicos, militantes, obreros y activistas que, durante varios años, se dedicaron a hacer películas autorrepresentativas de sus luchas (De La Puente, 2007), oponiéndose a cualquier valor mercantil, buscando canales alternativos de difusión y reclamando ante todo generar con sus films debates, discusiones y diálogos (Gabino & Bruck, 2008). La producción de los grupos Medevkine no posee ningún tipo de difusión comercial o televisiva. Los films son exhibidos en las propias fábricas, centros culturales obreros y locales de organizaciones sociales, empoderando a los trabajadores de todo el país que encontraron en esta forma de hacer cine un medio poderoso en donde plasmar sus reivindicaciones, proliferando a partir de aquí una serie de grupos y colectivos de cine militante y obrero.

2.1.2.c. *Etats Généraux du Cinéma Français (Estados Generales del Cine Francés).*

El 17 de mayo de 1968 se convoca, en la *École Nationale Technique de Photographie et de Cinéma* (Escuela Nacional Técnica de Fotografía y Cinematografía) a una asamblea general de los profesionales del sector cinematográfico para votar la propuesta de *Cahiers du Cinema* de conformar los *Etats Généraux du Cinéma Français*. La asamblea, que aglutina a cerca de tres mil personas, vota también una huelga general del sector en apoyo a los otros sectores en huelga y como reclamo de las estructuras y métodos de la industria cinematográfica. Se forman diversas comisiones teórico-prácticas, algunas se encargan de redactar proyectos para reformar completamente la industria cinematográfica, otras comisiones se encargan de producir films para cubrir y contrainformar sobre de los sucesos del momento (luchas, protestas, huelgas, enfrentamientos, represión policial, toma de fábricas y universidades, etc.) Al día siguiente, el 18 de mayo, algunos cineastas de la asamblea deciden bloquear el Festival de Cannes en apoyo de las luchas de obreros y estudiantes y en protesta contra la represión policial. A partir de este momento sus miembros convocaban a técnicos, intérpretes, críticos y espectadores a que formaran parte de los Estados Generales del Cine Francés para llevar a cabo la revolución por, para y en el cine (Bruck, 2008).

El 26 de mayo se convoca (en Suresnes) una nueva asamblea de los Estados Generales del Cine a la que acuden cerca de mil trescientas personas para votar los proyectos de reforma de la industria del cine. Numerosas comisiones conformadas por grupos de reconocidos cineastas, elaboran y redactan diversos proyectos en los que proponían reestructurar, transformar y cambiar totalmente las estructuras cinematográficas del momento. Por otro lado, las comisiones de producción y difusión publican un manifiesto *Por un cine militante*, donde declaran expresamente sus posturas:

“La dictadura burguesa actúa en todos los niveles. El cine y la televisión, a la vez industria y espectáculo, no son únicamente una fuente de ganancias para algunos, sino que constituyen también un arma ideológica en manos de la clase en el poder (...) Igualmente, por lo que respecta al cine, los capitalistas

tienen en él, como en todas las ramas de la actividad social, uno de sus monopolios. (...) Para llevar a cabo una ruptura ideológica con el cine burgués nos pronunciamos por la utilización de los films como arma política” (Arnau Roselló, 2006, p. 142)¹⁰³.

Siguiendo estos postulados, estas comisiones se encargaron de la realización de más de 30 cortometrajes en 16mm y 35mm llegando a rodar rodar cerca de 70.000 metros en dos meses (Arnau Roselló, 2006; Bruck, 2008; Galán Zarzuelo, 2014). Estos breves cortos documentales de agitación denominados *cinétracts*¹⁰⁴, eran films que tenían como objetivo informar y mostrar otros puntos de vista sobre los acontecimientos políticos del momento. Rodados, en su origen, por directores profesionales y cineastas amateurs, los *cinétracts* eran cortometrajes anónimos de muy corta duración, de carácter contrainformativo, de factura y recursos sencillos, con gran impacto visual, de marcado formato literal y panfletario, cuya función principal consistía en agitar la participación política directa dentro del movimiento.

Cada director debía arreglárselas para su producción, para rodarla en un solo día y realizar una auto-edición. Se utilizaban también materiales de archivo fácilmente disponibles, fotografías, collages e intertítulos escritos a mano, con el fin de responder lo más rápidamente posible a los acontecimientos. A veces incluso se realizaban por corte, en la misma cámara, para evitar tener que montarlos luego. Para respetar el anonimato, las piezas no poseen créditos, solo están numerados, a medida que se iban realizando. Tras su anonimato trabajaban también cineastas reconocidos, como Godard, Resnais, Garrel, Gorin, Marker, entre otros, que harían de este microformato un medio de prueba y experimentación. Este formato buscaba una democratización total y un modo revolucionario de práctica cinematográfica, tanto en relación a su producción (contenido y forma), así como en la distribución y la exhibición (Elshaw, 2000).

Los Estados Generales del Cine Francés aglutinarían una gran cantidad y diversidad de realizadores y técnicos cinematográficos de diferentes orientaciones políticas, lo cual le daría en un comienzo una gran fuerza y riqueza gracias al consenso colectivo, pero, poco a poco, esto mismo iría generando algunas diferencias entre las tendencias y sectores internos, provocando su desintegración hacia 1970. De esta disolución surgirían, a su vez, una inusitada variedad de colectivos y grupos de cine político y/o militante, que se sumaron a los ya existentes. Pese a la diversidad de temáticas, formas, lenguajes e ideologías a las que cada grupo adscribía, en todos seguía primando un trabajo colectivo y una producción cinematográfica como herramienta de intervención política y transformación social. Siguiendo a Arnau Roselló (2006) la formación y desarrollo estos *Etats Généraux du Cinéma* poseen una importancia fundamental ya que suponen una base necesaria para la constitución de una memoria histórica (y también fílmica) desde una perspectiva obrera, como auto-representación y empoderamiento anticapitalista, que revoluciona definitivamente las maneras en que el cine se había desarrollado hasta este momento.

2.1.2.d. Grupo Dziga Vertov (1968-1972).

Jean-Luc Godard consideraba que la forma en que se realizaban las películas (incluidas las propias) respetando los planos formales dominantes y la lógica publicitaria burguesa, dificultaban el proceso revolucionario. Jean Pierre Gorin, quien dirigía el mayor peso de la línea ideológica y política de la producción del grupo, entendía el cine como un eficaz instrumento político a través del cual se podían teorizar sobre los procesos de mayo de 1968 y sobre las prácticas revolucionarias de la época (Tavares de

103 Aparecido originalmente en la revista *Les Etats généraux du cinéma français* (N°3), citado en *Cinema d'aujourd'hui* n° 5/6, 1976, p. 31, citado y traducido por Arnau Roselló (2006, p. 142).

104 Puede visualizarse un compendio de *Cinétracts* (Anónimo, 1968) en el siguiente enlace: <https://youtu.be/m12TB0ciCec>

Mello Abdalla, 2011). Juntos deciden crear el grupo Dziga Vertov¹⁰⁵, al cual se suman Gérard Martin, Natalie Billard, Armand Marco y, esporádicamente, Jean-Henri Roger y Paul Burron¹⁰⁶.

El nombre del grupo es a la vez un homenaje al realizador soviético y una declaración de los principios que guían la ideología del colectivo, el cual busca un discurso cinematográfico directo y explícitamente político que intenta desmarcarse de cualquier esquema formal o formato narrativo del cine industrial. El grupo se oponía por lo tanto a cualquier práctica "autoral" del cine burgués (propia de la *Nouvelle Vague*) y a las divisiones y jerarquías propias de la industria cinematográfica capitalista, proponiendo la realización colectiva como método alternativo, firmando las películas de colectivamente, al igual que las fichas técnicas y los contratos con los distribuidores. Sus películas se caracterizan por poseer una profunda reflexión y trabajo sonoro constituyendo una de las dimensiones más importantes de algunos de sus films. Diversas estrategias donde los realizadores buscan crear nuevos efectos y sentidos a partir de la materia sonora que es moldeada, desplazada, superpuesta, recortada, confrontada, fusionada, ampliada, armonizada con las imágenes, llevando la experimentación al límite y ganando, en algunos casos, terreno al protagonismo de la imagen. Nos dice Araújo que

"La reivindicación política de estos filmes se articula con la complejidad de relaciones entre sonidos e imágenes, entre imagen e imagen y sonido y sonido: imágenes filmadas/imágenes de archivo, diálogos on/textos off, diferentes idiomas (...) Las imágenes y sonidos tartamudean, hablan dos lenguajes a la vez, ya que no hay imágenes ni sonidos justos, sino justo imágenes y sonidos" (Araújo, 2008b, párrafo 7).

El Grupo Dziga Vertov fue, en definitiva, un experimento que buscó asociar la producción, la acción y la reflexión en su misma praxis cinematográfica y, a pesar de ciertas contradicciones, acabó siendo una influencia directa ineludible para otros colectivos de cine militante, tanto contemporáneos como posteriores en el tiempo.

Es interesante destacar el texto "*Que faire?*" (Godard, 1970b) (¿Qué hacer?)¹⁰⁷, un manifiesto que recoge una completa declaración de los principios, perspectivas y objetivos que el grupo persigue. El manifiesto se estructura básicamente en torno a los dos primeros ejes que diferencian el contenido político de un film, del modo político de realizarlo. Como bien analiza Arnau Roselló (2006), se plantea la disyuntiva en la cual para resistir e intervenir eficazmente no alcanza con realizar films de profundo contenido político, si se utilizan formas, narrativas y códigos hegemónicos a través de un lenguaje idealista, vehículo del poder capitalista, difundido en sus canales vacíos de contestación y reflexión. En oposición, *hacer los films de un modo político* propone lo contrario, es decir, organizar políticamente la manera de realizar los films de modo que sea posible aplicar, en la misma praxis, un cine esencialmente militante y materialista.

2.1.2.e. *Cinéma Libre*.

Uno de los tantos colectivos que se gestan en este contexto post-mayo del 68, es el colectivo *Cinéma Libre* que surge a finales de 1971¹⁰⁸. Este grupo, aunque se mueve en los ámbitos de las organizaciones de izquierda, funciona de manera totalmente independiente, sin relación o asociación con ningún partido

105 En la filmografía que suelen atribuirse al grupo se encuentran los films: *Un Film Comme les Autres* (1968), *British Sounds* (1969), *Pravda* (1969), *Vent D'Est* (1969), *Luttés en Italia* (1970), *Jusqu'à la victoire (Méthodes de pensée et travail de la révolution palestinienne)* (1970) [incompleto], *Vladimir et Rosa* (1970), *One Parallel Movie* (1971), *Schick* (1971), *Letter to Jane: An Investigation About a Still* (1972), *Tout va bien* (1972). Posteriormente a la desintegración, del grupo Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville, realizan el film *Ici et Ailleurs* (1974) con material filmado para *Jusqu'à la victoire*.

106 También participaron del grupo algunos intelectuales como Daniel Cohn-Bendit (líder estudiantil), Gian María Volonté, Yves Montand, Jane Fonda y Glauber Rocha, quienes, sin embargo, no permanecieron en el grupo durante toda su existencia. (Tavares de Mello Abdalla, 2011)

107 Puede consultarse el texto completo en versión original manuscrita en el enlace <http://www.derives.tv/Que-faire> También se encuentran disponibles otros textos del autor en <http://www.derives.tv/godard>

108 Puede verse una reseña de la actividad de los primeros años del colectivo en el texto "Posiciones previas" publicado en (Pérez Perucha, 1988).

político, sindicato ni organización particular. Esta situación le otorga mayor libertad y, a su vez, lo condiciona por su funcionamiento autónomo y autogestionado. Según Arnau Roselló (2006), a diferencia de otros grupos, su evolución se encuentra mucho más determinada por la situación particular del cine militante y de la política del momento.

Para los integrantes de *Cinéma Libre*, el cine es un poderoso instrumento del movimiento revolucionario, el cual debe afrontarse mediante soluciones radicales. Se buscaba coordinar una red autónoma de colectivos, organizaciones y realizadores que faciliten la circulación y proyección de cine militante por fuera de los circuitos habituales donde asisten espectadores ya concienciados. De este modo, buscaban salir del gueto cinematográfico en el que se encontraban (propio de los ambientes izquierdistas) para lograr expandir las ideas y las luchas a otros sectores de la sociedad. Esto es considerado por ellos como una etapa fundamental del proceso de intervención política del cine militante. El colectivo despliega con su práctica tres campos de intervención: las organizaciones políticas estructuradas de carácter global; los nuevos frentes de lucha que caracterizan una nueva etapa de desarrollo de la lucha de clases, como el movimiento feminista, el ecologista o contra las prisiones; y los aparatos culturales, cuyos responsables desean hacer del cineclub el lugar donde arranca el proceso de educación política, de concienciación de clase (Arnau Roselló, 2006).

2.1.3. Estados Unidos.

En Estados Unidos las condiciones son muy diferentes a los que sucede en Europa y, sobre todo, en Latinoamérica. A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta en norteamérica no existían, como si sucedía en otros países, movimientos revolucionarios de la clase obrera, ni pensamiento marxista, ni partidos de izquierda con influencia política e ideológica. No obstante, poco a poco, el terreno y contexto histórico propiciaron el desarrollo de prácticas audiovisuales de tipo militante, mayoritariamente en ámbitos universitarios, sobre todo a raíz de las grandes luchas y movilizaciones. Ejemplos de esto lo podemos ver en prácticas contra la Guerra de Vietnam, en las luchas raciales de la comunidad negra (quienes exigían, de la mano Martin Luther King, Malcom X y las Panteras Negras, el reconocimiento y respeto de sus derechos civiles) y también en torno a la lucha de las mujeres contra la opresión sexista de una sociedad totalmente patriarcal.

La cultura política de los realizadores de esta época era muy ecléctica y contenía, según Hess (1979) elementos del marxismo, el populismo estadounidense, el maoísmo, el existencialismo, el anarquismo, la contracultura, y un sentido muy moralista de la justicia y el humanitarismo. Su lucha contra el racismo fue particularmente importante ya que consideraban que estos grupos oprimidos eran la vanguardia que conduciría a la revolución para crear una sociedad libre en la que todo el mundo tendría una voz en las decisiones que afectaban a sus vidas. Su eclecticismo y su preocupación por la vida individual y privada crearon un contexto para analizar el racismo, el sexismo, la sexualidad y la vida familiar. Por otro lado, el contexto tecnológico favoreció también el desarrollo de cinematografías alternativas, ya que existía, tras la segunda Guerra Mundial, una infraestructura técnica inusitada debido a la enorme proliferación de cámaras y proyectores 16mm en diversas organizaciones, universidades, sindicatos, escuelas, iglesias, colectivos comunitarios, entre otras instituciones, facilitando la creación de películas experimentales y/o políticamente comprometidas. No obstante, eran los grandes conglomerados económicos quienes controlaban la producción y distribución de la gran industria cinematográfica, del entretenimiento y la televisiva, por lo que, frente a su gigantesco poder y su fuerte tendencia políticamente conservadora, las manifestaciones audiovisuales de oposición no llegan a plantearse como una alternativa considerable, ya que las redes de distribución permanecían en manos de sus grandes distribuidoras y estudios hegemónicos.

Algunos realizadores más comprometidos se dan cuenta de que su producción política-cinematográfica carece de sentido si no puede exhibirse y distribuirse de manera alternativa. A raíz de esto se crean grupos y

colectivos como *American Documentary Films*, fundada para producir y distribuir películas contra la guerra y películas provenientes de Cuba, Europa y el sudeste asiático. Por su parte el colectivo *Newsreel*, siempre veía la distribución propia y de otras películas como una de sus funciones más importantes. *New Day Films* se formó como una cooperativa para distribuir películas feministas. *Women Make Movies*, *Iris Films*, *Odeon Films*, *Third World Films*, y otros grupos similares se formaron para distribuir y también para producir películas alternativas¹⁰⁹ (Hess, 1979).

No obstante, el fenómeno norteamericano tiene la perversa particularidad de que su industria cinematográfica, gracias a su capacidad económica y su poderosa flexibilidad, puede permitirse integrar la disidencia de los colectivos y movimientos que, aunque surjan al margen de la misma y se opongan a sus modos de funcionamiento, sean susceptibles de generar cierta rentabilidad económica. Esto sumado a que las distribuidoras alternativas crean un circuito que, aunque importante, es aún muy primitivo, ineficiente e incompleto en comparación con la red de distribución comercial. Por otro lado, como bien apunta Arnau Roselló al respecto,

“A diferencia de lo que ocurre con los movimientos de cine militante de otros lugares del mundo, en EE.UU. estas prácticas profundamente politizadas no se enfrentan a la persecución directa de la policía ni a la escasez de recursos. La situación en los setenta en EE.UU. es un anticipo de lo que ocurriría en Europa unas décadas más tarde. La represión que se ejerce sobre el cine y la cultura militante es mucho más sutil (aunque no menos violenta y efectiva), se centra en la posibilidad de utilización comercial e inserción en los mecanismos de los mass-media de los elementos potencialmente recuperables que pudieran hallarse en alguna obra de este tipo de cine. De este modo se produce la integración en un discurso que no es el propio y el subsiguiente vaciado de sentido, objetivo primordial de este 'rescate'” (Arnau Roselló, 2006, pp. 161-162).

Es importante al respecto el nacimiento de *The Film Makers' Cooperative*, ya que será el puntapié inicial de un sucesivo crecimiento en la producción y distribución de cinematografías disidentes en Estados Unidos. Esta cooperativa, nacida del movimiento *underground* de New York y de realizadores de la talla de Jonas Mekas, Kenneth Anger, Jack Smith, Andy Warhol, entre otros, surge con la voluntad de ser una alternativa político-cinematográfica disidente que buscaba producir, distribuir y exhibir materiales alternativos totalmente al margen de la industria hegemónica. Logran crear un circuito paralelo sobre el que luego se asentaron los posteriores movimientos de cine militante que fueron surgiendo en los años sucesivos. Como bien indica Guy Hennebelle (1977), mientras que el cine experimental y de vanguardia sufre un declive progresivo, paralelamente van surgiendo grupos de producción y distribución cinematográfica de orientación política radical que tienen como propósito utilizar el cine como arma política y cuya eclosión coincide, en 1967, con el desarrollo de una 'nueva izquierda' americana.

2.1.3.a. *Newsreel*.

De la variedad de colectivos que comienzan a surgir, sin duda *Newsreel* es el que mayor desarrollo, mayor actividad y más extensión temporal y geográfica tuvo. Nace en 1967 como un noticiario cinematográfico al servicio de los movimientos de transformación social del momento y mantiene la firme intención de ser una alternativa al sistema hegemónico de información televisiva. *Newsreel* surge de un grupo de cineastas, fotógrafos y artistas de Nueva York que viajaron a Washington para documentar lo que sucedería en octubre de 1967 cuando se produjo una masiva manifestación en frente del Pentágono contra la guerra de Vietnam, una protesta que significó un punto de inflexión dentro del movimiento contra la guerra. Representaba el inicio de una resistencia activa frente al Estado, que había emprendido una violenta represión contra los manifestantes, utilizando las tropas federales del ejército (Hess, 1979).

109 Un análisis extenso y detallado sobre este movimiento puede consultarse en el artículo “Notes on U.S. radical film, 1967-80” (Hess, 1979)

Al volver a New York, estos realizadores, comenzaron a discutir la posibilidad de utilizar todo el material rodado en una película colectiva. Jonas Mekas¹¹⁰ propone entonces, en diciembre de ese año, una reunión entre todos estos jóvenes cineastas, estudiantes universitarios de cine y humanidades y realizadores amateurs de clase media comprometidos con los sucesos que estaban aconteciendo. El objetivo era debatir acerca de la viabilidad de conformar un grupo de producción y distribución alternativa que se encargara de gestionar colectivamente el material rodado durante las diferentes movilizaciones y protestas. A partir de entonces, Newsreel comienza a funcionar en New York, en torno a la figura de Robert Kramer y otros cineastas. Pronto la idea comienza a extenderse rápidamente y surgen, en otras ciudades del país, otros colectivos con el mismo concepto y también bajo el paraguas de Newsreel. Así, en la primavera de 1968, Newsreel ya se había extendido a Boston, Chicago, San Francisco y Los Ángeles (Arnau Roselló, 2006; Hess, 1979).

Newsreel, además de la distribución de films independientes junto a otras distribuidoras alternativas, se dedica a producir cortometrajes radicales de intervención política, muy dinámicos, con una estética muy austera, de baja calidad, cámara en mano, desprolijos enfoques, etc., cuya riqueza fundamental estaba en el contenido, la emotividad y la energía que emanaban sus producciones. Más emocional que intelectual, su objetivo final era llegar al espectador y movilizarlo a salir a la calle para unirse a estas luchas, con el total convencimiento de que sus películas lo lograban, algo que, según Hess (1979), existen evidencias de que lo consiguieron¹¹¹.

Para Bruck (2008) Newsreel se enfrenta netamente a los medios de comunicación del *establishment*, que históricamente han conspirado para mantener un monopolio sobre la información y manipular la opinión pública, por lo tanto la finalidad del colectivo era

“(…) colocar la potencialidad de los medios cinematográficos en manos de los pobres y de los trabajadores, al servicio de sus intereses y necesidades. En los films de Newsreel es el pueblo el que habla directamente, y habla con fuerza contra la explotación económica, el racismo, el sexismo y la agresión militar norteamericana en el sudeste asiático” (2008, párrafo 30).

Todos los integrantes de Newsreel estaban comprometidos con la distribución de las películas, tanto de las propias como de las ajenas. Era una responsabilidad primaria y todo el mundo participaba de ella, obteniendo grandes logros al respecto. Las proyecciones se llevaban a cabo en escuelas, centros comunitarios, oficinas, iglesias, e incluso en la calle, gracias al Cinemobile (un camión con instalaciones de proyección en la parte posterior) (Hess, 1979). Preferían pequeñas proyecciones en las que se desataran debates posteriores, que grandes audiencias desprovistas de motivación política expresa, y se negaron expresamente a utilizar cualquier canal comercial de distribución. Para ellos la forma de exhibir las películas es tan importante como su contenido y políticamente mucho más trascendental que su forma fílmica (Arnau Roselló, 2006).

2.1.3.b. *American Documentary Films* (1966-1972).

American Documentary Films (ADF) es otro de los colectivos representativos y relevantes de esta época que, bajo el apoyo del Partido Comunista Americano, se dedicó fundamentalmente a crear una plataforma independiente de distribución y exhibición de cine político, militante y alternativo y, en menor medida, a la producción y realización cinematográfica. Desde una postura totalmente crítica hacia el capitalismo y los

110 Ya en ese entonces Mekas era un cineasta reconocido dentro de la escena del cine experimental y *underground* de New York, portavoz de *New American Cinema*, editor de *Film Culture*, y crítico para el *Village Voice*.

111 Los integrantes de Newsreel asumieron que el rodaje de estas luchas y enfrentamientos tocaría a los espectadores y los llevaría a las calles para unirse a las protestas, algo que, en una atmósfera altamente politizada y efervescente como esta, su hipótesis era bastante acertada. Por ejemplo, la proyección de *Columbia Revolt* (1968), una película que abordaba la ocupación de los estudiantes de la Universidad de Columbia en Nueva York, contribuyó sin duda a que posteriormente se utilizara esta metodología en otras las manifestaciones y ocupaciones de edificios en diversas ciudades (Hess, 1979).

medios de comunicación de masas, sus integrantes se plantean como principio fundamental, provocar, mediante el cine y la cultura, un cambio en las estructuras sociales y culturales, intentado transmitir las experiencias de personas que se dedican a luchar por una vida y una sociedad mejor, buscando contagiar esta ilusión en el espectador (Linares, 1976)¹¹².

El colectivo se constituye como una asociación sin fines de lucro y todos los ingresos que obtienen con la distribución y exhibición se utilizan únicamente para invertir en nuevas producciones, realizar copias de los films, realizar mantenimiento, conservar los archivos y posibilitar la distribución en todo el país, por fuera del sistema comercial, utilizando una unidad móvil de cine montada en un camión (Arnau Roselló, 2006) con la que realizan proyecciones de films al aire libre viajando de ciudad en ciudad. Al cultivar estrechas relaciones con realizadores y colectivos independientes de cine militante y alternativo y organizaciones civiles y políticas de izquierda, tanto del propio país como de todo el mundo, llega a compilar un gran archivo, contando en su completo catálogo con más de 180 films (Arnau Roselló, 2006), que distribuyen y exhiben de manera sistemática en todo el territorio nacional, abarcando una amplia diversidad de cine político y militante nacional y extranjero (con variados formatos, narrativas, estéticas y temáticas).

El colectivo desaparece en 1972 después de fracasar en su intento de realizar el 1º Festival de Cine Cubano de New York, momento que el gobierno americano incauta gran parte de su material fílmico, suspende el festival por violar el bloqueo y prohibición de intercambios con Cuba, y lo penaliza, ocasionándole graves pérdidas al colectivo de las cuales no logra recuperarse nunca. Según Arnau Roselló (2006) este es uno de los tantos motivos. Sin embargo, durante los años sesenta y setenta, se produce un desarrollo constante del cine político y militante en el país, y la utilización del vídeo dentro de colectivos activistas, como de comunidades negras, latinas y asiáticas, así como gays, lesbianas y otros diversos grupos oprimidos, convertirá a esta tecnología en un suceso de vital importancia política durante este período.

2.1.4. Cine Militante en España durante el tardo-franquismo y la transición.

Nos proponemos aquí aproximarnos a la etapa de producción colectiva de cine documental militante en España durante el periodo tardo-franquista hasta el principio de la democracia, entre los años 1967 y 1981. La gran mayoría de la información localizada se encuentra explicada y debidamente contextualizada en la rigurosa investigación *La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)* de Roberto Arnau Roselló (2006). Nos vamos a referir a dicho estudio en múltiples ocasiones, aunque nos limitaremos aquí a realizar un breve esbozo de los rasgos característicos de este periodo a fin de poder desarrollar los antecedentes que nos interesan para nuestra investigación. Nos centraremos con detenimiento en ejemplos paradigmáticos de la época, sobre todo en experiencias de colectivos catalanes.

La mayoría de los colectivos cinematográficos abordados se constituyeron como una activa forma de resistencia frente al régimen gobernante y se colocaban completamente al margen de la industria cinematográfica, en una situación de completa ilegalidad gubernamental y en la más extrema clandestinidad. Es importante destacar la cercanía de estas prácticas con otras similares existentes en otros países en aquel momento, sobre todo de América Latina, en los cuales existían también contextos similares de represión, marginalidad y clandestinidad debido a la presencia de gobiernos dictatoriales (Argentina, Chile, Bolivia, etc.). De todas formas, cuando en España empiezan a propagarse este tipo de iniciativas de cine militante, fuera de las fronteras del país franquista ya habían aparecido hacía tiempo e, incluso, estaban en muchos lugares desapareciendo o desintegrándose por diversos motivos.

Si bien podemos agrupar los grupos surgidos en esta época por sus similitudes y objetivos comunes, puede apreciarse en su formación y en sus producciones diversas estrategias, tanto de representación, como

112 Puede consultarse una versión traducida del texto donde se exponen los principios fundacionales del colectivo en (Linares, 1976, pp. 108-109)

políticas, de producción y de distribución. Cada cual cuenta con un ciertas particularidades y modos de organización y producción propios. Por ejemplo, algunos mantienen el anonimato firmando con el nombre del colectivo y otros, por el contrario, si bien pertenecen a un colectivo, firman los trabajos con los nombres de sus integrantes. Aunque estos grupos y experiencias se desarrollaron a lo largo y ancho del país, es en las grandes ciudades donde se desarrollan mayoritariamente debido al mayor acceso a material cultural, tecnológico e insumos. También destacan la mayor cantidad de profesionales y técnicos especializados, la posibilidad de revelado, la colaboración con otros colectivos u organizaciones, además del apoyo social y la capacidad de convocatoria de la que gozan los movimientos obreros y estudiantiles en ciudades como Madrid y Barcelona.

En octubre de 1967 se realizan en Sitges las *Primeras Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía*. En este encuentro varios cineastas plantean una asamblea para abordar los temas que verdaderamente les preocupan, y no los planteados por la organización del evento. Se redacta el famoso *Manifiesto Sitgista* que propugnaba la realización de un cine “independiente y libre de cualquier estructura industrial, política y burocrática”. Esto provocó gran revuelo y la policía acabó secuestrando los ejemplares del manifiesto para evitar su difusión (Arnau Roselló, 2006; Galán Zarzuelo, 2014). Podríamos decir que, a partir de aquí, surgen los primeros intentos de pensar el cine como una herramienta de liberación política dentro del estado opresivo franquista. En este manifiesto y en algunas películas pioneras se encuentra el germen del cine militante español de esta época. En palabras de Pérez Perucha,

"una buena cantidad de cineastas/autores tiraron la toalla y resolvieron que la capacidad de maniobra en el interior del Sistema estaba pasando de ser mínima a ser nula. (...) se colocaron de espaldas a la legalidad administrativa del franquismo: en adelante sus películas serían alegales, cuando no directamente ilegales; o sea, semiclandestinas, si no directamente clandestinas y susceptibles de padecer, películas y autores, persecución policíaca" (Pérez Perucha, 2005, párrafo 1).

Los realizadores debían tener su documentación en regla, la policía sólo dejaba trabajar a quienes pertenecían a alguna televisión o productora oficial, sino se requisaban las cámaras y los equipos. Se ejercía también un estricto control sobre los mismos laboratorios donde se revelaba el material fílmico, se exigía a quien quisiera revelar un cartón de rodaje que incluía un informe policial certificar duración, nombre de quién lo llevaba, de qué trataba el film, etc. (Galán Zarzuelo, 2014). Por este motivo, la mayoría de las veces se enviaba el material al extranjero, generalmente Italia o Francia, para ser revelado, viajando los propios cineastas con el material o enviándolo mediante la estructura y relaciones de los Partidos Comunistas de ambos países (Arnau Roselló, 2006). La producción de cine militante se realizaba fundamentalmente de manera cooperativa dentro de colectivos cinematográficos, ya que estos grupos y sus miembros entendían que un cine revolucionario tenía que ser colectivo, como colectiva es la revolución. De este modo, vemos que estas películas, en palabras de García-Merás (2007),

"fueron concebidas como un instrumento de lucha política, cubriendo vacíos informativos con los asuntos que ni el cine ni la televisión del Régimen permitía mostrar en sus pantallas, lo que en la jerga de la época se entendía por “contrainformar”. Al mismo tiempo, deseaban ofrecer una visión más ajustada de la sociedad española huyendo de la visión falsamente idealizada que ofrecían los medios de comunicación férreamente controlados. La censura de la época lo impedía a través de los cauces establecidos, de modo que la única forma de poder mostrar estos temas era situarse del otro lado de la legalidad y emplear un sistema alternativo de producción y exhibición de las películas” (pp. 16-17).

La distribución y exhibición de los films se realizaba de forma totalmente clandestina, organizando proyecciones con público seleccionado de antemano y con fuertes medidas de seguridad dentro de una red de circuitos de exhibición vinculados a las plataformas cercanas a la masa social popular: cineclubs, cinefórum, asociaciones de vecinos, agrupaciones culturales, incluso parroquias y muchos otros locales

sindicales u obreros, entre otros. La producción y difusión de estos films fue algo muy extenso, llegando incluso a superar la media de proyecciones del sector industrial tradicional¹¹³.

La cantidad de espectadores es sorprendentemente elevada, a pesar de la clandestinidad y el riesgo de la organización y asistencia a estos actos ilegales. García-Merás (2007) plantea que “en consonancia con estos planteamientos, rechazaron integrarse dentro del aparato cinematográfico por considerarlo doblemente cómplice (del entramado capitalista y del Régimen) y despreciaron a aquellos realizadores a los que calificaban como 'agentes ideológicos' de la dictadura" (pp. 16–17). Con el fallecimiento de Franco, el fin de la censura en 1977 y el cambio de régimen, el cine militante continua con su actividad, pero una vez que empieza el proceso de transición, la llegada de la democracia y la consecuente desmovilización de la izquierda, a los pocos años esta forma de entender la práctica cinematográfica se acabará extinguiendo lentamente (Arnau Roselló, 2006, 2013; Galán Zarzuelo, 2014; García-Merás, 2007).

Enumerar a todos aquellos colectivos que formaron parte de este movimiento político-cultural no es tarea sencilla, ya que los grupos se caracterizaban por la inestabilidad, una clandestinidad obligada y, por lo tanto, muchas veces un riguroso anonimato. Lydia García-Merás (2007) nombra aquellos colectivos con una producción más significativa según las fuentes de la época, en las cuales aparecen como más relevantes el Colectivo de Cine de Madrid, el Colectivo de Cine de Clase, la Cooperativa de Cine Alternatiu / Central del Curt, el Grup de Producció, el Equipo Imaxe, Yaiza Borges, el Equipo Penta, el Colectivo SPA y el Grup de Treball en algunas de sus propuestas. Nos detenemos ahora a analizar algunos de ellos¹¹⁴.

2.1.4.a. Colectivo de Cine de Madrid (1975-1978).

A principios de los años setenta, en Madrid, un grupo de militantes del Partido Comunista Español (PCE) se dedica a registrar, de manera bastante rudimentaria y marcados por la urgencia del momento, las manifestaciones, huelgas, y sucesos políticos no cubiertos por los medios de información oficiales, pero que tenían algún interés para la causa popular. Adoptando en sus primeros años el nombre de Colectivo de Contrainformación (Arnau Roselló, 2006; Galán Zarzuelo, 2014), se encuentran en este germen Andrés Linares y Miguel Hermoso que comienzan juntos a trabajar sin ninguna infraestructura de apoyo, con cámaras prestadas y las sobras de las colas de material virgen que conseguían mediante un contacto de TVE¹¹⁵. Unos años después, se suman Tino Calabuig y Adolfo Garijo y surge en 1975 el *Colectivo de Cine de Madrid*¹¹⁶. Posteriormente, se suman también otros militantes que colaboran activamente con el colectivo, como Miguel Bilbatúa, Javier Maqua, Manolo Bueno, Ramón Manzanares, Pedro Rosado, María Miró, Luis Cano.

Casi todos sus miembros estaban afiliados y eran militantes del PCE y de CCOO (Arnau Roselló, 2006). En sus estatutos se definen como una organización de carácter político dedicada a la realización y distribución de películas de carácter militante, en unalínea de análisis claramente marcada por un cierto marxismo-leninismo (García-Merás, 2007), pero sin estar sujetos a ninguna organización política en particular. A diferencia de lo que sucede con otros colectivos, el Colectivo de Cine de Madrid aunque no recibe financiamiento externo, sí recibe apoyos logísticos y estratégicos del aparato internacional del Partido

113 El ciclo de cine "Las brigadas de la luz. Vanguardia artística y política en el cine español (1967-1981)" comisariado por Julio Pérez Perucha en el MACBA, del 31 de marzo al 09 junio de 2005, presenta una buena selección de la ingente cantidad de películas de cine militante español. (Pérez Perucha, 2005)

114 Puede consultarse información destallada sobre todos y cada uno de los colectivos nombrados aquí, y otros más, en las siguientes investigaciones: Cfr. Arnau Roselló, 2006, 2013; García-Merás, 2007.

115 Films de esta época son, por ejemplo, *La muerte de Pedro Patiño* (1972); *Universidad 71-72* (1972); *Presos* (1973) y *El proceso 1001* (1974); *La lucha obrera en España* (1974). En esta etapa de primeros trabajos, se rueda generalmente sin ningún criterio, exclusivamente interesa contrainformar, producir documentos sobre las luchas que no se reflejan en los medios de comunicación, y posteriormente con todos estos elementos que son susceptibles de agruparse en torno a cierta unidad temática, se articulan para organizarse en un solo film (Arnau Roselló, 2006).

116 Más información, fotografías y vídeos del colectivo pueden consultarse en: www.colectivodecinedemadrid.com y <https://www.youtube.com/user/Colectivodecine>

Comunista (Arnau Roselló, 2006) que pone a su disposición moviolas, centros de montaje, contactos en el país, etc., como también ayuda técnica de exiliados españoles, profesionales, montadores, técnicos de sonido, afines al partido que colaboran en la consecución de algunos film.

A pesar de los limitados medios y de la deficiente calidad de imagen lograda en las condiciones precarias y opresivas en las que se encontraban, los films realizados por el colectivo en plena clandestinidad daban fiel testimonio de lo que ocurría en el país en aquel momento¹¹⁷. Las temáticas más habituales eran de carácter contrainformativo, manifestaciones obreras y/o estudiantiles, represión policial, entierros de militantes u obreros asesinados, liberación de presos políticos, ruedas de prensa clandestinas, conciertos en favor de la libertad de expresión, entre otras.

Además de su labor en la producción de films, dentro del grupo se desarrolla también la teorización al respecto del cine militante. Además de la participación en debates internos o con otros colectivos, existen interesantes reflexiones al respecto en el libro *El cine militante* (Linares, 1976). Linares no se aboca específicamente al movimiento dentro de España, sino a nivel internacional, sobre todo por motivos de seguridad, evitando citar nombres por posibles problemas políticos, de persecución, etc. También desde el Colectivo se ocuparon de la tarea de distribución y exhibición de películas en diversos ciclos de cine militante donde mostraban sus trabajos junto al de otros colectivos ideológicamente comprometidos¹¹⁸. El grupo permanece en funcionamiento hasta el año 1977- 1978. Una vez decidida su disolución, dejan los materiales a cargo de Andrés Linares para encargarse de su custodia.

2.1.4.b. *El cine militante en Cataluña.*

Cataluña, al encontrarse geográficamente más alejada del control del aparato estatal del gobierno central en Madrid, posibilitó una mayor proliferación de grupos de cine militante. Se produjeron diversas experiencias como el Colectivo de Cine de Clase, La Central del Curt o Cooperativa de Cinema Alternatiu (nos detendremos en ellos en epígrafes posteriores). Ya en 1968, comienzan a organizarse en Barcelona los cursos de Aixelà¹¹⁹ sobre técnica básicas de cinematográfica y anteriormente en el Cineclub del Colegio de Ingenieros de Catalunya y en la asociación Bonanova (Arnau Roselló, 2006). Esta especie de Escuela no oficial de Cine en Barcelona (con docentes como Miquel Porter-Moix, Arnau Olivar, Román Gubern, Jose Luis Guarner y Pere Portabella, entre otros) defiende el cine independiente “adecuado a una necesaria y urgente transformación social”, enfrentándose así al aparato cinematográfico del franquismo. En Aixelà se distinguen diversas tendencias, desde las más estéticas a las más sociales y políticas. Las divergencias internas y la falta de recursos llevan a cerrar el curso durante los años 1969-1970 (Arnau Roselló, 2006).

El germen del cine militante local es la Comissió de Cinema de Catalunya¹²⁰ (Román Gubern, Carlos Durán, Pere Portabella, y Manuel Esteban, entre otros), constituida durante la semana del 11 de septiembre de 1970 y la *Assemblea de Catalunya*, bajo el auspicio del PSUC. Paralelamente, se organiza también El Volti (1971-1976)¹²¹, una importante distribuidora vinculada a CCOO (Confederación Obrera Nacional de

117 Las obras colectivas pueden consultarse en www.colectivodecinedemadrid.com. Destacan: *Amnistía y libertad*, (1975); *Concierto de Raimon* (1975); *Vitoria* (1976); *Hasta siempre en la libertad* (1978); *Voces para unir. Concierto de Gijón* (1977).

118 “Al principio de la existencia del colectivo no teníamos conocimiento de que se estaban realizando actividades del mismo tipo en otras partes de la geografía española. Al poco tiempo que empezamos a funcionar asistimos a las jornadas de Almería y comenzamos a tener unas relaciones más amplias, nos reunimos con otros colectivos, principalmente de Cataluña. Llegamos a contactar con estos grupos y se produce un intercambio de material cinematográfico basado en la circulación de copias de las películas de ambos grupos” (Entrevista a Andres Linares, Madrid, 23/11/2005 en Arnau Roselló, 2006, p. 381).

119 Más información al respecto cfr. Martí Rom, J.M. “Breve historia acerca del cine marginal (cines independiente, *underground*, militante, alternativo) en el contexto catalán”, en *Cinema* 2002, nº 38, Abril 1978. Pueden consultarse también otros textos fundamentales sobre esta época recopilados por Martí Rom en su web www.martirom.cat

120 La *Comissió* produce importantes películas militantes: *Xirinacs*, sobre la huelga de hambre del futuro senador comunista Pere Portabella como protesta por el Proceso de Burgos contra militantes de ETA; y *Sant Cugat*, sobre la manifestación del primero de mayo de 1974 convocada en dicha localidad por la “Assemblea de Catalunya”.

121 Funcionaba gracias al trabajo militante de Pere Ignasi Fages, Juan Martí Valls, Asunción Garzón y Antoni Bartomeus que

Catalunya) que permite la circulación de materiales no comercializados, subversivos, censurados y/o prohibidos en el país (Arnau Roselló, 2006, 2013). El Volti organizaba proyecciones públicas abiertas, pero a la vez de manera clandestina y en total secreto. Su principal objetivo era, en palabras de Torrell (2012), proyectar películas prohibidas y un tipo de cine claramente militante que estaba perseguido porque constituía, con su ser y sus imágenes, una oposición directa al franquismo. Las proyecciones se realizaban en locales de la iglesia, entidades, garajes, etc., llegando a distribuir y proyectar unas cincuenta películas.

Por otro lado, dentro del panorama catalán, Arnau Roselló (2006) nombra también al Equipo Penta y al Grup de Treball, colectivo híbrido audiovisual y de intervención artística de lucha antifranquista (Baigorri, 2004). El Partido Comunista es quien más promueve iniciativas alternativas como el experimento docente del Institut del Teatre durante el curso 1972-73 (Pere Portabella, Joan Enric Lahosa, Pere Joan Ventura, Antoni Padrós, Gustavo Hernández y Roc Villas, entre otros) y la posterior Fábrica de cine.

-Grup de Producció (1975-1977).

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

Grup de Producció¹²²

Entre 1975 y 1977 se encuentra activo, de manera clandestina, el Grup de Producció¹²³, de la mano de Pere Ignasi Fages, Pere Joan Ventura o Manuel Esteban, entre otra docena de realizadores vinculados al movimiento del cine independiente catalán y a las experiencias de Aixelà y el Institut del Teatre. Según Arnau Roselló (2013) se establece como un grupo cuyo objetivo es la realización colectiva, pública y anónima de trabajos de agitación, propaganda y análisis de la realidad social en el campo de los medios audiovisuales, registrando y difundiendo los sucesos que los medios de comunicación no muestran. En definitiva, un cine militante que no obedece a las mediaciones oficiales ni circula por canales o medios convencionales, siendo con los años una parte importante de la memoria colectiva de ese inestable periodo (1975/1977)¹²⁴. El objetivo del *Grup de Producció* es desarrollar un trabajo fílmico y reflexivo de las resistencias de la masa social catalana, colaborando en la creación de imágenes que se opongan al régimen franquista y, a la vez, refuercen la resistencia de las masas populares contribuyendo a su movilización. El colectivo se disuelve dos años después de su nacimiento.

-Colectivo de Cine de Clase (1970-1978).

“No hacemos historia del cine, sino que hacemos historia con el cine”

Helena Lumberras¹²⁵

guardaban el material; Joan Anton González Serret (luego director del Institut Cinema Català) y Roc Villas (luego director de la Filmoteca Catalunya), que se encargaban de transportarlas y que eran las mentes pensantes de la distribuidora; Montserrat Torras, Jordi Socas, Josep Sánchez y otros colaboraban trayendo películas del extranjero a través del PC (Torrell, 2012).

122 (Galán Zarzuelo, 2014, p. 73)

123 Para una detallada información sobre la historia y planteamientos del Grup se puede consultar el artículo: MARTÍ ROM, Josep Miquel (1978), “Grup de Producció” en *Cinema* 2002, n. 38, Abril 1978.

124 El Grup de Producció filma muchos de los hechos sociales más destacables de Cataluña del año 1976. Se producen las películas *1 i 8 de febrer*; *Primer de Maig*; y *11 de Setembre* (Arnau Roselló, 2006).

125 (Galán Zarzuelo, 2014, p. 72)

En Barcelona surge el Colectivo de Cine de Clase (CCC) cuyo núcleo está conformado por Helena Lumbreras y Mariano Lisa, al cual se suman diversos miembros eventuales que participaban puntualmente en diferentes proyectos. Es un grupo abierto, multidisciplinario, anti-autoritario, sin jerarquías, en el que cada miembro colabora según sus posibilidades. Arnau Roselló (2006) nos dice que el planteamiento central del colectivo es:

"dar la voz a quien nunca se escucha. Hacer visible lo que es invisible, es decir, lo que no aparece en los medios de comunicación. Este dar la voz pretende hacerse con los mismos protagonistas que llevan adelante sus luchas sociales, laborales o políticas, se trata de que también el movimiento obrero controle el proceso de producción de su propio film, de que se sientan inmersos como parte de su lucha, que intervengan en cuestiones de contenido y forma (aunque sobre todo lo relativo al contenido), que opinen, etcétera... es decir, una actitud que presuponen al cine militante: que debe incluir los trabajadores a los que refleja en sus obras" (Arnau Roselló, 2006, p. 370).

A diferencia de lo que sucede en el cine comercial, en el cine de CCC (a medio camino entre la contrainformación y la transgresión formal), la calidad del registro no es fundamental ya que su principal aspiración es llegar a las clases populares. En general, sus trabajos filmicos¹²⁶ se caracterizan por ser medimétrajes documentales en 16 mm, en blanco y negro. Muchas veces lo que filman en manifestaciones y eventos socio-políticos, como material para sus films, acaban, por la urgencia de los sucesos y el contexto conflictivo, siendo montados como diversas piezas independientes de corta duración, concebidas como cápsulas de noticiarios (Arnau Roselló, 2006).

A finales del año 1978, junto a la desmovilización y desmantelamiento del movimiento obrero en los primeros años de la transición, el colectivo se disuelve, continuando con su militancia-cinematográfica al integrarse a la estructura de la *Central Del Curt*, como vemos a continuación.

-Central del Curt y Cooperativa de Cine Alternatiu (1974-1982).

La *Central del Curt* y la *Cooperativa de Cine Alternatiu* (Central del Corto y Cooperativa de Cine Alternativo) fueron dos organizaciones complementarias que constituían dos caras de una misma moneda. Nacidas en Barcelona, gracias a un heterogéneo grupo de personas que provenían, por un lado, de diversas experiencias alternativas de producción cinematográfica y, por otro, de la gestión y exhibición dentro de diferentes cineclubes. Siguiendo un espíritu netamente antifranquista, esta experiencia fue una de las fórmulas más integrales que logró el cine militante para llegar a sus destinatarios, desarrollando un completo sistema autogestionado¹²⁷ de producción (CCA), distribución (CdC) y exhibición cinematográfica. Por la magnitud de su propuesta, la gran representatividad y el enorme papel desempeñado por estas plataformas colectivas, en la configuración y aglutinamiento de la múltiple militancia cinematográfica en Cataluña y en todo el estado español, constituyen un verdadero nexo entre los diferentes cineastas, colectivos y movimientos de base de aquella conflictiva y difícil época.

La Central del Curt (CdC) fue una entidad cooperativa autónoma fundada en la primavera de 1974 por Josep Miquel Martí Rom, Joan Martí Valls, Albert Lopez Miró y un grupo de personas procedentes de cine-clubs universitarios y amateurs aficionados al cine. Como afirma Martí Rom (1994), es la materialización de un grupo de gente que desde el ámbito cinematográfico pretende incidir en el contexto político del momento. Esta organización se encargaba de la compleja y comprometida tarea de distribuir cine independiente y militante de diversa naturaleza, desde películas vanguardistas de Pere Portabella hasta films militantes de los colectivos activos en aquella época (como los primeros trabajos del Colectivo de Cine de Clase que

126 Entre sus Documentales: *El campo para el hombre* (1975); *Todos o ninguno* (1976); *A la vuelta del grito* (1978). Entre sus cortometrajes: *Primer aniversario de la muerte de Txiki* (1976); *Manifestació de la Diada en Sant Boi* (1976) y *Osuna* (1977). Además de los medimétrajes: *Campo Andaluz* (1977) y *Lucha Vecinal* (1977). Para Ver filmografía completa en: "Filmografía del Colectivo de Cine de Clase", material de prensa editado por la Semana Internacional de Cine de Benalmádena, Enero 1978.

127 Formato que años más tarde fue replicado por el colectivo Yaiza Borges en las islas Canarias.

tenían un atractivo especial, pues mostraban lo que estaba prohibido, denegado y perseguido), además de la proyección de clásicos comprometidos (por ejemplo del cine soviético), o películas que estaba prohibidas o censuradas¹²⁸.

Si bien la CdC comenzó siendo una distribuidora en toda España y parte del extranjero de todos estos films comprometidos (a través de una extensa red de cineclubs, asociaciones de vecinos, casas de cultura y parroquias), tiempo después algunos de sus integrantes crean paralelamente la Cooperativa de Cine Alternatiu (CCA), un colectivo complementario a la función distribuidora de la Central del Curt, que se encarga de la producción cinematográfica de films militantes. Gran parte de los postulados teóricos e ideológicos de CdC/CCA, quedarán reflejados en el manifiesto¹²⁹ a favor del cine alternativo, elaborado en la I Muestra Nacional de Cine Amateur Independiente de Almería, en agosto de 1975, redactada junto a otros cineastas y colectivos comprometidos de la época (Arnau Roselló, 2006).

"De este modo, en 1976, el binomio CdC/CCA experimenta una evolución logarítmica imparable. La experiencia del último año y medio de distribución, pese a la todavía mínima infraestructura del colectivo, posibilita que el grupo se convierta en un elemento central en el contexto de efervescencia político-social que sigue a la muerte de Franco, en el cual los films militantes o prohibidos se convierten en el complemento visual de los actos políticos pro-democráticos. La base de films de la CdC comienza a llegar masivamente a todos los rincones de Cataluña, y a ciudades del resto del estado como Madrid, Bilbao, Valencia, Ourense, Zaragoza o Málaga hasta alcanzar las 700 contrataciones" (2006, p. 338-339).

Por su parte, la Cooperativa de Cine Alternatiu, creada en 1975, se configura como una productora audiovisual que apuesta también por el trabajo colectivo y anónimo. A partir de su creación se emprendieron diversos proyectos alternativos¹³⁰, e incluso algunos paradigmáticos dentro de este movimiento¹³¹. La Cooperativa no sólo financia sus propios proyectos, sino que también funciona como matriz de producción de una serie de proyectos que nacen por iniciativa de otros grupos de variada procedencia (García-Merás, 2007).

Luego de unos años de arduo trabajo clandestino y tras la caída del régimen franquista, la CdC/CCA experimenta una popularización cada vez mayor y una presencia pública muy activa. Su material es incluido en diversas muestras cinematográficas nacionales (Filotecas de Barcelona, Madrid y Valencia) y también participa de eventos internacionales (por ejemplo, en debates sobre circuitos cinematográficos alternativos junto a miembros de la ARCI italiana o en el Festival de Leipzig de la RDA, donde coinciden numerosas propuestas resistentes provenientes del ámbito internacional, en el Ciclo de Cine Español de Londres, en el Encuentro Internacional por un Nuevo Cine de Utrecht, entre otros), además de organizar la *1ª Mostra de Cinema Marginal*¹³² (Arnau Roselló, 2006). Sin embargo, a principios de los años ochenta, junto a la profunda desmovilización política y social que promueven los partidos de izquierda, a la falta de apoyo institucional, a la falta de recursos para mantener la infraestructura y al desinterés creciente a nivel social por estos temas, este circuito de distribución alternativo, termina desvaneciéndose poco a poco.

Fuera de Madrid y Cataluña, en el resto del país no hay tanta intensidad en cuanto a la cinematográfica militante, aunque existen algunos grupos que nombraremos brevemente a continuación. En 1975 surge en

128 Al respecto de las películas censuradas y prohibidas por la dictadura franquista, puede consultarse (Gil, 2009)

129 Martí Rom, J. M. "El manifiesto de Almería como punto de partida", en *Cinema 2002*, nº10, Diciembre 1978.

130 Entre sus films: *Viaje a la explotación* (1974); *Entre la esperanza y el fraude* (1977); *Carn Crua* (1975); *Un libro es un arma* (1975); *Can Serra, la objección de conciencia en España* (1976); *Badalona, sur mer* (1975) y *Les Energies*, una de las primeras propuestas ecologistas que se realizaron en el Estado español, y seguramente la película más colectiva (en el rodaje, el montaje y la realización) de la CCA. También se realizaron tres noticiarios informativos -como alternativa al No-Do, principal aparato de propaganda del régimen franquista-: *La Marxa de la llibertat*; *La dona* y *El Born*. Este noticiario no tuvo continuidad debido a la falta de recursos económicos para cubrir los gastos de producción (Arnau Roselló, 2006; Martí Rom, 2005).

131 Por ejemplo, *Can Serra, la objección de conciencia en España* (1976), se convierte en el film alternativo más distribuido de la historia del cine militante español.

132 Un informe detallado sobre esta 1ª Muestra de cine Marginal se puede consultar en: Martí Rom, J.M., "Iª Mostra de Cinema Marginal", en *Dirigido por...*, Nº 81, Marzo 1981, p. 40.

Islas Canarias la *Asamblea de Cineastas Independientes Canarios (ACIC)*¹³³ a raíz del aglutinamiento¹³⁴ de diversos cineastas, escritores, periodistas, militantes sindicales y políticos y algunos colectivos audiovisuales (*Grupo HP* y el *Equipo Neura*). Se desarrolla una especie de vanguardia cinematográfica-política de la isla a partir de la cual se orienta el tipo de trabajo a desarrollar, dando como resultado una prolífica y variada filmografía. La asamblea se diluye una vez comienza la democracia y algunos de sus miembros fundan *Yaiza Borges* (1978-2003), un colectivo que, si bien conserva la línea del resto de grupos audiovisuales antifranquistas, es uno de los últimos grupos en aparecer dentro de este nuevo panorama político-audiovisual propiciado por la normalización democrática y la consolidación de la industria audiovisual. Su gran apuesta original, que lo destaca del resto de colectivos de cine militante, es su planteo didáctico y formativo, desarrollando seminarios, cursos y talleres sobre cine y su apuesta editorial. El colectivo permanece activo por muchos años, realizando diversos proyectos sin ningún apoyo ni financiación institucional externa y a pesar de que desde el año 1988 apenas continuaba activa, no se desintegra hasta el año 2003.

En **Andalucía** encontramos a *Mino Films*, una productora que, de la mano de Miguel Alcobendas, surge con el objetivo de incidir políticamente en la realidad social del momento. Sus films¹³⁵ poseen una excelente calidad gracias a los medios técnicos y humanos con los que cuentan. Sus trabajos logran una excelente difusión y distribución comercial (mediante Incine), logrando premios y proyecciones internacionales. En 1979 desarrolla otro proyecto denominado *Colectivo Independiente de Cine Andaluz*, que realiza piezas audiovisuales críticas y progresistas en cuanto a la temática, pero siguiendo una estructura formal muy conservadora y ortodoxa, similar a la de los noticiarios del NO-DO.

En **Almería**, el colectivo *Equipo Dos* desarrolla una labor de resistencia a través de algunos de sus films y del manifiesto fundacional del grupo titulado *El porqué de un cine político*. En este explicitan: “Queremos hacer un cine testimonio, un cine que denuncie, un cine revolucionario y político, entendiendo revolución como un cambio permanente y política como el análisis de las estructuras de poder y de las interacciones complejas entre grupos sociales, sus características y sus formas de conducta”¹³⁶. Conformado por José María Siles y Fernando José Romero, los postulados teóricos de este manifiesto aportan interesantes conceptos a las discusiones y debates dentro de los círculos militantes de la época¹³⁷.

Respecto a otros territorios, Galán Zarzuelo (2014) nombra diferentes experiencias que se desarrollan paralelamente en España, como por ejemplo la *Cooperativa de Producción de Cine Independiente*, el colectivo *Cine Libre Santanderino (CILISA)* y la *Cooperativa Agost 72/Grup de Cinema de València*, entre otras. En general la tendencia en **Valencia y Euskadi**, a pesar de que existe una importante red militante y de resistencia con un considerable movimiento obrero y estudiantil, no existen paradójicamente colectivos fílmicos de resistencia, sino que el panorama es más bien disperso y heterogéneo. Diversos cineastas comprometidos no se constituyen en colectivos audiovisuales propiamente dichos, sino que sólo se destacan algunas figuras particulares de cineastas específicos dispares, de procedencias y actitudes diversas (Arnau Roselló, 2013).

Por último, es importante destacar que, sumado al trabajo de los colectivos descritos aquí, se encuentra también el trabajo fundamental de realizadores independientes, que si bien tienen contacto con diversos colectivos y organizaciones, no pertenecen a ninguno en particular. Cineastas ya nombrados como Pere Portabella, Llorenç Soler, Miguel Alcobendas, Francisco Avizanda, Miguel Herbert, Paulino Viota, Joaquín

133 Muchos de sus miembros se alejan por razones estéticas y políticas de la Agrupación Tinerfeña de Cineastas Amateur (ATCA) y deciden construir este nuevo organismo asambleario amplio.

134 Entre los miembros activos encontramos a Juan Puelles, Alberto Delgado, Juan Antonio Castaño, Josep Vilageliu, Francisco Javier Gómez, Antonio José Sánchez Bolaños, Luis Sánchez Gijón, Constantino Hernández, Jaime Ramos, José Miguel Santacreu, Fernando Gabriel Martín, José Alberto Guerra y Aurelio Carnero (Arnau Roselló, 2006).

135 Destacan sus films: *Arquitectura en la costa del Sol* (1976); *Camelamos naquenar* (1976); *Lorca y La Barraca* (1977); *Requiem Andaluz* (1977).

136 Equipo Dos, “El porqué de un cine político”, en *Cinema 2002*, nº 4, Abril 1975, p. 55.

137 Más información del colectivo Cfr. Arnau Roselló, 2006, pp. 317–320.

Jordà, José Gandía Casimiro, Antón Eceiza, Angel García del Val, Iñaki Núñez, Gerardo Vallejo, Pedro Sota, Antonio Artero, entre otros. En Valencia encontramos, por ejemplo, a Josep Lluís Seguí, Rafael Gassent, Lluís Rivera, Maria Montes, Antonio Llorens y Antonio Vergara (Arnau Roselló, 2013).

Es importante destacar que gracias a todos estos colectivos y cineastas opositores al régimen franquista, se preserva hoy la memoria colectiva de estos años, dejándonos potentes imágenes de esta compleja y tormentosa década del setenta en España.

2.2. El vídeo como nueva herramienta de intervención social, política, artística y mediática.

Como hemos visto hasta ahora, las prácticas de activismo audiovisual analizadas y descritas fueron realizadas en formato cinematográfico, dentro del campo del cine militante. No obstante, paralelamente a estas experiencias, surgen nuevas prácticas asociadas a una nueva tecnología, y con ella un nuevo formato que abre nuevas posibilidades y utopías de cambio, tanto del medio televisivo como del audiovisual de intervención social, política, artística y mediática.

2.2.1. El vídeo en el movimiento *Underground* (EE.UU.).

El movimiento *underground* comienza a desarrollarse en 1963, alejándose del pacifismo de la cultura hippie y enfrentándose de forma directa, abierta y radical al sistema hegemónico del momento y a los pilares de las viejas normas del poder totalitario de las sociedades occidentales capitalistas. Es un movimiento eminentemente contra-cultural que, a partir de 1967, se fusiona definitivamente con luchas y movimientos sociales y políticos en un tono aún más combativo, de resistencia y, fundamentalmente, a partir de un nuevo tipo de cine, radio, prensa, vídeo y televisión (Baigorri, 2004). Con la comercialización en 1967 del *Portapak* de Sony, el primer modelo portátil de cámara de vídeo trasladable por una sola persona y relativamente asequible, se fomenta el inicio del vídeo doméstico/aficionado y, consecuentemente, su posterior uso activista. Esto permitió también el surgimiento de un amplio movimiento cultural, mediático y político de vídeo activismo y de televisiones alternativas que buscaban diseñar e implementar nuevas estructuras informativas que trascendieran y reconfiguraran las estructuras de poder y los códigos comerciales de la televisión tradicional.

Deirdre Boyle (1985), quien más ha estudiado este periodo de la historia del vídeo activismo (Boyle, 1985; 1992; 1997; 1999), plantea que la aparición del vídeo revolucionó la imagen televisiva. La tecnología de la videocámara allanó el camino para que personas comunes tuvieran la oportunidad de convertirse en profesionales y artistas los medios de comunicación. El desarrollo tecnológico fusionado con el movimiento cultural y político de la época produjo un optimismo sobre la posibilidad palpable de un verdadero cambio social a través del esfuerzo colectivo. La posibilidad renovada de trabajar con vídeo para el cambio social fue a su vez fusionado con las oportunidades para el cambio personal, exploraciones subjetivas de la conciencia, libertades contra-culturales y expresiones artísticas. Estos acontecimientos, dentro del seno de los medios de comunicación (audio)visual, no deben entenderse como un proceso aislado de la época, sino como parte de una gran marea de medios alternativos y contra-culturales (Boyle, 1985). Nos dice Baigorri (2004, p. 43) al respecto:

"Desde un principio, el carácter de enfrentamiento propio de la contra-cultura excluía lógicamente la posibilidad de conquista de los canales oficiales, 'ocupados' ya por la ideología en el poder. No quedaba, pues, más solución que instituir unos canales independientes desde los que intentar combatirla: la radio, la prensa y la TV alternativa se constituyeron con una doble finalidad, la de mantener informados y conectados internamente a los miembros de una comunidad y la de contra-información, bajo la consigna de difundir las noticias que el Sistema manipulaba u ocultaba a la opinión pública".

Los primeros movimientos del cine y el vídeo *underground* se produjeron en un entorno de profunda crisis social y política. Cientos de audiovisuales documentales fueron realizados por grupos *underground*. Material sobre las polémicas de la nueva izquierda, el drama de la confrontación política, las protestas de Vietnam, marchas por los derechos civiles, conflictos ambientales y mítines de los derechos de las mujeres, entre otros temas (Harding, 2001). No obstante, el vídeo ofrecía, más que el cine, una oportunidad para desafiar las infraestructuras de comunicación de los medios masivos de difusión y la autoridad de la televisión. Los realizadores de vídeo guerrilla construían una crítica explícita a los medios de su época que consideraban "*aesthetically bankrupt and commercially corrupt*" (Boyle, 1992, p. 69), buscando, al mismo tiempo, re-ubicar y revalorizar la imagen negativa que los medios realizaban de las protestas y la rebelión juvenil, asociándolas a los propios valores de la contracultura.

La introducción del vídeo como herramienta rescató toda la vertiente del cine militante y la transformó, aprovechando la versatilidad y rapidez que el nuevo medio permitía. Al mismo tiempo, los pioneros del vídeo estaban inventando un nuevo estilo, esperando deslumbrar a las grandes cadenas con su acercamiento radical y la capacidad de contar las historias desde adentro, produciendo imágenes no disponibles a la televisión comercial (Boyle, 1992). El vídeo y las prácticas colectivas que se formaron en torno a estos colectivos, fueron utilizados como herramientas esenciales para la televisión descentralizada, proporcionando a las personas el equipo y las habilidades necesarias para producir entrevistas, programas y documentales que representaran a los invisibles, marginados y desposeídos.

Se produce también una importante proliferación de la creación colectiva y del cuestionamiento de la tradicional autoría del artista como individuo. Como indica Baigorri al respecto,

"Para los grupos radicales y alternativos que llevaron a cabo una labor social en el arte, la importancia recayó, ante todo, en la obra -que generalmente se desarrollaba en la acción y tenía un carácter puramente procesual-. Ello se hace extensible a todos los colectivos videográficos de la contra-cultura, donde cada individualidad se encontraba supeditada a los intereses del grupo; en las antípodas del Pop Art y de Fluxus, los grupos de la Guerrilla Television -como Raindance, Ant Farm, Telethon, Telewissen...- no sólo estrecharon los vínculos entre arte y sociedad, sino que representaron la otra gran tendencia desmitificadora del arte y del artista." (Baigorri Ballarín, 1997, p. 41)

Durante los primeros años, era difícil distinguir los videoartistas de los videoactivistas, ya que el arte se consideraba cada vez más como un producto de la participación social y política del artista¹³⁸. Es decir, el arte se hizo política y socialmente comprometido, las distinciones entre el arte y la comunicación también se desdibujaron (Boyle, 1992). En aquel tiempo cualquiera que tuviera un *Portapak* era denominado videoartista. El arte llegó a abrazar al documental y viceversa. Quienes utilizaban este nuevo medio se movían libremente entre los mundos del arte, el conceptualismo, la performance, el documental o el activismo (Boyle, 1985). Si embargo, alrededor de la década de 1970, surge una separación entre videoartistas y realizadores de vídeo, como resultado de los cambios en el clima político y cultural y las nuevas políticas de financiamiento del gobierno que llevó a desarmar la unidad que habían prevalecido hasta entonces en el movimiento (Boyle, 1985; 1992).

138 "Desde el vídeo activista de 'Raindance' y 'Videofreex' y las acciones de los colectivos 'T.R. Uthco' y 'Ant Farm'; desde las posturas politizadas de Francesc Torres y Juan Downey, la crítica mass-mediática de Antoni Muntadas, o la reivindicación feminista de Ulrike Rosebach, Dara Birnbaum y Joan Jonas; desde las propuestas interactivas de Dan Graham, Peter Campus, Frank Gillette e Ira Schneider; desde la provocación irónica de Paik y Vostell en Fluxus, (...) Bruce Nauman... siempre se estuvo pretendiendo un utópico cambio social a través del arte" (Baigorri Ballarín, 1997, p. 11).

Los videoactivistas se dividieron más tarde en dos facciones diferentes: *televisión comunitaria* y *vídeo guerrilla*. Estas facciones persisten hoy en día y en cierta medida resume las diferencias en cómo se define el videoactivismo y el vídeo comunitario (*Community Video*) o vídeo para el cambio social (Video for Change). El vídeo comunitario, que se utiliza para el empoderamiento de las comunidades locales, se fomentó y teorizó sobre todo en el contexto de los estudios de desarrollo, mientras que el espectro de la ciencia social se ha ocupado del vídeo radical en términos de prácticas alternativas de noticias, estrategias y herramientas tácticas de movilización y el discurso de propaganda, por ejemplo, en los estudios de los movimientos sociales (Askanius, 2012).

2.2.1.a. Guerrilla Television.

Los realizadores pioneros que comienzan a utilizar el vídeo como herramienta para producir documentales contrainformativos, conforman diversos grupos alternativos y radiales que acaban conformando, en la década del setenta, el denominado movimiento de la *Guerrilla Televisión*. Este grupo se enfrentó abiertamente al *mainstream* televisivo, concibiendo una nueva forma de abordar la televisión. Buscaban cambiar radicalmente la cultura, la política, la sociedad, en definitiva, revolucionar el mundo. Diversos grupos y colectivos surgen durante esta época, con epicentro en Estados Unidos, como *Alternate Media Center*, *Global Village*¹³⁹, *Optic Nerve*¹⁴⁰, *People's Video Theater*¹⁴¹, *Telethon*, *Open Channel*¹⁴², *Video Free America*¹⁴³, y los más conocidos *Ant Farm*¹⁴⁴, *Raindance Corporation*¹⁴⁵, *Top Value Television (TVTV)*¹⁴⁶ y *Videofreex*¹⁴⁷ entre otros¹⁴⁸, aunque también con algunas experiencias como *Telewissen* en Alemania, *TVX* en Londres, y más tarde *Video-Nou* en Cataluña. No obstante, Holanda también posee una gran actividad al respecto en la década del setenta y ochenta, con colectivos como *Meatball* (The Hague), *Video Heads* (Amsterdam), *Open Studio* (Amsterdam), *Montevideo* (Amsterdam), *Lijnbaancentrum* (Rotterdam), *Time Based Arts* (Amsterdam) and *De Appel* (Amsterdam)¹⁴⁹.

139 *Global Village*, formado por John Reilly y Rudi Stern, se dedicaron al comienzo a realizar espectáculos con múltiples monitores, pero posteriormente emprendieron proyectos relacionados con comunidades y sectores oprimidos (Baigorri, 2004).

140 *Optic Nerve*, con base en San Francisco, integrados por Sherrie Rabinowitz, Lynn Adler, Jules Backus, Mya Shore, Bill Bradbury, John Rogers y Jim Mayer, se alinean bajo la idea de la necesidad de descentralizar los media para lograr una verdadera democracia. Su trabajo más conocido fue su cinta *Fifty Wonderful Years*, que critica la competencia Miss California de 1973 y se alinea con las protestas y el movimiento por la liberación de la mujer.

141 *People's Video Theatre*, creado por Elliot Glass, Howie Gustadt y Ken Marsh, desarrollarían su actividad en relación a comunidades, minorías étnicas y grupos radicales ligados a éstas, como indios, chicanos y Black Panthers. (Baigorri, 2004).

142 *Open Channel*, nace en Manhattan a principio de los años setenta, de la mano de Theodora Sklover, con la idea de producir una televisión de acceso público.

143 *Video Free America*, colectivo con base en San Francisco. Sus cintas generalmente buscaban desmitificar las estructuras de poder detrás de los medios de comunicación y problematizar los códigos de 'objetividad' de la televisión.

144 *Ant Farm*, colectivo interdisciplinario de artistas y arquitectos. Formado por Chip Lord, Doug Michels, Hudson Marquez, y Curtis Schreier, con base en San Francisco. Sus obras funcionaban arte, crítica social y antropología pop. Como artistas gráficos, Ant Farm contribuyó a numerosas publicaciones clandestinas, incluyendo *Radical Software*, el libro *Guerrilla Television* (1971) de Michael Shamberg.

145 *Raindance Corporation*, fundada en 1969 por Frank Gillette, Michael Shamberg, e Ira Schneider, entre otros, se une al movimiento que abrazó el vídeo como forma alternativa de comunicación cultural. Más información en <http://www.radicalsoftware.org/e/history.html>

146 *Top Value Television*, formado en Los Angeles en 1972 por Michael Shamberg, Megan Williams, Dean Evenson, Allen Rucker, Dudley Evenson, entre otros, realizaron programas de televisión utilizando Portapacks. Según Allen Rucker, su intención era nada menos que cambiar la televisión (Baigorri, 2004).

147 *Videofreex*, integrado por Saltar Blumberg, Nancy Caín, David Cort, Bart Friedman, Davidson Gigliotti, Mary Curtis Ratcliff, Parry Teasdale, Carol Vontobel, Ann Woodward y Chuck Kennedy, fue uno de los grupos de vídeo pioneros de los sesenta. Puede consultarse el listado de cintas y una breve descripción en el siguiente enlace: <http://www.vdb.org/collection/Videofreex Archive>

148 Posteriormente en los ochenta surgen plataformas sucesoras de esta tendencia con ejemplos paradigmáticos como *Paper Tiger TV*, *Free Speech TV* y *Deep Dish TV*, que también sirvieron como espacios importantes de producción y distribución.

149 Al respecto Cfr. *The Magnetic Era: Video Art in the Netherlands: 1970-1985* (Rutten & Boomgaard, 2003).

El término de Guerrilla Televisión fue el título del libro homónimo que en 1971 publicó Michael Shambert, de *Raindance Corporation* (Boyle, 1992), escrito con la intención de ofrecer un manual de acción comunicativa en contra de la información parcializada y autoritaria que ofrecían de las televisiones comerciales. Además de promover los valores de la creación colectiva y de una información libre y accesible a todos, sus slogans '*Macht Euer Fernsehen selbst*' (Active su televisión) de Telewissen, '*You are information*' de Raindance, o '*People's Television*' de TVX, buscaban que el protagonismo recayera sobre los propios espectadores. De una manera similar a lo que estaba sucediendo en el mundo del arte cuando los artistas buscaban compartir la autoría de sus obras con el público. Guerrilla Television es, en palabras de Shambert,

"(...) la aplicación de las técnicas de la guerrilla en el terreno de la elaboración. La televisión guerrillera es la televisión popular. En un nivel simple no es sino 'Hágase su propia televisión'. Pero el contexto de esta noción es que la supervivencia en un entorno informativo exige instrumentos informativos" (citado y traducido por Baigorri, 2004, p. 57).

Con influencia de las teorías de comunicación de Marshall McLuhan y Buckminster Fuller, nace la revista de vídeo *Radical Software* (1970-1974), creada, editada y fundada por Beryl Korot y Phyllis Gershuny, de la mano de *Raindance Corporation*. Esta revista se constituyó en centro neurálgico y en una gran red de comunicación¹⁵⁰ para todo el movimiento de vídeo alternativo emergente, donde se publicaban ensayos, teorías estéticas y sociales sobre el medio, documentos, pensamientos y acciones, dando espacio a una multitud de grupos que mantenían un contacto fluido entre sí¹⁵¹.

Como el *Cinema Verité*, el estilo documental de Guerrilla Television era opuesto a la voz autoritaria de 'Dios' como narrador que caracterizaba a los primeros documentales sonoros y, consecuentemente, al modelo de la mayoría de documentales hechos para la televisión. Los miembros de Guerrilla Television evitaban la narración sustituyéndola con presentadores poco convencionales, cámara en mano, entrevistas callejeras, movimientos de cámara rápidos, extractos de emisiones de televisión, gráficos irascibles sin parecer demasiado condescendientes. Desafiaron la objetividad de los documentales periodísticos para televisión y se distinguieron de los reporteros de las cadenas que permanecían de pie altanamente frente a la multitud (Boyle, 1992). Proclamaban también "*tell it like it is*" (Boyle, 1985, p. 228), ya que no creían en el punto de vista supuestamente "objetivo" de las cámaras de la televisión convencional, sino que buscaban hablar desde dentro mismo de la multitud, orgullosamente involucrados, envueltos y admitiendo el punto de vista subjetivo de todo enfoque.

En su forma más temprana, Guerrilla Television es definida y comprendida en contraste (pero no en oposición) al Community Video (Vídeo Comunitario), por el interés común en el desarrollo del medio, de la tecnología, en conseguir emitir al aire en la televisión abierta y en la difusión de contenidos a la mayor cantidad de público posible, en lugar de servir a una sola comunidad localizada. Su objetivo era cambiar el mundo a través de la televisión. Hasta cierto punto, la distinción entre estas dos tradiciones diferentes, pero superpuestas, de ética mediática es viable hoy en día ya que las organizaciones contemporáneas, colectivos y redes de activistas en torno al vídeo, son herederos de esta ética y de estas prácticas de trabajo anteriores (Askanius, 2012).

2.2.1.b. Community Video (Vídeo Comunitario).

Otro de los movimientos de la contracultura videográfica de los años sesenta y setenta es *Community Video* (Vídeo Comunitario), conformado por diversos colectivos que veían en este medio un herramienta para la intervención social. También contrarios a la lógica televisiva del *mainstream*, buscaron otras formas de

150 Se llegaron a editar 5.000 ejemplares por número.

151 La revista pueden consultarse en la web, siendo actualmente un completo archivo original y nostálgico sobre los textos, acciones, grupos y realizaciones de aquella etapa de la historia del vídeo. Puede consultarse en el siguiente enlace: www.radicalsoftware.org

potenciar discursos y lenguajes autónomos que lograran empoderar a las comunidades en las cuales trabajaban a nivel local y micropolítico. Por ello, los defensores de vídeo comunitario (a nivel local) percibían en el entorno televisivo el fin de la organización en comunidad. Su enfoque principal era utilizar el vídeo portátil para favorecer un verdadero cambio social, sin buscar experimentar con el nuevo medio ni dismantelar la estructura de televisión dominante, algo que sí se planteaba la Guerrilla Televisión (Boyle, 1992). A finales de la década de los sesenta surge en Canadá *Challenge for Change*¹⁵², una experiencia que, subvencionada por el propio gobierno, se convirtió en un proyecto pionero del uso del vídeo comunitario para el cambio social dentro de comunidades locales, y luego sirvió como modelo para los posteriores experimentos en Estados Unidos. Se crean también diversas televisiones locales y comunitarias, lo cual generó en Québec una sugestiva experiencia de intercomunicación con colectivos cuyo trabajo parte de los propios problemas y opiniones de la población. Lo importante del proceso es que, ante todo, las mismas personas de la comunidad realizaban todo el proceso (guión, realización, grabación, montaje) y luego proyectaban los trabajos a nivel local para fomentar así debates que enriquecieran la experiencia.

A fines de los años sesenta y durante los años setenta diversos grupos de vídeo comunitario fueron surgieron en distintas comunidades locales y regionales de todo el territorio americano. Algunos colectivos activos durante aquella época eran *Alternate Media Center*, *People's Video Theater* y *Downtown Community Television Center* (New York), *Portable Channel* (Rochester, NY), *Urban Planning Aid* (Boston), *Marin Community Video* (CA), *Broadside TV* (Johnson City, TN), *Headwaters TV* (Whitesburg, KY), *University Community Video* (Minneapolis), *LA Public Access*, *People's Video* (Madison, WI), *Washington (DC) Community Video Center*, *Videopolis* (Chicago), y *New Orleans Video Access Center*, entre otros (Boyle, 1992).

Si bien este movimiento del vídeo comunitario y de la Guerrilla Televisión son abordados de manera diferenciada, existen muchos puntos en común. Incluso diversos colectivos (y sus miembros) se adscriben a ambos movimientos simultáneamente¹⁵³. Básicamente ambos buscaban generar nuevos medios que fueran más democráticos y participativos, intentando cambiar a la sociedad mediante el vídeo. No obstante, sus metodologías y el contexto en el que buscan insertarse acaban diferenciando sus caminos, sus desarrollos, sus producciones y su capacidad de intervención social y política.

En definitiva, el trabajo de este paradigmático movimiento, con todos estos míticos colectivos contraculturales, *underground* y contra-televisivos (desde las experiencias alternativas propuestas por algunos canales públicos e institucionales, las experiencias del vídeo comunitario, hasta la más combativa y radical Guerrilla Television), poseen una enorme relevancia social, política y cultural. Nos ofrecen una mirada televisiva alternativa de un momento clave de la historia y, como bien indica Marita Sturken (1988), "Sin él, sólo nos quedaría la visión ofrecida por los media dominantes de un movimiento concebido, precisamente, como una oposición a este punto de vista monolítico" (Sturken citada por Baigorri, 2004, p. 60).

2.2.2. El ingreso del vídeo como herramienta alternativa en el estado español.

Como hemos visto anteriormente, el vídeo no fue un medio muy utilizado en España hasta mediados de los setenta. La mayoría de los colectivos militantes, activistas, alternativos y/o contraculturales de la época trabajaban fundamentalmente en formato cinematográfico. Sólo después de la muerte de Franco, y el proceso posterior de la Transición, el vídeo comenzó a utilizarse como herramienta (en algunos casos muy puntuales), como una forma de romper con algunos modelos institucionales de comunicación audiovisual. Las primeras experiencias de este tipo se realizan en Cataluña, con el proyecto *Cadaqués Canal Local* (1974) y posteriormente con *Barcelona Distrito Uno* (1976). En ambos proyectos, Antoni Muntadas instala

152 Al respecto puede consultarse el libro *Challenge for Change: Activist Documentary at the National Film Board of Canada* (Waugh, Winton, & Baker, 2010). Además, como parte de esta investigación, puede visualizarse, consultar la información, ficha técnica y sinopsis de algunos trabajos de este colectivo en el enlace www.nfb.ca/playlists/challenge-for-change/playback

153 Para un análisis detallado de las conexiones y diferencias entre Guerrilla Televisión y Community Video Cfr. Bittner, 2011.

emisoras temporales, callejeras y locales de televisión comunitaria, algo totalmente pionero en España, como un análisis crítico de las formas de transmisión e interpretación de la realidad por parte de los medios de comunicación. Es importante destacar que en aquella época sólo existían dos canales de televisión oficiales, controlados por el estado franquista, por lo tanto, estas dos experiencias televisivas locales y comunitarias se contraponían, por un lado, a las formas y estrategias rígidas y unidireccionales del medio para transmitir la información y, por otro, al poder dominante de la televisión oficial nacional.

Cadaqués Canal Local es considerada como la primera experiencia de televisión comunitaria en el estado español y constituye un antecedente directo del vídeo comunitario (que como veremos a continuación, fue desarrollado en Cataluña mayormente por el colectivo *Video-Nou*) y de las televisiones comunitarias de la década del ochenta. No obstante, podríamos definir esta experiencia microcomunicativa como un proyecto artístico-experimental, concebido desde el debate conceptual sobre los media, y no estrictamente como un canal televisivo comunitario. En un país donde la libertad de prensa era nula, este proyecto consistía en un amateur registro videográfico en blanco y negro de los propios vecinos de Cadaqués opinando sobre el fenómeno turístico masivo en su localidad y las consecuencias que esto les acarrea. Los vídeos resultantes eran luego emitidos en la propia localidad, a través de diversos televisores colocados expresamente en lugares concurridos por los vecinos (Carrillo, 2006). Por supuesto, esto se oponía directamente a la versión edulcorada de los beneficios del turismo que se emitían por la televisión oficial.

Por otro lado, el proyecto *Barcelona Distrito Uno (B.D.U)* es una especie de prototipo de televisión barrial, realizada en 1976, también con el objetivo de otorgar voz a quienes siempre son meros receptores de información. Sin embargo, este proyecto no sólo va al encuentro del ciudadano a pie como protagonista principal, sino que también, al colaborar directamente con la Asociación de Vecinos del distrito 1 de Barcelona, las grabaciones adquieren un cariz más politizado, relacionado con los movimientos sociales y políticos de la transición (Carrillo, 2006). Las imágenes resultantes ofrecían una alternativa real a la información oficial, ya que registraban los verdaderos problemas del barrio. Registraba, por ejemplo, una asamblea vecinal en la que se exponían los problemas de forma detallada, y donde los vecinos se quejaban pidiendo directamente respuestas al Ayuntamiento. Posteriormente, los vídeos resultantes de la experiencia se emitieron en el kiosco de la Plaça Palau, entre el 8 y el 10 de octubre de 1976. Obviamente que los vecinos del barrio, al acudir como cada día a la terraza del bar para ver la televisión, se sorprendieron al descubrir que habían sustituido la programación habitual de la TV oficial por los comentarios, quejas, reclamos y propuestas de sus propios vecinos. Para lograr colocar estos vídeos en el espacio público, la dueña de la Galería Ciento (Marisa Díez de la Fuente) tuvo que solicitar permiso al propio gobernador de Barcelona, justificando la petición como parte de la exposición *Centre d'informació*. Gracias a esto, como bien apunta Carrillo,

“[Muntadas] se convirtió, así, en el catalizador de una acción social, porque otorgaba voz al ciudadano de la calle, permitiéndole realizar un análisis crítico de su situación sin intermediarios interesados en tergiversar sus palabras. Por otro lado, la confrontación directa de un programa diferente a los espacios que usualmente poblaban el repertorio catódico de Televisión Española ponía de relieve que el discurso del poder rara vez se adecúa a los intereses del pueblo” (2006, pp. 161–162).

Posteriormente a estas primeras experiencias de televisión con fines comunitarios, el antecedente más importante sobre vídeo en el estado español se desarrolla también en Cataluña. De hecho, exactamente con el propio equipo portátil de vídeo (*Portapak*) introducido por Antoni Muntadas, se realizaron las primeras grabaciones del colectivo *Video-Nou*, que abordamos a continuación.

2.2.2.a. *Video-Nou i Servei de Video Comunitari (1977-1983)*.

Video-Nou nace en 1977 a partir del VII Encuentro Internacional de Vídeo organizado, en la Fundación Joan Miró de Barcelona, por el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires. A dicho encuentro son

invitados los venezolanos Margarita d'Amico y Manuel Manzano que dictan un taller de vídeo. A partir de esta experiencia, un grupo de personas que coinciden en el taller, deciden constituirse como un colectivo audiovisual estable y continuar con el trabajo iniciado en aquel momento. El inicio oficial de sus actividades coincide con la campaña política de las primeras elecciones democráticas del post-franquismo. El colectivo funciona de manera informal durante dos años hasta que luego se constituye como una sociedad civil denominada *Servei de Vídeo Comunitari (SVC)* que funcionó entre 1980 y 1983.

Video-Nou es producto, en parte, del momento histórico que se vive gracias a la pujante efervescencia social y política que se abre a partir del periodo tardofranquista y del posterior comienzo de la democracia. La práctica activa que propone el colectivo es una clara apuesta por la verdadera democratización como proceso de reforzamiento de la autonomía social, una praxis y un sueño que conectaba directamente con los anhelos transformadores y de cambio radical de la época por parte de amplios sectores sociales (Carrillo, 2006). Este colectivo proponía su práctica con medios tecnológicos de comunicación como una contribución para generar una verdadera descentralización del poder y un fortalecimiento de las organizaciones y culturas de base. El vídeo era utilizado como elemento de animación sociocultural para construir, como decía Brecht, "comunidad de productores de medios" (Ortínez Martí, 2009), fomentando una conciencia crítica y democratizadora respecto del acceso a los medios de comunicación. En definitiva, se buscaba reforzar la autonomía social a través de las prácticas de intervención audiovisual que fusionaran lo estético, lo social y lo político (Herrero, 2008a). Se constituye, de este modo, en un colectivo pionero en España en la utilización de equipos de vídeo portátiles para realizar esta tarea (contra)informativa y activista, enraizada a su vez en determinadas prácticas artísticas conceptuales y de crítica institucional, mediante la cual generan un modelo de comunicación netamente alternativo (Carrillo Castillo, Estella Noriega, & García-Merás, 2007).

Entre sus miembros destacan Marga Latorre, Pau Maragall, Xefo Guasch, Lluïsa Ortínez, Carles Ameller, Lluïsa Roca, Albert Estival, Joan Úbeda, Genís Cano, Esteban Escobar y Maite Martínez. A ellos se unirían en los últimos tiempos del SVC Núria Font, Josep Maria Rocamora y Francesc Albiol. El colectivo era profundamente heterogéneo y sus miembros venían de diversas experiencias, trayectorias y formaciones disímiles -desde el campo de la sociología, bellas artes, fotografía, diseño, artes escénicas, periodismo, docencia, arquitectura, urbanismo, (anti)psiquiatría, economía, derecho, ingeniería y medicina-. Esto no solo constituía una diversidad y riqueza extraordinaria, sino que también otorgaba herramientas complementarias para abordar los proyectos dentro de diversos campos de aplicación del vídeo: social, artístico, documental, educativo y profesional. Como bien apunta Ameller (1999, p. 46) al respecto: "formábamos un equipo que había reunido un conjunto de circunstancias muy difíciles de determinar racionalmente, pero que si alguien se lo hubiera propuesto, seguramente no habría encontrado mejor composición-intersección de conocimientos para llevar a cabo el trabajo que nos propusimos".

La práctica de *Video-Nou* se centraba en una comunicación horizontal, bidireccional y participativa derivada, en cierta medida, de experiencias previas de la televisión comunitaria de Francia, Quebec y Bélgica y de la denominada "animación sociocultural". Las prácticas que el colectivo denominaba "intervención vídeo", rescataban estas experiencias previas y buscaban producir audiovisuales a partir del propio interés y de la participación directa de los actores implicados, para luego ser difundidos inmediatamente en el mismo contexto en que se produjeron. Ameller (1999, p. 46), comenta también sobre esto:

"Los miembros del colectivo teníamos en común la voluntad de participar en el medio social y político del momento, valorando la oportunidad que teníamos los ciudadanos de apropiarnos de los medios de producción de información, en nuestro caso de información audiovisual, para lo cual el vídeo era el medio más idóneo, trabajando en la gestión y creación de situaciones de comunicación que impliquen a los participantes en la circularidad del proceso comunicativo. Intervenir en la comunicación social venía a significar la posibilidad de construir auténticamente un nuevo espacio público que desarrollara una profundización o intensificación de la democracia -en ese tiempo que queda reabierto su conquista".

Como ya explicamos, *Video-Nou* se convierte en 1979 en Asociación Civil no lucrativa, concebida con voluntad de servicio público bajo la denominación de *Servei de Vídeo Comunitari (SVC)*. En marzo de ese año organiza las 'Primeras Jornadas de Vídeo Comunitario' en el Colegio de Arquitectos de Cataluña, iniciando sus actividades con la ayuda y soporte del Instituto del Teatro. Más tarde, constituida ya como cooperativa, comienza a ofrecer sus servicios profesionales a la propia *Generalitat de Catalunya* y al Ayuntamiento de Barcelona. No obstante, a fines de 1983 este apoyo desaparece por diversas cuestiones políticas y económicas de la época. No obstante, durante estos años sus tareas se concentraban en la difusión y promoción de la utilización del vídeo como medio de comunicación y de dinamización social, cultural, educativa e informativa de la vida comunitaria. A través de sus servicios, se brindó capacitación a más de trescientas personas, y se contribuyó significativamente a la expansión tanto del vídeo, como de la televisión local. Todo este trabajo comunitario era sustentado por una intensa actividad asociativa y de redes que ya existían en Catalunya a nivel local, sindical, cultural y barrial. Expone en esta línea Ameller:

"Creo importante señalar que para que este trabajo pudiera darse era imprescindible la existencia en la sociedad de organizaciones asociativas y sindicales que ofrezcan y desarrollen alguna estructura al disperso tejido social. En concreto, nos relacionábamos con: la Federación de AA.VV. de Barcelona, las AA.VV. de algunos barrios, la CNT/AIT, la UGT, los Ateneos y Centros Cívicos, etc." (Ameller, 1999, p. 47).

Por otro lado, si bien existía cierta interrelación con algunos militantes de diversas organizaciones políticas como el PSUC o el PSC, *Video-Nou/SVC* no tenía una vinculación directa con estas estructuras partidarias, más allá del marco de las responsabilidades de la administración de lo público, síntoma de la creciente desconfianza hacia los partidos políticos desde dentro de los mismos movimientos sociales de base.

En cuanto a la metodología de trabajo, Ameller (1999) nos dice que, aunque siempre hacían un esbozo del plan, el mismo siempre se iba modificando. Trabajaban en procesos que nunca se finalizaban, sino que pasaban de un estado a otro. Por su parte, Herrero (2008a) también apunta:

"El colectivo de *Video-Nou* adapta una propuesta metodológicamente transgresora al superar la barrera de organización piramidal internamente y crear una forma de trabajo en red que trasciende los compartimentos estancos de emisor y receptor, se adhiere a fórmulas avanzadas de estudios de las formas de vida cotidianas a través del vídeo y lo hace desde un lugar privilegiado, interdisciplinar y militante" (Herrero, 2008a, párrafo 5).

Para llevar a cabo sus primeros proyectos el colectivo cuenta, en un primer momento, sólo con un equipo de grabación de vídeo móvil (*Portapak*) bastante precario pero ligero, lo que le permite desplazarse al lugar de grabación. Posteriormente, cuando ya se constituye como *Servei de Vídeo Comunitari* obtienen los recursos necesarios para adquirir tres equipos de grabación, un estudio completo de edición de vídeo, varios monitores, equipos de audio, entre otras cosas, lo que permite desarrollar proyectos mucho más complejos y profundos. A raíz de todo este equipamiento desarrollan la idea del video-bus¹⁵⁴, una unidad móvil que constaba de un autobús equipado con un estudio completo de grabación, montaje y reproducción a través de monitores de cara al exterior. Con este complejo dispositivo de producción / edición / difusión buscaban acelerar los procesos que existían entre la etapa de grabación y la etapa de exhibición de los trabajos y articular las acciones mediáticas ajustadas a las necesidades específicas del lugar. Se proponían debatir con la comunidad y los actores implicados, definir colectivamente los objetivos y las metodologías, grabar, editar, exhibir, debatir, corregir, re-editar, volver a emitir *in situ*, para retroalimentar el debate y fortalecer el tejido social. Por otro lado, *Video-Nou/SVC* edita un catálogo con los materiales disponibles y crea una Videoteca. A su vez establece convenios de difusión, distribución e intercambio de cintas con realizadores, colectivos y centros de vídeo comunitario de diversos países¹⁵⁵.

154 Puede verse un esquema del video-bus y de su aparataje en (Ameller, 1999, p. 45) y también una fotografía del mismo en <https://www.flickr.com/photos/gravador99/5982056788>

155 *Video-Nou / SVC* mantuvo intercambios con: *Fantasy Factory* (Londres), John Hopkins; *Vidéographe* (Québec), Joanne Birnie; *Video Inn / Satellite Video Exchange* (Vancouver), Shawn Preus, Andy Harvey; *Vidéo Animation Languedoc, VAL* (Montpellier), Daniel Bégard; *CRAV St. Quentin-les Evellines* (Francia); *INA* (Francia), Enri Dumolié; *TV local de Grenoble*, Guy Milliard; *Soho*

Es importante destacar que todo este trabajo es posible también gracias a un trabajo paralelo de formación y capacitación sobre vídeo que el colectivo realiza permanentemente en cada uno de sus proyectos con los diversos actores de las comunidades. Entre 1977 y 1983, además de los talleres dictados en Barcelona y Cataluña a raíz de las intervenciones sociales que lleva a cabo el grupo, se imparten también formaciones en Pamplona, Bilbao, Valencia, Prada de Conflent, Sevilla, Girona, Alicante, San Sebastián, entre otros. Gracias a ello, *Video-Nou* comienza a trabajar en un programa de *intervención-vídeo* en los ateneos de Barcelona, creando sinergias con la Federación de Asociaciones de Vecinos, la Coordinadora de Ateneos Libertarios y diversos grupos promotores de ateneos locales, con quienes se plantea realizar un análisis conjunto la manera en que las entidades asociativas trabajan por y desde los barrios. Como bien apunta Herrero (2008a), el objetivo era introducir el vídeo como elemento de animación interna en estos espacios para, por un lado, intensificar las relaciones entre el ateneo, su propio barrio y entre la red de ateneos y, por otro lado, visibilizar el trabajo realizado por estos ateneos a través del apoyo de sus luchas. Los procesos fueron diferentes en cada barrio y los resultados también, pero sin duda el trabajo dentro del ateneo libertario del barrio de Sants fue uno de los más enriquecedores, dado que los mismos integrantes del ateneo eran personas muy activas y proclives a la comprensión de la problemática de la información, contrainformación y la producción de discursos no mediatizados.

El colectivo fue partícipe activo, durante seis años (1977-1983), de los acontecimientos históricos más importantes que se produjeron en España y sobre todo en Cataluña en aquella época. Un tiempo marcado por el periodo de la Transición, por los cambios políticos, culturales y tecnológicos y por las luchas sociales de los movimientos, organizaciones y colectivos del momento. El archivo resultante registra y documenta muchos episodios producto de esta efervescencia política y contracultural de la Barcelona de finales de los años setenta, conservándolos dentro de la memoria activa de la época. Su mirada es una propuesta experimental, alternativa y transgresora en muchos sentidos. No existen otras experiencias similares a esta dentro del contexto español de aquella época. Ameller (1999) nombra sólo un grupo de Madrid denominado *La Mirada Electrónica* que estuvo trabajando durante el año 1978 en el barrio de Vallecas, como único caso fuera de Cataluña. Esta experiencia dura muy poco y lamentablemente no se conserva material ni registro de su actividad¹⁵⁶.

Una vez que el *Servei de Vídeo Comunitari* se disuelve a finales de 1983, todo el material y los fondos audiovisuales son entregados para su resguardo y gestión a *Intervisual* (dirigida por algunos ex-miembros del colectivo). Más de veinte años después, gracias al MACBA (*Museu d'Art Contemporani de Barcelona*) gran parte del archivo de *Video-Nou / Servei de Vídeo Comunitari* se ha restaurado y recuperado a raíz de la exposición *Desacuerdos* (2005). Dicho archivo puede consultarse in situ íntegramente, pudiendo acceder a un total de 259 vídeos. El Museo Reina Sofía posee también en su archivo trece vídeos del grupo¹⁵⁷, junto con un conjunto de material documental formado por fotografías, artículos, recortes de prensa y publicaciones. Actualmente, una pequeña parte de importantes obras se distribuyen fácilmente gracias a *Hamaca*, donde pueden consultarse las fichas técnicas, las sinopsis e incluso visualizarse *online* alguno de estos audiovisuales en pequeño formato¹⁵⁸.

TV (New York), Jaime Davidovich; *The Kitchen* (New York), Dimitri Devyatkin y Antoni Muntadas. Carles Ameller entiende que estos intercambios ejemplifican ampliamente la importancia de funcionar en red (Ameller, 1999,). Es importante destacar que lograr estas sinergias con colectivos, organizaciones y realizadores de tantos lugares diferentes, es un aspecto importante de este colectivo, ya que, por un lado, era totalmente autónomo de las estructuras partidarias o sindicales y, por otro lado, si bien ahora en la era de Internet es relativamente fácil tejer redes de intercambio de este tipo, en aquellos años esto significaba un arduo trabajo que implicaba una excesiva dedicación de tiempo y recursos.

156 No obstante, es interesante que este colectivo constituye un antecedente directo como germen de lo que luego sucedería precisamente en el mismo barrio madrileño 17 años después, cuando en 1995 nace Tele K, la televisión local de Vallecas, una interesante experiencia de televisión alternativa, libertaria y activista que aún continúa en funcionamiento.

157 Puede consultarse fichas técnicas e imágenes en www.museoreinasofia.es/coleccion/autor/video-nou-servei-video-comunitari

158 Se puede consultar www.hamacaonline.net/autor.php?id=156

Para finalizar, es importante destacar que *Video-Nou* fue un engranaje clave de las iniciativas sociales, artísticas, políticas y culturales de esos años en Cataluña, utilizando el vídeo como herramienta de empoderamiento, intervención y comprensión de la realidad, donde, como bien puntualiza Herrero (2008a),

“(...) lo que importaba era el proceso, no el producto audiovisual. La comunidad se consideraba sujeto y no simple objeto de experiencia (...). Esta es una apuesta sin duda altamente política. Entre sus fundamentos estaba, pues, el arrebatar el control de la técnica de las manos de los dirigentes y especialistas. Esa usurpación dinamitó por lo menos simbólica o temporalmente los esquemas jerarquizados y especializados de la producción y de la cultura oficial para devolverlos al terreno de la cultura popular construyendo un nuevo espacio público intensamente democrático” (Herrero, 2008a, párrafo 19).

Capítulo 3

La conservadora década del ochenta

La conservadora década del ochenta

En la década del ochenta, se produjo una ola de conservadurismo que socavó los esfuerzos de los innovadores videoactivistas sociales de las décadas anteriores (Boyle, 1992). Desapareció, durante un tiempo, el interés analítico en el estudio de estas prácticas de vídeo, en concordancia también con un amplio vacío de movimientos y proyectos políticos progresistas desde finales de la década de 1980 hasta mediados de los 1990 (Askanius, 2012). Vemos también que existe cierto vacío de material audiovisual en este momento y muchas de las luchas sociales tienen poca representación (Camuñas Maroto, 2014), es inaccesible o se encuentran solo pocas representaciones por parte de las cadenas televisivas estatales que cubrían actos desde el punto de vista del discurso oficial.

Aunque el equipo de vídeo portátil asequible era ya disponible y se utilizaba ampliamente con cierta eficacia política, no fue hasta la introducción del 8mm y de las videocámaras SVHS que el videoactivismo realmente comenzó a proliferar (Harding, 2001). La llegada del vídeo doméstico genera, con el tiempo, un renacimiento de las prácticas audiovisuales activistas heredadas de las formas y la instrumentalización de las películas de cine militante y de la vídeo guerrilla (Camuñas Maroto, 2014,) produciéndose, al mismo tiempo, un proceso de hibridación y articulación entre arte y política (Calvo de Castro, 2011). Estas prácticas colaboraron en generar imágenes que alimentaron la memoria colectiva, haciendo contrapeso a las imágenes hegemónicas de la televisión y del cine comercial, poco interesados en la protesta de estos años.

El mayor desarrollo y masividad de los magnetoscopios no profesionales de uso doméstico, que permitían grabar la propia señal de televisión, posibilitó la apropiación, reutilización y manipulación de las imágenes. Así se retoma el trabajo que activistas anteriores habían realizado como crítica al propio medio televisivo, pero esta vez con sus propias imágenes, abriendo un vasto campo de materiales televisivos a explorar que, mediante técnicas *Found Footage* (material encontrado), podían re-escribir la programación televisiva, sus mecanismos lingüísticos y estéticos, sus clichés y estereotipos y en general, las jerarquías del poder del lenguaje comercial y político construido.

No obstante, los medios *mainstream* también comienzan a apropiarse y utilizar las imágenes y las estéticas de las prácticas alternativas surgidas hacía más de una década. Al respecto Bittner (2011) nos dice:

"Durante la década de los años 80, empezaron a manifestarse además nuevos formatos audiovisuales, que si bien abrieron nuevos caminos para llevar las expresiones artísticas a un público amplio, al mismo tiempo hicieron que el problema de efectividad de muchos trabajos fuera aún más complejo. El incremento de los vídeo clips y su arraigo cultural a partir de 1984, cuando la MTV inició sus emisiones, y el aumento de la publicidad, contribuyeron decisivamente a la hermandad del ámbito de la video-creación y la industria del entretenimiento. Diferentes vídeo artistas que anteriormente habían trabajado de manera crítica sobre la televisión, empezaron ahora a colaborar con algunos de los grandes monopolios mediáticos" (Bittner, 2011, p. 143).

Como bien expone esta autora, se produce una instrumentalización y absorción de los discurso críticos, artísticos, experimentales y alternativos por parte de la institución. Boyle (1999) denuncia esta absorción de los medios comerciales de entretenimiento de las estéticas, las narrativas y las estrategias utilizadas por la Guerrilla Television, pero esta vez para el entretenimiento de masas. Esto afectó en gran medida a todo el movimiento de Guerrilla Televisión y constituye, además, parte de su fracaso, al desactivar gran parte de su potencial crítico y alternativo, al tiempo que sus miembros acaban estableciendo alianzas con los organismos institucionales comerciales y estatales.

3.1. Pluralismo Documental (EE.UU.)

Esta nueva etapa es un momento clave de producción audiovisual, centrada más en los individuos que en la creación colectiva. Esto se debe, por un lado, a la necesidad de algunos realizadores de diversificar y desarrollar sus propios trabajos, estilos y temáticas, pero, sobre todo, por un cambio en las políticas de financiamiento público que favorecía al individuo-artista por encima de la producción en grupo (Boyle, 1992). Si bien muchos de estos realizadores habían aprendido el oficio en el trabajo colectivo, dentro de los grupos videoactivistas y/o de vídeo comunitario, comienzan ahora a realizar documentales independientes que luego son vendidos a las televisiones públicas y las cadenas de cable¹⁵⁹. Como ya dijimos, la ola de conservadurismo puso en jaque todas las luchas y logros de los activistas audiovisuales que habían trabajado en los setenta con un alto nivel de compromiso social y político. Al tiempo que una generación de jóvenes realizadores son atrapados por una ola de producción audiovisual de videoclips musicales exclusivamente esteticistas y altamente lucrativos y por un predominio en el campo artístico de narrativas neo-expresionistas, el formato documental tan desarrollado anteriormente estaba a punto de apagarse.

Sin embargo, muchos realizadores experimentales lograron inventar otras estrategias para poder desarrollar nuevas formas de trabajar con los avances tecnológicos de la producción y post-producción de vídeo, pero sin abandonar las temáticas controversiales, y sin cerrar las posibilidades de financiamiento y distribución que provenían de un sector crecientemente conservador y sin los cuales sería difícil su producción. Para Deirdre Boyle (1992), Dan Reeves, Edin Velez y Victor Masayesva Jr son algunos de los estos nuevos documentalistas que, incorporando estrategias y estéticas del videoarte, producen innovadores ensayos personales que buscan desplazar los límites del género documental de la época. Al respecto de este tipo de documental televisivo, Baigorri (2004, p. 56) plantea que algunos activistas adoptaron este formato,

"pero lo hicieron reinterpretándolo y utilizándolo como vehículo de contra-información. (...) [un] instrumento de ataque directo y crítica al medio (...). La reinterpretación pasaría siempre por la imitación de sus estructuras y la ridiculización del contenido, mientras los activistas del vídeo desafiaban la supuesta objetividad del periodismo documental televisivo afirmando sus propios puntos de vista"

159 Boyle (1992) nombra aquí a Greg Pratt y Jim Mulligan de *University Community Video*; Louis Álvarez, Andy Kolker y Stevenson Palfi de *New Orleans Video Access Center*; Blaine Dunlap de *Broadside Tv*; Skip Blumberg de *Videofreex*; y Jon Alpert de *DCTV*.

3.2. La resurrección de la *Guerrilla Television* (EE.UU.)

Se observa un marcado renacimiento del espíritu, las tácticas y el idealismo de *Guerrilla Television*, con el trabajo de colectivos que intervienen las televisiones de cable e, incluso, las emisiones por satélites en Estados Unidos. Boyle (1992) considera que este nuevo resurgimiento de vídeo guerrilla se debe, en parte, a la gran disponibilidad de nuevas tecnologías electrónicas y, en parte, a la aparición de una generación más joven de realizadores de vídeo interesados en las problemáticas sociales y políticas del momento (como la guerra en América Central, las armas nucleares, los peligros medioambientales, los derechos de género y reproductivos, el sida, entre otros). Entre los grupos más activos en Estados Unidos de aquel momento, encontramos a *DIVA TV (Damned Interfering Video Activist Television)*, *Not Channel Zero*, *ReproVision* y *MAC (Media Against Censorship)*, *Attack*, entre otros más pequeños. Su estética ecléctica y pragmática era producto de la yuxtaposición de la estética de videoclips, con el estilo activista de grabar manifestaciones, la cámara en mano de la video guerrilla, entre otros recursos, además de mezclar calidades diversas de vídeo al utilizar simultáneamente "low" y "high tech" (cámaras Betacam, camcorders y cámaras de juguete). Se apropiaron de todo el rango y variedad de medios de producción y estéticas, logrando democratizar el medio y expandirlo hacia nuevas posibilidades políticas y creativas.

Las nuevas versiones de Guerrilla TV en aquellos años, ocupaban aun los canales de acceso público de televisión por cable, gracias a una ardua tarea y constante vigilancia de diversos videoactivistas que lucharon por mantener las puertas abiertas para los discursos alternativos en las comunidades pequeñas. En los años ochenta, esta nueva generación conocía los errores que habían cometido los videoactivistas de la época del *Portapak* al caer en las trampas de la TV, por lo tanto, utilizaron la videocámara como una herramienta de reclamo y de desarrollo social, pero con objetivos precisos, apuntando a un público determinado y a través de medios alternativos de distribución.

Sin duda Dee Dee Halleck¹⁶⁰, la 'madrina' de los medios comunitarios en los Estados Unidos (Costanza-Chock, 2008), fue quien tendió un puente entre la Guerrilla TV de los años setenta y la nueva generación de los ochenta, tomando el relevo donde los anteriores lo dejaron, con proyectos como *Paper Tiger Television* que proporcionó una base teórica importante para el videoactivismo realizado para emitirse en canales abiertos de televisión por cable y de la distribución vía satélite con el proyecto *Deep Dish Tv*.

3.2.1. Paper Tiger Television / Deep Dish TV.

El colectivo *Paper Tiger Television*¹⁶¹ (PTT) nació en 1981 de la mano de un colectivo de activistas, artistas y videoastas independientes, que comenzaron a realizar un programa semanal por cable para el canal de acceso público de Nueva York. El programa -que nació con la idea de filmar al gurú de los medios Herbert Schiller mientras leía el *New York Times* (Pasquinelli, 2002)- era una crítica directa a los medios de masas. Desde una postura propia de la Guerrilla Television, es decir, totalmente radical, alternativa, con una estética experimental, demostrando que se puede hacer, con escasos recursos, una televisión

160 Dee Dee Halleck es una educadora de medios, videoartista, lobbista política de los medios de comunicación comunitarios, presidenta de la *Association for Independent Video and Film*, profesora de la UCSD, y activista tecnológica. Para más información: <http://www.deedehalleck.org>

161 Para mas información consultar: <http://papertiger.org>

revolucionaria y de calidad, teniendo acceso libre al cable público y poniendo mucha energía, talento y espíritu crítico. (Boyle, 1992; 1999) Una televisión experimental, que combina videoarte, performances, enseñanza y política alternativa en un programa de televisión pública (Brisset, 2011), era algo poco habitual en aquella época y aun en la actual.

Basada en la idea de que la libertad de expresión mediática es esencial para el desarrollo de una sociedad democrática, los presentadores de los programas eran críticos que analizaban detenidamente el perverso sistema corporativo, las agendas ideológicas ocultas, los sesgos en la información de los medios hegemónicos y los poderes que los dominan. Poco a poco, se crean diversas ramificaciones y filiales regionales de *Paper Tiger Tv*, desde Maine a California. Logra ser accesible a nivel nacional a través de la televisión pública, con una emisión de más de 400 programas televisivos innovadores (a veces incluso muy bizarros) que además de televisarlos, eran proyectados en asociaciones, museos y galerías de muchos países. Se buscaba elevar la conciencia crítica, capacitar en el uso del vídeo y crear una colección de obras alternativas a la cultura de masas (Brisset, 2011), poniendo de manifiesto las ideologías ocultas de los medios y analizando críticamente diversos temas políticos, sociales, ambientales y de interés nacional e internacional (Boyle, 1992).

En 1986, *Paper Tiger Television* decidió contratar tiempo de emisión vía satélite y así nació *Deep Dish TV*¹⁶². Así, comienza a emitir producciones del grupo, provenientes de todo el país, a más de 250 sistemas de televisión por cable y cadenas de televisión pública en todo EE.UU. (Brisset, 2011; Pasquinelli, 2002). La exitosa colaboración en *Deep Dish TV*, la primera serie de programas de acceso libre a nivel nacional que emitía programas producidos en el seno de las propias comunidades, abordaba temáticas como el empleo, el problema de la vivienda, la crisis agrícola, el racismo, y ayudaron posteriormente a estimular la formación de una nueva era en la producción documental alternativa en los años noventa (Boyle, 1992; 1999).

A principios de 1990, *Paper Tiger Television* trabajó intensamente con *Deep Dish TV* en '*The Gulf crisis TV Project*' (1990-1991), un programa informativo que abordaba las alternativas pacíficas a la Guerra del Golfo Persa. Ofrecía la única cobertura de transmisión nacional (tanto en la televisión pública, como en la de cable) de opiniones disidentes, en la cual expertos analizaban el problema de la guerra antes de que comience, demostrando con ello el poder del vídeo alternativo para alcanzar una audiencia nacional y cubrir la necesidad de información crítica (Boyle, 1992). En una entrevista, Dee Dee Halleck nos cuenta:

"Se produjeron diez programas antes, durante y después de la guerra. Eran épocas en las cuales en los medios corporativos pasaban solamente las conferencias de prensa militares y las historias heroicas de las tropas norteamericanas (incluso la PBS entra en esa lista, ya que muchas de sus producciones en esa época estaban financiadas por la General Motors, productora de tanques usados en la guerra). En ese contexto, *Deep Dish*, trabajando con productores independientes y comunitarios que provenía de todos los Estados Unidos, pudo presentar las diversas voces de oposición a la Guerra del Golfo." (Dee Dee Halleck en Pasquinelli, 2002, p. 35)

La predicción que Marshall MacLuhan hizo sobre la guerra que acabaría en la televisión, se hizo realidad en la Guerra del Golfo, motivo por el cual el videoactivismo se preparó también para tomar parte en una guerra de guerrillas en las ondas. Ya Boyle (1999) anticipaba que el futuro de la Guerrilla Televisión, se encontraría precisamente no tanto en la propia televisión, como en los medios alternativos. Incluso los creadores de '*The Gulf crisis TV Project*' recuerdan hoy esta experiencia como un 'Indymedia' de los primeros años noventa (Brisset, 2011; Pasquinelli, 2002). Como cierre, son reveladoras las palabras de Boyle

"Aunque Guerrilla Television ha sobrevivido a lo largo de los noventa, la oposición contra la defensa de puntos de vista diversos y de una estética innovativa nunca ha sido mayor. Los videoautores alternativos han sido objetivos específicos de los legisladores de derechas y de los candidatos a la presidencia. (...) El futuro de Guerrilla Television aún está por verse. Pero si los retos a los que se

162 <http://www.deepdishtv.org>

enfrentaron sus visionarios fundadores en los setenta no fueron suficientes para doblegar su impulso hacia un acceso más democrático a los canales públicos de discurso electrónico, entonces quizás el reto actual sólo servirá para que los medios alternativos refinen sus tácticas y decidan asegurarse de que un amplio espectro de ideas y voces lleguen a la opinión pública en el entorno informativo del nuevo milenio." (Boyle, 1999)

Antes de pasar al siguiente apartado, es importante destacar que *Deep Dish TV* emitía también vía satélite, vídeos de diversas manifestaciones y protestas de grupos como *ACT-UP*, que luchaban activamente por las problemáticas del HIV, como otros colectivos feministas y LGBT que luchaban por sus derechos. Ya a fines de la década también se emiten las producciones de *DIVA-TV (Damned Interfering Video Activist Television)* cuya actividad, ligada a *ACT-UP*, comienza en 1989.

3.3. Videoactivismo en colectivos LGBT y de lucha contra el HIV/SIDA (EE.UU.)

Producto de la escasa producción videográfica activista durante estos años, sumado al poco interés de las televisiones y el cine de la época en las protestas y luchas sociales, existe actualmente muy poco material audiovisual, es prácticamente inaccesible y, lo poco que existe, es fundamentalmente desde el punto de vista de algunas cadenas televisivas oficiales/estatales. Sin embargo, podemos destacar de esta época algunos proyectos activistas que permanecieron activos, sobre todo en relación a la temática del VIH y en torno a algunos colectivos feministas y comunidades gay y lésbicas. La temática del VIH era un problema muy preocupante en la época y, si bien era en cierta medida un tema tabú, muchos grupos activistas luchaban día a día para sacarlo a la luz. Representativa de la magnitud de este problema es la analogía de Boyle (1992) al respecto: la guerra de Vietnam fue para los sesenta, la crisis del SIDA lo fue para los ochenta, un tópico que unía a una generación entera en una guerra no declarada que se llevaba la vida de muchos jóvenes cada año.

A finales de la década, surge el grupo *ACT-UP*¹⁶³ (*AIDS Coalition to Unleash Power*) que, desde 1987, lucha por llamar la atención a los medios de comunicación y a la sociedad en general sobre la problemática del SIDA y de quienes la sufren. ACT UP es un grupo diverso, no partidista, de individuos unidos en la acción comprometida para poner fin a la crisis del SIDA, asesorando, comunicando y protestando con acciones directas y tácticas de desobediencia civil. Buscaban conseguir legislaciones favorables, asistencia universal a todos los enfermos, promover el desarrollo de investigaciones científicas, luchar contra el abandono y la especulación de las compañías farmacéuticas, entre otras cosas. En definitiva, buscaban alcanzar su objetivo último y más importante, que se llevaran a cabo todas las políticas necesarias para alcanzar el fin de la enfermedad.

Dos años más tarde nace *DIVA-TV*¹⁶⁴ (*Damned Interfering Video Activist Television*) que, en asociación con ACT-UP, comienza a grabar las protestas y acciones realizadas por los diversos colectivos activistas y comprometidos con la lucha contra el VIH/SIDA (Pasquinelli, 2002). Sus miembros fundadores (Catalina Gund, Ray Navarro, Ellen Spiro, Gregg Bordowitz, Robert Beck, Costa Pappas, Jean Carlomusto, Rob Kurilla, George Plagianos) se proponen cinco metas a seguir en su práctica videoactivista: empoderamiento, contra-vigilancia, historia, educación y propaganda. Se llegan a producir, según Alex Juhasz (en Downing (ed.), 2011) más de 700 horas de vídeos que documentan acciones, manifestaciones, entrevistas, funerales políticos, críticas a los medios, conferencias públicas, entre otras.

163 www.actupny.org

164 www.actupny.org/divatv

En su *Camcordist's Manifesto*, Ellen Spiro, otra de las fundadoras de la DIVA TV, insiste en que el registro en vídeo contribuye a un análisis más amplio de ciertos eventos, que ofrece una alternativa a la emisión de los medios de comunicación, proporciona una plataforma para que activistas y miembros de la comunidad sean parte importante y para que sus voces sean escuchadas. DIVA TV es parte de la comunidad que lucha por sus derechos, conoce desde adentro las problemáticas, entiende las críticas y es consciente del papel central que poseen los medios de comunicación en la determinación de los significados, las políticas, y las historias de SIDA. Por ello estos videoactivistas utilizan sus cámaras para revisar, criticar y refutar las principales representaciones y estereotipos que los *mass media* crean y difunden acerca del SIDA.

En su primer año, el grupo produjo tres cintas paradigmáticas que documentan el activismo contra el SIDA. *Target City Hall* es una crónica de la manifestación en contra de la administración del alcalde de Nueva York Ed Koch por su negativa a responder adecuadamente a la crisis del SIDA. *Pride*, en relación al 20 aniversario del movimiento por el orgullo gay de New York. *Like A Prayer*, que consiste en 5 piezas de 7 minutos donde se plasman las perspectivas sobre la ACT UP/WHAM (*Women's Health Action Mobilization*), en una protesta realizada el 10 de diciembre de 1989 en la Catedral St. Patrick, denominada "*Stop the Church*", responsabilizando al Cardenal John O'Connor por su posición conservadora frente a la crisis del SIDA y su rechazo a la anticoncepción. Posteriormente realizan *AIDS Community Television* (1991-1996), una serie semanal con más de 150 programas de vídeo¹⁶⁵ para canales de televisión de acceso público y, posteriormente, *ACT UP Live* (1994-1996) con 40 programas también semanales. Poco después sus vídeos se proyectan en diversos festivales de cine y adquieren mayor difusión a través de su web¹⁶⁶. La producción más conocida del colectivo, estrenada en Festival de Cine de Berlín y proyectada en todo el mundo, es *Fight Back, Fight AIDS: 15 Years of ACT UP* (2002)¹⁶⁷, un largometraje documental que aborda la historia de ACT UP y del activismo y las luchas contra el VIH/SIDA. Todo el trabajo de DIVA TV se encuentra archivado, según Juhasz (en Downing, 2011), en el *AIDS Activist Video Collection* (1993–2000) de la Biblioteca Pública de Nueva York¹⁶⁸.

3.4. Otras experiencias

Mientras que en Nueva York el SIDA era la temática que movilizaba a los activistas GLTB, en Amsterdam era la vivienda y el movimiento *okupa* el que movilizaba la energía política del momento. No sólo ocupaban viviendas deshabitadas, sino que construyeron su propia cultura incluyendo sus propios medios de comunicación. Por lo tanto, si la televisión por cable estaba vacía durante la noche, como los edificios, debía ser ocupada. Estas experiencias son también importantes en cuanto a un desarrollo mediático alternativo muy vital, con periódicos, fanzines, estaciones de radio piratas y canales televisivos experimentales y comunitarios. Esto era posible ya que, de una manera bastante sencilla, al colocar pequeños transmisores cerca de grandes antenas parabólicas de los operadores satelitales, los "piratas" hackeaban la televisión y podían intervenir las señales durante la noche, cuando las televisiones no emitían contenidos, logrando insertar sus propias transmisiones y distribuir automáticamente sus contenidos a toda la ciudad.

Además de la sencillez técnica, estos activistas mediales generaban contenidos muy potentes, innovadores y que contrastaban fuertemente con la programación de TV tradicional, haciéndose de a poco muy populares en la ciudadanía. Las grandes televisiones lograron finalmente bloquear tecnológicamente las

165 Puede verse un programa completo de la producción de DIVA TV en <http://www.actupny.org/divatv/synopses.html>

166 <http://www.actupny.org/divatv/netcasts/index.html>

167 Más información, ficha técnica, historia, comentarios de los medios y visualización *online* del documental puede encontrarse en el siguiente enlace: <http://www.actupny.org/video>

168 Puede consultarse en el siguiente enlace: <http://digilib.nypl.org/dynaweb/ead/human/mssroyal>

emisiones piratas, pero la ciudadanía comenzó a protestar para demostrar a las autoridades la importancia de este fenómeno innovador y solicitar la necesidad de crear un marco legal que lo habilite. Surgió así *Open Channel*, un canal de acceso público con una organización responsable (SALTO) que gestiona las licencias de estas emisiones de radio y televisión, entregándolas a diversos grupos de interés (Smits & Marroquin, 2000). Esto demostró que, sin la necesidad de enormes inversiones, existe una gran vida mediática alternativa gracias a migrantes, colegialas, gays, evangelistas y artistas que producen día a día programas para sus propios espectadores locales. En los estatutos de SALTO se explicita la obligatoriedad de que el canal abierto debe ser culturalmente representativo de la ciudad, es decir, que garantiza que los principales grupos étnicos y sociales tengan visibilidad (Pasquinelli, 2002)

Fuera de esta experiencia de Amsterdam, a finales de esta década, el apoyo y financiación que algunos medios colectivos alternativos habían obtenido caen en picada. Al mismo tiempo las fuerzas conservadoras buscan eliminar las financiaciones para el arte y dismantelar cualquier transmisión pública que no genere ingresos, respondiendo cada vez menos a las necesidades del pueblo y cada vez más a los resultados de audiencia y a una evidente orientación mercantilista. Los colectivos videoactivistas, los medios alternativos y/o comunitarios y tantas otras expresiones culturales de construcción colectiva y contra-hegemónica, reciben en esta época un especial ataque por parte de los políticos e instituciones de derecha. Para Boyle (1992) en ningún momento como en esas décadas pasadas, la libertad de expresión, particularmente ejercitada por los liberales, izquierdistas, mujeres, gays y lesbianas, gente de color, y minorías étnicas ha sido combatida tan enérgicamente. Los colectivos videoactivistas de la década del noventa se convertirán en verdaderas vídeo-guerrillas, “waging a subtle war of words and images to preserve the full expression of diversity (...). The future of their work is uncertain. But its role -as ever- is clear. To be a tool, a weapon, and a witness.”¹⁶⁹ (Boyle, 1992, p. 78).

169 “librando una guerra sutil de imágenes y palabras para preservar la expresión total de la diversidad (...). El futuro de su trabajo es incierto. Pero su rol -como nunca- esta claro. Ser una herramienta, un arma y un testigo”.

Capítulo 4

Los años noventa: neoliberalismo, antiglobalización y videoactivismo

Capítulo 4

Los años noventa: neoliberalismo, antiglobalización y videoactivismo

El 3 de marzo de 1991, en Los Angeles, Estados Unidos, el ciudadano negro Rodney King fue apaleado en plena autopista por un grupo de policías. Dicho momento fue presenciado por George Holliday, un vecino que, desde el balcón de un edificio cercano y sin que la policía se diera cuenta, registró la escena con su cámara de vídeo hogareña¹⁷⁰. Las imágenes las entregó a una cadena de televisión local que las emitió y esto provocó un levantamiento ciudadano popular. Esto generó, a su vez, una re-transmisión de este registro a todo el mundo, lo que hizo que el caso se conociera globalmente e iniciara un debate internacional sobre la brutalidad policial y la discriminación racial. Posteriormente, se utilizaron estas imágenes para procesar a los agentes de policía involucrados. Este incidente activó el debate sobre la efectividad y poder del medio audiovisual (*camcoder revolution*) (Harding, 2001) y es uno de los ejemplos más conocidos de vídeos que tienen una consecuencia social directa. Para Widginton (en Langlois & Dubois, 2005), los primeros 81 segundos de este vídeo consiguieron transformar la videocámara, que era habitualmente una herramienta de nostalgia, en una efectiva y útil herramienta para la justicia social y la defensa de los derechos humanos. Este influyente testigo visual traslada su mirada a los espectadores que se convierten finalmente en testigos de las injusticias, violaciones o abusos, los mueve de sus cómodos lugares para que, quizás, lleguen incluso a intervenir y actuar en repudio de estos hechos. Como veremos en breve, este hecho fue una de las cosas que desembocó, en 1992, en la creación de Witness.org, una organización internacional que utiliza el vídeo y la tecnología para luchar por los derechos humanos.

Cuando el neoliberalismo de los noventa empieza a aflorar y perjudicar sobre todo a las clases sociales más desfavorecidas, los ciudadanos comienzan a movilizarse y los diversos movimientos sociales salen a la calle a protestar. Todo este nuevo marco de prácticas de resistencia que las sociedades, de distintos países, venían construyendo a nivel global contra estos diversos procesos económicos y políticos neoliberales de la década, sumado a una renovación tecnológica con la incorporación de nuevas tecnologías digitales, permitió un resurgimiento del videoactivismo como herramienta de contrainformación, crítica política y de intervención social, dentro de este nuevo escenario socio-político propiciado por los colectivos y movimientos sociales activos en la época. Un gran número de personas involucradas en producir cambios a nivel local y global, eran completamente conscientes del poder de las imágenes, de la importancia de la autorepresentación y de la necesidad de utilizar el vídeo como herramienta de empoderamiento y difusión

170 Holliday, G. (1991). *RODNEY KING BEATING VIDEO Full length footage SCREENER* [Vídeo YouTube]. Los Ángeles. Recuperado a partir de <https://youtu.be/sb1WypUyY>

de sus acciones. Donde alguna acción de resistencia tenía lugar, siempre algún videoactivista estaba ahí para grabarla. Por otro lado, en esta época donde proliferan grandes conglomerados mediáticos globalizados, cuyas rígidas estructuras responden a intereses económicos y políticos de los grandes poderes, surgen también una serie de redes de contrainformación transnacionales coordinadas por organizaciones, movimientos y grupos de activistas sociales, videoactivistas y hacktivistas que unen sus fuerzas para construir varios proyectos colectivos de comunicación alternativa. Sin lugar a dudas, es Indymedia el proyecto más potente que surge durante esta época.

Además de Indymedia y de otros centros de medios alternativos y nuevas redes de contrainformación, surgen también durante esta época un conjunto de organizaciones y realizadores videoactivistas independiente (Gregory, Caldwell, Avni, & Harding, 2005; Harding, 2001) que se lanzan a producir una gran cantidad de material audiovisual crítico y de denuncia con sus nuevas y versátiles cámara de vídeo digital en la mano. Todo este conglomerado de medios independientes consiguió distribuir otro tipo de información que no circulaba habitualmente en los medios de comunicación masivos, siendo un punto de referencia para que personas, desde cualquier lugar del planeta, acudieran en búsqueda de información actualizada, fresca, independiente y no mediada por intereses corporativos. Una mirada alternativa a la de los *mass media* que criminalizaban las protestas y se empeñaban en difundir solamente estereotipos elaborados de activistas radicales y manifestantes violentos que saquean y realizan actos vandálicos en las ciudades sitiadas. Este gran contraste de la información distribuida, mostraba puntos de vista diversos a los promulgados desde el púlpito de los mass-media. Producto de un gran esfuerzo en documentar y dar a conocer la verdadera realidad de los sucesos, esto demostró el poder de los medios alternativos de gestión colectiva y descentralizada, e incentivó a nuevos realizadores y colectivos a involucrarse, provocando un crecimiento enorme de las prácticas videoactivistas a finales de los años noventa. El creciente desarrollo y el renovado interés por (re)pensar las posibilidades del medio, es producto, según Harding (2001), de una serie de factores correlacionados: a) una nueva ola de activismo político de la mano de nuevos movimientos sociales altermundistas; b) el poco interés de los medios masivos (mainstream) de cubrir los reclamos y las acciones de los movimientos sociales y ambientales; y c) las mejoras técnicas de las primeras videocámaras digitales MiniDV (1996), más pequeñas, ligeras y mejor calidad de imagen. A continuación describiremos brevemente ciertos ejemplos paradigmáticos de esta época.

4.1. Witness.org

"In this age, when the mass media rest in fewer and fewer hands, we must have strong, vital, independent voices if we ever want to hear all the stories or seek justice. We have an incredible opportunity to change lives."

Peter Gabriel

A finales de la década de 1980, el músico y activista Peter Gabriel participa del *Human Rights Now Tour* de Amnistía Internacional. Viaja por el mundo y conoce a los activistas, víctimas y testigos de violaciones de derechos humanos en cada destino. En muchos casos, las historias que le cuentan nunca habían sido escuchadas, no llegaban a conocerse y, por lo tanto, esto dificultaba enormemente poder cambiar estas realidades totalmente ignoradas. Gabriel llevaba consigo una handycam, con la cual grababa los testimonios y los encuentros con estas personas, para evitar que esas historias se perdieran y quedaran ignoradas. Al hacerlo, se dio cuenta del potencial que las cámaras podían tener como herramienta para captar y difundir estas realidades.

Por otro lado, como dijimos anteriormente, luego del incidente de Rodney King y del vídeo que dio la vuelta al mundo sobre la brutal golpiza que recibió por parte de la policía de Los Ángeles, mucha gente se dio

cuenta del poder del vídeo para documentar incidentes de abuso y también para difundirlos a nivel masivo y captar la atención de la opinión pública. Todo esto impulsó a Peter Gabriel a crear, en 1992, Witness¹⁷¹, una plataforma que buscaba colocar al vídeo a la vanguardia de las campañas por los derechos humanos. Según su propia web, la organización "capacita y apoya a activistas y ciudadanos en todo el mundo para dar a conocer el abuso de derechos humanos y usar vídeos de manera segura y efectiva en la lucha por los derechos humanos"¹⁷². Witness trabaja para denunciar y detener los abusos en todo el mundo a través del uso de cámaras de vídeo en manos de activistas comprometidos que buscan exponer las violaciones de derechos humanos, incluso cuando el poder niega rotundamente que hayan sucedido. Witness da soporte a las víctimas de atrocidades contra los derechos humanos, para revelar la verdad sobre las masacres, asesinatos, torturas y ejecuciones arbitrarias que suceden a lo largo y ancho del mundo.

En 1993, Witness comenzó la entrega de cientos de cámaras de vídeo a activistas y les animó a utilizar localmente, con el objetivo de conseguir difundir las imágenes en la televisión o para ser utilizadas como evidencia en algún proceso judicial (Sam Gregory entrevistado en Jenkins, 2008). Uno de sus principales logros ha sido que diversos activistas que defienden diversas causas, han podido presentar imágenes captadas con las cámaras de Witness, frente a tribunales internacionales y comisiones por la verdad y la justicia, con el objetivo, no sólo de culpar, enjuiciar y marcar los errores llevados a cabo, sino también para prevenir futuras violaciones, abusos e injusticias (Harding, 2001). En 1995, se estableció un archivo para facilitar el acceso del material y permitir su rápida distribución en televisiones y organizaciones de derechos humanos.

De todas formas, en los primeros años aprendieron que sin formación técnica, los activistas podría grabar vídeo en bruto, pero no podían crear buenos relatos para la promoción exterior, y sólo podían limitarse a proveer de imágenes en bruto a los medios de comunicación, los cuales, la mayor parte de las veces, no los emitían, o lo hacían según su particular punto de vista. Por este motivo, la estrategia de Witness evolucionó posteriormente a trabajar intensamente con grupos de 10 a 12 personas que pertenecen a colectivos de derechos humanos que trabajan sobre el terreno y que con la ayuda de Witness, logran integrar el vídeo en sus propias campañas. También desarrollaron luego intensos programas de capacitación personal, y material didáctico para capacitación *online*, el cual consta de diversas guías¹⁷³ videotutoriales¹⁷⁴ y libros como *Vídeo para el Cambio: Guía para la Defensa y el Activismo*.¹⁷⁵

Actualmente, Witness empodera a los movimientos de base, proporcionándoles cámaras, computadoras, software de edición, teléfonos satelitales y, sobre todo, capacitación y formación para utilizar todos estos equipos en las comunidades en peligro. Esto les permite recoger imágenes que incluso, a veces, han formado parte de los informes oficiales de derechos humanos que se entregan a las Naciones Unidas, para contrarrestar la información presentada por los mismos funcionarios públicos que cometen los abusos contra los derechos humanos (Widginton en Langlois & Dubois, 2005).

Es importante destacar también la promoción que Witness realiza sobre el uso de licencias Copyleft, una de las herramientas de rigor dentro de los círculos vídeoactivistas, ya que el intercambio de información y la tendencia a la solidaridad dejan fuera de rango cualquier concepto de propiedad, como las licencias capitalistas del *Copyright* (Widginton en Langlois & Dubois, 2005).

171 Puede consultarse la web en castellano: <http://es.witness.org>, si se desea conocer más información, consultar proyectos, propuestas, guías, etc.

172 <http://es.witness.org/quienes-somos>

173 En el enlace hay una enorme cantidad de recursos <http://witness.org/resources> También existe bastante material traducido a castellano en la web: <http://es.witness.org/recursos>

174 <http://training.witness.org>

175 Muchos de los capítulos del libro fueron inicialmente concebidos como material de capacitación de witness.org, y muchas de las historias detalladas, así como el enfoque dado, provienen también de la experiencia de Witness. El libro puede descargarse en: http://es.witness.org/portfolio_page/video-para-el-cambio-guia-para-la-defensa-de-los-derechos-humanos-y-activismo

4.2. Videoactivismo británico

La cultura del activismo audiovisual actual de Gran Bretaña (Cfr. Presence, 2015) hunde sus raíces en la década de los noventa, cuando colectivos videoactivistas como *Undercurrents*, *Despite TV* y *Conscious Cinema* se encontraban plenamente activos. Nos detendremos ahora en ellos para, en el siguiente apartado, retomar el análisis del paisaje británico contemporáneo¹⁷⁶.

4.2.1. *Despite TV*.

DespiteTV (ahora *Spectacle*¹⁷⁷) fue un colectivo anarquista fundado en Londres en 1981, haciéndose más conocido a partir del estreno de su documental *The Battle of Trafalgar* (1991)¹⁷⁸. Mark Saunders decide fundar *Despite TV* impulsado por motivaciones políticas y decidido a evitar las falencias que había conocido en otros proyectos en donde había participado. Entre 1984 y 1993 producen una serie de cintas de vídeo, una especie de vídeo-magazines con noticiarios, compilaciones de cortometrajes sobre temas locales, vídeos de bandas locales, registros de actividades culturales y a veces vídeo documentales¹⁷⁹.

Despite TV tenía una estructura interna muy abierta, no jerárquica y buscaba desarrollarse como una organización local, sostenible, con parámetros claramente definidos con respecto a las cualidades internas de la organización y la naturaleza del servicio que proporcionan (Presence, 2013). Se practicaba una rotación permanente de los roles, de esta manera sus miembros participaban de una manera equitativa en todas las tareas, desde el trabajo de cámara a la limpieza del inodoro. Estas reglas aseguraron mayor igualdad de oportunidades, además de romper con las jerarquías de género. La organización operaba por consenso para la totalidad de sus decisiones. Estas reglas, constitutivas de *Despite TV*, fueron motivados explícitamente por el interés de Saunders en el anarquismo como un modo preferido de la organización social. Para ellos mientras no existiera una igualdad en todos los niveles, básicamente no se podía ejecutar una estructura plana no-jerárquica. La ayuda mutua es el principio fundamental, tratando de democratizar no sólo las decisiones editoriales, sino también las cosas prácticas como quién está detrás de la cámara y cómo se hacen las cosas.

Las producciones realizadas por *Despite TV* en sus primeros diez años, demuestran la viabilidad de esta forma de organización. La paradoja es que, si bien el trabajo de *Despite TV* fue un éxito y funcionaba muy bien con esta estructura y metodología interna de trabajo de base anarquista, esta modalidad los excluía automáticamente de cualquier oportunidad de financiación, ya que en aquella época el Acuerdo de Trabajo (ACTT, 1984) -realizado entre el IFA, el Sindicato de Trabajadores de Films (ACTT), las Regional Arts Associations, el BFI y Channel 4 - que garantiza niveles sindicalizados de financiación y empleo, tenía unos términos y condiciones que dejaban afuera las personas que trabajaban siguiendo métodos horizontales como los de *Despite TV* (Presence, 2013). Para obtener estas ayudas debían crear una jerarquía de cuatro personas que serían muy bien pagadas, mientras que todos los demás (que en aquel momento eran entre 12 y 20 personas en promedio) no obtendrían nada. Obviamente esto era incompatible con el espíritu de la organización y, por lo tanto, se rechazó, aunque esta decisión fue uno de los fuertes condicionamientos que perjudicó a la organización por la falta de recursos. Sin duda estas dificultades financieras fueron uno de los principales problemas del declive de grupo.

176 Steve Presence es quizás uno de los investigadores que más ha estudiado el videoactivismo en Gran Bretaña durante los años 90. Puede consultarse su investigación doctoral *The political avant-garde: Oppositional documentary in Britain since 1990* (Presence, 2013) donde se encuentra explicada y contextualizada profundamente esta etapa.

177 www.spectacle.co.uk

178 Puede verse trailer, ficha técnica y descripción del documental en www.spectacle.co.uk/catalogue_production.php?id=55

179 Un listado y breve sinopsis de las producciones puede verse en www.spectacle.co.uk/projects_page.php?id=46

4.2.2. *Undercurrents*.

Las conexiones generalizadas que *Undercurrents*¹⁸⁰ tiene con todo el panorama contemporáneo videoactivista, son un indicativo de su importante lugar dentro de la cultura audiovisual de oposición en Gran Bretaña. De hecho, es uno de los colectivos más reconocidos, estudiados y de los que más material escrito puede encontrarse. Fundado en Londres por Thomas Harding, Jamie Hartzell, Zoe Broughton y Paul O'Connor, durante las *anti-roads protests*¹⁸¹ a finales de 1993, primero bajo el nombre de *Small World Media*¹⁸², reunieron imágenes de vídeo de quince activistas de todo el Reino Unido (Harding, 1998), convirtiéndose en *You've Got to be Choking*, una película promocional de la campaña NO-M11. Al hacer esta película compilatoria se involucraron en otras campañas, con otros videoactivistas y de repente se dieron cuenta que tenían al alcance de sus manos una gran cantidad de material audiovisual con diversas acciones, protestas, ocupaciones, etc. Finalmente decidieron hacer una cinta de vídeo en VHS a la cual, como una revista, la gente podía suscribirse, creando una distribución alternativa sobre noticias que no se veían en la televisión, pasando a denominarse *Undercurrents* (Presence, 2013). En 1994 se edita *Undercurrents Alternative News Video Issue 1*¹⁸³, noticias alternativas distribuidas en VHS. La primera edición de 250 cintas se distribuyó en pocas semanas y la prensa acabó haciéndose eco del trabajo.

El noticiario (Newsreel) de *Undercurrents* aprovechó la convergencia de esta forma vibrante de activismo, con la disponibilidad de cámaras de vídeo de bajo costo y la negativa de los medios de comunicación para documentar con precisión los eventos y acciones (Harding, 1998). A medida que el movimiento de acción directa se propagaba en los años 90, *Undercurrents* estableció una red de videoactivistas (*Camcorder Action Network*) en todo el país (e incluso en el extranjero), cuyos trabajos, una vez editados juntos en el noticiario, se distribuían en VHS a su red de suscriptores, a través de correo postal. De esta manera, *Undercurrents* crea el primer noticiario de oposición con éxito a nivel nacional en Gran Bretaña¹⁸⁴, con el eslogan "the news you don't see on the news" (Harding, 1998). Los vídeos de *Undercurrents* combinaban informes políticamente comprometidos con sátiras irreverentes de la policía, los políticos y los medios de comunicación, obteniendo un amplio reconocimiento (Presence, 2015).

Undercurrents se ha adaptado y desarrollado mucho, tratando de sobrevivir a los grandes cambios tecnológicos y socio-políticos que han tenido lugar desde entonces. Estos incluyen cambios personales y geográficos, así como estructurales. La estructura de la organización también se modifica, deja de ser una empresa sin fines de lucro, para ser una organización benéfica registrada, ya que es mucho más fácil conseguir financiamiento para las organizaciones de caridad. En 1999 se lanza el último número en VHS (nº10) de *Undercurrents Alternative News Video*, invirtiendo más tiempo, esfuerzos y recursos para aumentar la distribución de los vídeos, logrando que más de 30 estaciones de cable en todo el EE.UU. y Australia emitan 10 programas especialmente compilados de *Undercurrents*. El colectivo ha estado produciendo audiovisuales activistas más radicales junto con su trabajo más comercial desde el final de los *newsreel* en 1999. Como resultado, nos encontramos con más de una década de producción videoactivista que no existiría si no fuera por un enfoque estratégico-financiero llevado a cabo en estos años.

En el 2000, deciden llevar adelante un estudio de televisión *online* y surge con ello *Pirate TV*, una transmisión semanal de dos horas en una mezcla ecléctica de videoactivismo y música electrónica

180 <http://www.undercurrents.org>

181 Las protestas anti-carreteras fueron el comienzo de un nuevo capítulo en la historia británica de la acción directa. El Partido Conservador provocó un nuevo período de agitación social al anunciar un programa masivo de construcción de carreteras que comenzó con el trabajo de destrucción en diciembre de 1990. Esto generó diversas campañas masivas para resistirla.

182 Una organización sin fines de lucro de producción audiovisual con la intención de proporcionar apoyo mediático a los grupos de base, trabajando en temas de justicia ambiental y social (Harding, 1998).

183 Para ver el contenido de esta compilación y de los siguientes 9 números de *Undercurrents Alternative News Video*, puede consultarse <http://www.undercurrents.org/altvideos.html>

184 Por supuesto, existen precedentes anteriores, empezando por los que intentaron los movimientos obreros del cine en los años 1920 y 1930, pero *Undercurrents* fue el primer noticiario en lograr algo similar a nivel de éxito.

producida en asociación con la compañía discográfica, *Ninja Tune*. A pesar de emitir durante casi un año, *Pirate TV* fue abandonado debido a bajos números de audiencia y han quedado pocos rastros de este proyecto ambicioso y experimental. El *streaming* en línea todavía era algo innovador y ambicioso para el internet de ese momento y, aunque era una valiosa experiencia de aprendizaje para los involucrados, su lección más inmediata fue que la web de vídeo aún no era viable. Así, los primeros años de la década de 2000 vieron a *Undercurrents* moverse de manera *offline* y comenzar con la distribución de videoactivismo en CD-ROM, durante dos o tres años, hasta que el vídeo en la web se convirtiera en una posibilidad más práctica. En efecto, el bajo costo y la naturaleza altamente reproducible de CD-ROM lo convirtió en el formato de elección para los medios de oposición activistas en Gran Bretaña y en todo el mundo (Presence, 2015).

Además de ser un período de cambio tecnológico, a finales de la década de 1990 el contexto político también se estaba alterando rápidamente con la lucha del movimiento internacional anti(alter)-globalización, en el que el capitalismo y sus instituciones mundiales claves -especialmente el Fondo Monetario Internacional (FMI), el Banco Mundial y la Organización Mundial del Comercio (OMC)-, fueron atacados de forma explícita. A principios de 1990 toda la producción videoactivista era más a nivel local, pero a finales de esa década las protestas de los movimientos eran ya a nivel mundial. Así los activistas se iban a las cumbres, Praga (septiembre de 2000), Génova (julio de 2001), etc. Durante las protestas masivas contra el G8 en Génova, parte del equipo resulta dañado, pero sus imágenes exclusivas de la brutal redada de la policía italiana acaban siendo emitidas internacionalmente, siendo utilizadas por numerosos programas de actualidad de diversos países e incluso como parte de una película italiana. *Undercurrents* forma parte en el festival de televisión de Edimburgo, de los debates acerca de los informes que el *mainstream* realiza de estas protestas (ITN, CNN, BBC, SKY y C4).

Durante la década del 2000, el colectivo se internacionaliza totalmente, llegando a grabar documentales en formato de largometraje. Viaja a Palestina a filmar imágenes exclusivas y sus trabajos logran emitirse en medios como la BBC. Continúa ganando premios en diversos países y organizan el festival de BeyondTV con medios activistas de diversos países. Viajan también a Sri Lanka para trabajar junto a payasos y arte terapeutas en las zonas devastadas por el Tsunami. Crean un cine móvil con energía solar que viaja por ciudades y festivales y realizan talleres de vídeo comunitario en diversas comunidades para empoderar a sus miembros. Posteriormente crean visionOntv, un canal de televisión *online* de películas alternativas. EN esta época registran la ocupación de excavadoras mecánicas en protesta contra la mayor mina a cielo abierto de Europa. Realizan a su vez talleres de periodismo ciudadano en varias ciudades y montan un estudio de televisión en vivo durante diversos eventos de protesta. Algunas de sus películas obtienen 4 millones de visualizaciones y así consiguen fondos para comprar equipos y digitalizar todo el archivo con 1000 horas de historia en sus discos duros, subtitulando también sus películas a varios idiomas. Todo esto, entre otras cientos de actividades, sinergias, producciones, premios y colaboraciones a lo largo de casi dos décadas.

Quizás el cambio más significativo en *Undercurrents* ha sido el desarrollo de un modelo de negocio bilateral en el que sus proyectos radicales están subvencionados por las comisiones obtenidas de actividades más comerciales y por su labor como organización social. Una vez más, esto no es sólo otro ejemplo de los límites borrosos entre grupos radicales y otras manifestaciones de la cultura videoactivista contemporánea, sino que también demuestra la realidad práctica del audiovisual activista de oposición en el contexto capitalista: con un público que paga por una pequeña distribución de vídeo radical y otras limitadas fuentes alternativas de financiación, permiten un modelo de negocio con cierto grado de sostenibilidad. Con los años, la postura de oposición del noticiario ha sido descartada en favor de un enfoque más sutil, diseñado para atraer una mayor audiencia (Presence, 2015). Estos proyectos están destinados a proporcionar a *Undercurrents* los ingresos que necesita para sobrevivir. De hecho, hacer dinero de este tipo de películas no es una tarea fácil en la era del vídeo *online*, y llegar a un público rentado ha requerido que *Undercurrents* coloque *online* gran parte de su trabajo de forma gratuita, además de experimentar con diversas iniciativas de pago participativo en el cual el público decide por sí mismo qué pagar por la visualización del trabajo.

4.2.3. *Conscious Cinema*.

También en el año 1994 se puso en marcha en Brighton el colectivo *Conscious Cinema*, de la mano de Dylan Howitt, Johnny Cocking y Gibby Zobel. En este primer período, de 1994 a 1997, *Conscious Cinema* funcionó de manera similar a *Undercurrents*, produciendo un noticiario videoactivista con temas que van desde la acción directa, la ocupación, el graffiti, la crítica a los medios de comunicación, entre otros. Luego en un segundo período, el colectivo resurge desde 1999 hasta 2003, de la mano de Dylan Howitt y Zoe Young, pero centrándose principalmente en la realización de documentales. *Conscious Cinema* era una organización de intervención local y de pequeña escala (similar a *Despite TV*). Su estructura organizativa era más casual que la de *Despite TV* y *Undercurrents*.

Durante este período organizaron una serie de fines de semana para “*independent, underground filmmakers*” (realizadores alternativos independientes) en *The Locket*, una casa de la familia en Wiltshire, propiedad de uno de sus integrantes. Este evento fue algo importante y es reiteradamente mencionado por quienes participaron del ambiente activista de aquel momento, ya que los fines de semana en *The Locket* eran una importante contribución a la cultura videoactivista y del documental de oposición de los años 1990. Estos encuentros proporcionaron oportunidades para la coordinación, la creación de redes, la crítica y el encuentro de prácticamente todos los realizadores cineastas-vídeo activistas activos del momento.

Aunque mucho más efímero que *Undercurrents*, *Conscious Cinema* jugó, según Presence (2013), un importante papel en la cultura videoactivista británica de la década de 1990 y en sus años posteriores. Sin embargo, su naturaleza azarosa fue una de las razones por la cual el impacto de su producción fue mucho más limitado. *Conscious Cinema* es conocido también por ser el germen de *SchNEWS*, el boletín radical de mayor trayectoria en UK, que aborda temáticas sobre el movimiento de acción directa. Después de haber existido *Conscious Cinema* como el ala videoactivista de *SchNEWS*, desde 2004 nace *SchMOVIES*, uno de los grupos británicos más radicales de videoactivismo y cinematografía documental de oposición contemporánea y descendiente directo de este nuevo período.

Podríamos decir que *Conscious Cinema* se posiciona en frente del modelo de *Undercurrents*. Para ellos *Undercurrents* se habían convertido rápidamente en una organización tan dominante como los propios medios del *mainstream*, tanto que lo consideraban el *McDonald* del videoactivismo. *Undercurrents* fue muy criticado por sectores del movimiento de acción directa en la segunda mitad de la década de 1990, porque sus prácticas se consideraban cercanas y comprometidas a los medios de comunicación, en cuestiones como su estructura operativa jerárquica y su política de venta de imágenes activistas a los canales de noticias de la televisión. Por el contrario, *Conscious Cinema* era mucho más acorde con la cultura anarquista de acción directa del movimiento de los noventa. Típico de esta *Cultura DIY* (McKay, 1998) era un rechazo absoluto de los valores y las prácticas comerciales asociadas con el capitalismo. Así, *Conscious Cinema* no cobraba por sus vídeos, sino que los copiaban en cintas de segunda mano pirateadas y los distribuían de forma gratuita (Presence, 2013). *Conscious Cinema*, quería distinguirse intencionadamente y generar una producción alternativa por fuera de la “hegemonía” de *Undercurrents*.

Este dominio generado por *Undercurrents* no ocurrió simplemente porque otros grupos no aspiraran al ámbito nacional e internacional con sus noticieros. Tampoco era simplemente el resultado predecible de una intersección de contextos, sino que, como Harding (2001) argumenta, la respuesta vibrante de los activistas a su contexto socio-político, la incapacidad de los medios de comunicación *mainstream* para informar y representar con precisión los movimientos progresistas, sus reclamos y la insatisfacción y crítica generalizada a estos medios, fueron los ingredientes que prepararon el escenario para la intervención y el desarrollo exponencial de *Undercurrents*. Aunque fue también el enfoque estratégico que este colectivo generó para intervenir en aquellos contextos, una de las claves que lo llevaron a su éxito (Presence, 2013).

4.3. Movimiento Antiglobalización

El movimiento antiglobalización, alterglobalización o altermundista, tiene un punto de inflexión en las masivas y mediáticamente conocidas manifestaciones contra la cumbre de la Organización Mundial del Comercio (OMC) en la ciudad de Seattle (EE.UU.), entre el 30 de noviembre y el 3 de diciembre de 1999. En aquel momento, un heterogéneo frente de organizaciones sociales¹⁸⁵ convocó a miles de personas de diversos orígenes y con distintas reivindicaciones: trabajadores, activistas, sindicalistas, ecologistas, pacifistas, estudiantes, organizaciones de derechos humanos, de justicia social, humanitarias, religiosas, intelectuales, militantes políticos, campesinos, redes feministas, LGBT, inmigrantes, profesionales, grupos de acción directa, entre otros, a unificar sus luchas y visibilizar el origen común de las mismas. Este “movimiento de movimientos” (Rodrigo, 2009), que rápidamente se convirtió en un movimiento global de carácter anticapitalista, coincidía en que la causa común de los problemas y crisis globales tenían su origen en las políticas globales dictaminadas por la OMC.

La mayor concentración y protesta se llevó a cabo el 30 de noviembre (N-30). Denominada como *Global Action Day*, se llevaron a cabo diversas marchas, teatros callejeros, acciones de desobediencia civil no violenta, y bloqueos tanto al Teatro Paramount como a los hoteles donde se alojaban los delegados. Esto provocó la reacción y represión violenta de la policía con gases lacrimógenos, balas de goma, cargas policiales y arrestos masivos contra la resistencia pacífica de la mayor parte de los manifestantes. Esto desembocó en grandes disturbios y respuestas violentas de algunos grupos extremos (rotura de vidrieras, lanzamiento de piedras, etc.), algo que luego llevó a denominar este día como la Batalla de Seattle¹⁸⁶. La noche del 30 de noviembre el gobierno local decretó un toque de queda y un estado civil de emergencia, se prohíben todos los actos y marchas, actúa la Guardia Nacional y los grupos SWAT y se realizan más de 500 detenciones para poder fortificar una gran área de 50 manzanas alrededor del centro de convenciones para permitir la reunión (una practica que se vuelve habitual en posteriores cumbres), aunque las batallas campales continúan durante varios días.

La Batalla de Seattle¹⁸⁷ se constituyó en un hecho histórico mundial que tuvo importantes consecuencias gracias a este gran consenso generalizado contra las políticas económicas globales, produciendo una ruptura en la dirección de este proceso de globalización corporativa de los años noventa. Con la manifestación de Seattle quedan desprestigiadas y marcadas las instituciones económicas globales como las verdaderas responsables de la desigualdad social, la precariedad laboral, los recortes en derechos sociales y los ajustes económicos en la mayoría de países. Esta fue la primera de una serie de movilizaciones anticapitalistas a nivel global que acabaron rompiendo con el mito de progreso traído en los noventa por la globalización económica. Luego de Seattle, en diciembre de 1999, la siguiente manifestación masiva con 30.000 personas se coordina cuatro meses después, en abril de 2000 en la ciudad de Washington DC. Otras 25.000 personas, en septiembre del mismo año, en Praga, esta vez contra el BM y el FMI. A final de año, en diciembre, la cumbre de la Unión Europea (UE) en Niza fue bloqueada por más de 100.000 activistas. Esta enorme presión popular del movimiento llevó a suspender la reunión del BM en Barcelona en junio de 2001. Finalmente, en julio de 2001, luego del asesinato del activista italiano Carlo Giuliani por la policía,

185 Alrededor de 1.400 organizaciones firmaron el manifiesto conjunto publicado. Puede consultarse este documento en la web: <http://depts.washington.edu/wtohist/index.htm>

186 Para más información sobre este hecho histórico, puede consultarse *WTO History Project*, investigación popular y académica donde varias universidades han trabajado para analizar las maneras en que las organizaciones trabajaron juntas para orquestar estos eventos de protesta, que tuvo meses de planificación. <http://depts.washington.edu/wtohist/index.htm>

187 Al respecto puede verse *This Is What Democracy Looks Like (Friedberg & Rowley, 2000)*, un interesante documental videoactivista realizado con las imágenes filmadas por más de 100 activistas y que recoge todos estos sucesos de 1999 en Seattle, marcando un antes y un después en el movimiento antiglobalización. Cuenta con entrevistas a personalidades como Noam Chomsky, Vandana Shiva, Michael Franti, Rage Against the Machine y Susan Sarandon. El documental completo se encuentra en el siguiente enlace: http://youtu.be/yBUZH2vCD_k. Puede leerse también un interesante y detallado análisis del film en la tesis doctoral de Tjaša Kancler (2014), *Arte, política y resistencia en la era postmedia*.

unas 300.000 personas protestaron en Génova en contra del G8¹⁸⁸. No obstante, si bien este movimiento anticapitalista despertó con mucha fuerza en todo el planeta a partir de Seattle, desde varios años antes miles de huelgas y protestas masivas estallaban en toda América Latina en contra de las políticas neoliberales, los ajustes económicos y las privatizaciones salvajes, además del apoyo global generalizado al movimiento zapatista, icono de la resistencia.

En líneas generales, podemos decir que todo este movimiento global surge en un momento tecnológico particular que potencia y facilita las sinergias colectivas de los movimientos. Internet se vuelve una herramienta clave para poder coordinar todas estas acciones a nivel global y crear una red mediática democrática, horizontal, desterritorializada, descentralizada y alternativa al modelo de comunicación hegemónico de los conglomerados oligopólicos, unidireccionales y centralizados de los *mass media*. El cambio tecnológico producido a nivel de imagen (audio)visual, con el abaratamiento y accesibilidad a las nuevas tecnologías audiovisuales de cámaras hogareñas, sumado a las potencialidades de difusión de información de las redes, produce una nueva explosión y desarrollo del videoactivismo, que se convierte en una práctica habitual en estas manifestaciones masivas. Según Harding (2001), esto puede ayudar a los movimientos sociales a intervenir con sus instrumentos mediáticos alternativos, ya que una cámara en las manos de un videoactivista, puede disuadir la violencia policial, una campaña audiovisual puede influenciar la agenda política, un proyector de vídeo puede generar conciencia colectiva.

Un síntoma claro de todo esto es lo que sucede en las sucesivas protestas masivas, en las cuales, como bien apunta Camuñas Maroto (2014), existía una criminalización, seguimiento y represión de la policía hacia los centros de medios donde trabajaban los colectivos y organizaciones alternativas y contrainformativas. Llevar cámaras a las manifestaciones para grabar los abusos policiales era una acción arriesgada por la presión que ejercía la policía rompiendo cámaras y requisando cintas de grabación. Antes de los atentados del 11 de septiembre de 2001, los gobiernos, los organismos internacionales y las corporaciones mediáticas y económicas tenían un enemigo claro: los movimientos antiglobalización y su activismo mediático digital.

4.3.1. *Indymedia*.

La Red *Indymedia*¹⁸⁹ es un Centro de Medios Independientes (*Independent Media Center* o IMC), impulsado por diversas organizaciones de medios alternativos y activistas con el propósito de crear medios masivos desde abajo, autogestionados, no lucrativos e independientes de los medios institucionales y comerciales, proporcionando una cobertura alternativa sobre las protestas (OMC) de Seattle en 1999. Actuaba como centro de intercambio de información para periodistas, comunicadores, activistas, internautas y medios alternativos de todo el mundo. Proporcionaba noticias, informes, fotos, audio y vídeo recolectados por medio del IMC (seattle.indymedia.org) y distribuidos a través del sitio web creado especialmente para ello. El proceso de publicación era totalmente abierto, flexible y democrático, dejando la libertad de que todos podían contribuir con información detallada y en tiempo real sobre las protestas y sus consecuencias, además de despertar debates internacionales sobre los temas y acciones prioritarios de aquel momento. En otras palabras, se constituye como red de comunicación autogestionada que puentea los medios de comunicación masivos al servicio de los poderes y corporaciones económicas¹⁹⁰.

"Este nuevo modelo de comunicación participativa integra diferentes soportes con tecnología digital, permitiendo la producción abierta y la circulación de información a escala global. A partir de la idea de que 'esta vez, las voces de los que gritan en las calles no deben, no pueden, no serán silenciadas por la

188 Al respecto de estos sucesos, puede verse la película documental experimental *Del Poder* (Zaván, 2011). Recuperado a partir de www.desorg.org/titols/del-poder/

189 www.indymedia.org

190 Existía un abismo total entre lo que estaba pasando en las calles y lo que se contaba en la televisión, como puede verse en el documental *Showdown in Seattle* Parte 5 (Indymedia Presents, 1999). Recuperado a partir de <https://youtu.be/GYyCDE6dbDU>

CNN ni por la ABC news' (...). La intención era poder transmitir en tiempo real la mayor cantidad de informaciones sobre las protestas, sin depender de filtros editoriales. Luego, los materiales serían editados colectivamente, con el objetivo de romper el 'cerco informativo' de los medios tradicionales y sus criterios de noticiabilidad. La página web recibió un millón y medio de visitas durante las manifestaciones, lo que creó condiciones inéditas para establecer dentro del vasto universo de Internet la visibilidad del 'otro punto de vista informativo'" (Brisset, 2011, p. 31).

Existen tres antecedentes directos que sentaron las bases para que Indymedia fuera posible. En primer lugar, Indymedia está compuesta por activistas y colectivos que ya habían estado activos en circuitos alternativos de medios, convergiendo todos estos mediactivistas en los movimientos por la justicia social y contra la globalización corporativa (Pasquinelli, 2002). Hablamos de colectivos como *Paper Tiger*, *Deep Dish*, *Headwaters Video Collective*, *Sleeping Giant*, *Changing America*, *Speak Easy*, *Free Speech TV* y otros. En segundo lugar, las comunidades videoactivistas, pequeñas radios pirata, activistas multimediales, hackers, desarrolladores de código y productores de fanzines se reúnen durante los años noventa en los *Next Five Minutes*, una serie de eventos organizados por Geert Lovink, David García y otros en Amsterdam, brindando una ventana sobre las posibilidades de mega-eventos colaborativos y participativos. (Dee Dee Halleck en Pasquinelli, 2002). En tercer lugar, el otro antecedente directo destacado de la utilización de Internet como medio activista, contrainformativo y alternativo a los medios masivos de comunicación, es sin duda la experiencia zapatista (EZLN) que, desde 1996, utiliza el ciberespacio como medio de obtener un enorme apoyo internacional para su lucha (Encuentro itergaláctico). Esta nueva forma de abordar las grietas del sistema apropiándose de sus herramientas, actuando simultáneamente en tres niveles: local (comunidades indígenas de Chiapas), nacional (contra la dominación y represión del estado y el ejército mexicano) y mundial (contra la hegemonía del neoliberalismo).

La primera gran experiencia de Indymedia en Seattle significó un cambio en la masividad y globalidad del poder mediático contrainformativo del movimiento de resistencia global. Permitted que esta red descentralizada y autónoma de cientos de activistas de los medios creara inmediatamente después, en diversos países y/o ciudades de todo el mundo, nuevos centros de medios independientes. Estos desarrollaron la enorme tarea contrainformativa en los próximos sucesos y protestas llevadas a cabo en Londres, Canadá, México, Praga, Bélgica, Francia e Italia durante los años siguientes, llegando a convertirse en una red mundial de 190 nodos¹⁹¹. Siguiendo su principio fundamental "*Don't hate the media, Be the media!*" (No odies a los medios, ¡convértete en un medio!), cada nodo funciona de una manera particular en relación a sus intereses locales, pero manteniendo siempre las conexiones globales. En palabras de Franco Berardi 'Bifo' (en Pasquinelli, 2002, p. 12), Indymedia es "el primer medio interactivo planetario. Ha sabido recoger y coordinar las energías y la creatividad de decenas de miles de operadores de vídeo, de desarrolladores informáticos, de periodistas y escritores. Con su presencia capilar ha sabido encontrar el talón de Aquiles del régimen mediático global".

Indymedia no sólo se convierte en un medio de comunicación virtual, sino que, además, durante estas movilizaciones masivas se crean *media centers*, centros de convergencias temporales que proporcionan espacios físicos para la práctica de estas 'utopías informativas' que incluyen la producción de medios alternativos, la experimentación con tecnologías de ordenador y vídeo y el intercambio de ideas y recursos (Reinhart, 2012). Estos activistas crearon no sólo una nueva manera de comunicación horizontal, abierta, colectiva y global, sino que también produjeron importantes innovaciones que centraron las bases conceptuales y tecnológicas del posterior desarrollo de la web 2.0. Los videoactivistas que formaban parte de Indymedia utilizaban cámaras de vídeo amateurs para documentar esta espectacular ola de movilizaciones populares que sacudieron al mundo desde 1999 en adelante. Editaban sus vídeos en computadoras personales, utilizaban software de código abierto y plataformas libres para hacer circular la información en la Red a nivel transnacional, años antes del surgimiento de blogs, redes sociales, YouTube y otras herramientas audiovisuales y de la web 2.0. Para los activistas mediales de Indymedia crear estos nuevos modos de comunicación es parte de imprescindible de esta lucha.

191 De los cuales aun quedan activos 139 nodos, como puede verse en <https://www.indymedia.org>

Frente a las inversiones millonarias de los medios masivos de comunicación para sostener una infraestructura gigante y pesada, los IMC funcionaban gracias al aporte colectivo de los activistas que, con su trabajo, conocimientos, equipos y donaciones, logra configurar un tejido de voluntariado que sostiene esta red global descentralizada. Con cámaras hogareñas, computadoras personales, teléfonos celulares, software libre y servidores distribuidos logran poner en jaque los gigantes mediáticos.

Es interesante el *Camcorder Kamikaze Manifesto*¹⁹², el manifiesto videoactivista de Indymedia redactado por un grupo de colaboradores y puesto en circulación en septiembre de 2000, donde se propone la figura del videoactivista como una especie de *folk hero hi-tech del movimiento global*¹⁹³, propugnando "el uso de la tecnología como unidades móviles de comunicación para garantizar el derecho a una video-comunicación ética y democrática" (Pasquinelli, 2002, p. 65).

Génova 2001 fue el experimento de autogestión de la información más grande del movimiento y sacudió toda la estructura mediática mundial. Ningún medio masivo de comunicación pudo competir con este grado de complejidad tecnológica, estructura informativa y capacidad profesional puesta en marcha por 500 voluntarios de todo el mundo y sin los presupuestos millonarios de los medios corporativos. Más de 40 videoactivistas tenían vigilada toda la ciudad, la habían distribuido de tal forma que podían controlar todo lo que sucediera, a la vez que cada operador de cámara tenía bajo su mirada otro operador a distancia formando una red de protección y vigilancia compartida. Cada operador llevaba sus cintas a la sede del *Media Center*, donde había un equipo de editores que se ocupaban del volcado de las cintas, de la edición de los vídeos, de la subida a los servidores y de la publicación en la web de Indymedia. Cualquier persona conectada a Internet podía ver casi en tiempo real lo que estaba aconteciendo en ese momento.

Indymedia Italia realiza, a partir de todo este valioso material recolectado *Aggiornamento #1* (Actualización n°1)¹⁹⁴, un documental videoactivista colectivo (lanzado a finales de agosto de 2001 en todos los nodos Indymedia) que busca reconstruir el clima que se vivía en los sucesos de Génova, además de denunciar las atrocidades y graves errores cometidos por la policía aquellos días. Todos los colaboradores renunciaron a la propiedad intelectual de las imágenes, bajo una filosofía no-copyright, un antecedente de lo que hoy en día son las licencias libres o copyleft. *Aggiornamento #1* se constituye en el primer vídeo de movimiento de gran extensión (27 minutos) que se puede descargar directamente desde Internet, además de la gran distribución de mano en mano realizada.

La avalancha mediactivista que surge a partir de los hechos de Seattle, tiene su origen, como dijimos, en la convergencia y contaminación en tecnologías claves de la época: las pequeñas videocámaras portátiles, los ordenadores personales e Internet. Como indica Pasquinelli (2002) sin la posibilidad de realizar *streaming* de vídeo, probablemente Indymedia no hubiera podido romper la barrera de los medios dominantes, capturando la atención de la sociedad con los efectos hipnóticos de la imagen-movimiento. De la misma manera que la televisión funciona para las masas, la producción de vídeo durante las masivas manifestaciones de principio de siglo XXI ha funcionado para el movimiento global, como un mecanismo de reflejo del propio imaginario y de la propia fuerza.

Toda esta experiencia recabada por los activistas de Indymedia durante estos intensos años de finales de los años noventa y principios del milenio, fueron un aprendizaje y grandes lecciones que colaboraron también en las experiencias de Argentina, durante el estallido del 19 y 20 de diciembre de 2001, en México, cuando los zapatistas realizan la marcha desde Chiapas a México D.F, entre otras cientos de experiencias acontecidas en este nuevo milenio y que abordaremos a continuación.

192 Puede consultarse el texto íntegro en Pasquinelli, 2002, pp. 65-67

193 Este paradigmático héroe tradicional de alta tecnología, tiene su más alta representación en Brad Will, caso que abordamos el siguiente capítulo. (PARTE II. Capítulo 5.1.4)

194 El documental (Indymedia Italia, 2001), puede descargarse del siguiente enlace: <http://www.ngvision.org/mediabase/338>

Capítulo 5

Siglo XXI

El audiovisual de intervención política en la era de internet

Capítulo 5
Siglo XXI
El audiovisual de intervención política
en la era de internet

"El mundo que queremos es uno donde quepan muchos mundos. La patria que construimos es una donde quepan todos los pueblos y sus lenguas, que todos los pasos la caminen, que todos la ríen, que la amanescan todos"
Subcomandante Marcos (EZLN)

El cambio de milenio trae consigo nuevas luchas y energías que buscan cambiar también el mundo. Un movimiento global y masivo sale a las calles a protestar contra los grandes poderes económicos, políticos y mediáticos. Internet se convierte en la nueva herramienta del siglo XXI y así como las grandes corporaciones intentan apropiarse de ella para sus intereses políticos y económicos. Los nuevos movimientos sociales, conscientes de ello, se insertan en el sistema hackeando estas nuevas herramientas para coordinar(se), potenciar(se) y democratizar sus luchas.

Abordaremos aquí algunas primeras experiencias de intervención audiovisual y mediactivistas paradigmáticas de esta era, tanto por su magnitud, como por su capacidad real de intervención política dentro de cada contexto. Prácticas que encuadramos dentro de los que denominamos videoactivismo digital (1.0), es decir aquellas surgidas con el desarrollo de las tecnologías digitales, pero previas al nacimiento de plataformas audiovisuales *online* como YouTube. Nos referimos a colectivos como los surgidos en torno a los levantamientos populares de Argentina (2001) o en México (2006), movimientos de televisión alternativa y *Telestreets* en Italia, o colectivos videoactivistas británicos que recuperan las experiencias de sus antecedentes de los años noventa. Nuestra intención es reflejar el panorama inmediatamente anterior a la explosión del audiovisual en Internet, de las redes sociales y del concepto 2.0 que ha revolucionado las actuales formas de utilizar la web como herramienta de activismo político, dando lugar a lo que denominamos en esta tesis como videoactivismo 2.0.

5.1. Videoactivismo digital (1.0)

En esta etapa entramos ya en una digitalización total de todos los procesos de producción y post-producción audiovisuales y el comienzo del uso de internet como medio de distribución, aunque aún bajo el paradigma de la web 1.0. Esta nueva generación de videoactivistas, sin grandes recursos, utilizan el vídeo digital y la red para investigar e intervenir en la realidad y en el contexto social y político en que se encuentran, además de que estas tecnologías permiten que cada día más ciudadanos puedan armarse de estas herramientas (audio)visuales para defenderse.

Muchos activistas por los derechos humanos y de ayuda al desarrollo consideran que una cámara de vídeo e internet son sus herramientas indispensables para llevar a cabo su trabajo, ya que la influencia y la importancia de las imágenes como un arma política, les ayuda a exponer abusos, desarrollar comunidades, facilitar la recaudación de fondos para organismos activistas, concienciar a los espectadores, convocar acciones y/o solicitar su ayuda. No obstante, estas tecnologías, accesible a todos, son también usada por diversas milicias de extrema derecha para el adiestramiento de sus seguidores, por grupos de fanáticos religiosos para reclutar fieles o por las más diversas organizaciones terroristas para difundir sus actos (Angelotti, 2004; Ekman, 2014).

La llamada *revolución handycam* (Angelotti, 2004) o *camcorder revolution* (Harding, 2001), ha llegado para quedarse y su nueva comunión con la red, abrirá, como veremos, nuevas y poderosas posibilidades de intervención audiovisual, además de su evolución y potencialidad posterior gracias al desarrollo del concepto y las tecnologías 2.0.

5.1.1. Argentina (2001). La recuperación del cine militante a través del vídeo.

Aunque el movimiento audiovisual de intervención política en Argentina tuvo una enorme explosión en diciembre de 2001, este suceso fue producto de un movimiento anterior que hacía tiempo venía gestándose. Ciertos realizadores comprometidos en las luchas contra las políticas neoliberales de los años noventa -que venían perjudicando sistemáticamente a las clases sociales más desfavorecidas y que habían movilizado muchos sectores de la población-, fueron conformando diversos grupos y trabajando en conjunto a diversas organizaciones de base. Al estallar la revuelta popular del 19 y 20 de diciembre de 2001, estaban ya activos y en pie de lucha, por lo cual salieron inmediatamente a la calle a grabar e intervenir en la coyuntura social y política con sus trabajos audiovisuales.

Como ya vimos, la tradición de cine militante en Argentina es muy potente y posee una marcada influencia en esta nueva generación de productores audiovisuales, que retoman y resignifican estas experiencias pasadas del cine político y militante de los años sesenta y setenta (Bustos, 2006, 2007; Campo, 2007; Chanan, 2012; De La Puente, 2007, 2010; C. Dodaro, 2008; C. A. Dodaro, 2006; Galán Zarzuelo, 2012; Russo & De La Puente, 2005; Trabucco Ponce, 2007). La mayor parte de estos grupos se consideran fundamentalmente herederos y continuadores de Cine Liberación y de Cine de la Base (varios destacan la figura de Raymundo Gleyzer), sobre todo en cuanto a la metodología de producción colectiva, los modos de exhibición alternativos y sus objetivos de transformación política y social.

Durante la década del noventa, Argentina estuvo gobernada por rabiosas políticas neoliberales lo cual, a los pocos años, trajo aparejada una profunda crisis social y laboral, provocando grandes recortes sociales en salud, educación, vivienda, derechos humanos, entre otros. Todo ello con la consecuente represión estatal por parte de los cuerpos policiales (altamente corruptos y herederos de las políticas de seguridad de la dictadura militar de los setenta), encargados de mantener bajo control cualquier tipo de resistencia popular. Si bien a finales de la década se produce un cambio del gobierno, las políticas sociales y económicas no

cambian, sino que se profundizan, generando un enorme descontento social que acaba finalmente en los sucesos del 19 y 20 de diciembre de 2001, un levantamiento popular (caceroladas, saqueos, protestas masivas, resistencia activa, etc.) que acaba derrocando al entonces presidente Fernando De la Rúa.

“Al incremento de los niveles de desocupación y el deterioro de las condiciones de vida se sumará la creciente falta de credibilidad en los 'representantes' elegidos por el pueblo, los altos niveles de corrupción de la clase política. El apoyo inicial al gobierno de la Alianza se tornará en indiferencia y apatía y, más tarde, en rebelión e insurrección, cuando su 'superministro' impone el corralito. Este es el escenario de la movilización de diciembre, el cuestionamiento del mismo sistema de representación política que se plasmará en la creación discursiva surgida el 19 y 20: 'Que se vayan todos, que no quede ni uno solo'. De este modo surgirá otro actor, el 'cacerolero', que trascenderá la condición "pasiva" de vecino e intervendrá en la esfera pública participando en las asambleas barriales e interbarriales, que para marzo de 2002 ascendían a 272 en todo el país” (Bustos, 2006, p. 133).

A raíz de todo esto, a lo largo de los noventa y aún más con el estallido del 2001, nacen, se desarrollan, reaparecen y se reagrupan toda una serie de formas de organización social alternativa a través de asambleas barriales, fabricas recuperadas, movimientos de desocupados, estudiantiles, piqueteros, entre otros, a los cuales se suman también una serie de grupos, colectivos y realizadores de intervención política audiovisual que documentan y representan la lucha de todos estos sectores (Brisset, 2011; Bustos, 2006; Galán Zarzuelo, 2012). A esto se suma un fenómeno particular del sector audiovisual y una serie de cambios dentro del campo de las comunicaciones en la Argentina (Bustos, 2007). Por un lado, se producen diversos procesos de expansión, incorporación intensiva de nuevas tecnologías, concentración corporativa de la propiedad de los medios, desembarco del capital extranjero como resultado de la aplicación de políticas neoliberales. Por el otro, un crecimiento exponencial en el país de las matrículas de las carreras de Cine, de Comunicación, y de Diseño de Imagen y Sonido, sumado a la digitalización e informatización total del proceso de producción audiovisual que se dio a nivel global (y del que ya hablamos en el capítulo I.3), provocó un fuerte impacto dentro del paisaje mediático local. Tanto a nivel de hegemonía de los conglomerados mediáticos, como a nivel de medios alternativos en el cual surgen nuevos y variados actores que comienzan a producir un sinnúmero de prácticas audiovisuales, entre ellas activistas y de intervención social y política.

Por otro lado, es interesante también el planteo del periodista Mariano Blejman, que define a esta revuelta popular, como “la última revolución sin Internet” (Blejman, 2011b). Los millones de manifestantes que plagaron las calles durante el 19 y 20 de diciembre de 2001 no usaron Internet para convocarse, sino que la televisión fue el medio principal de comunicación. En ese entonces casi nadie tenía conexión banda ancha hogareña, Google era un buscador más, no existía Facebook, ni Twitter, ni YouTube y el vídeo en internet era algo que recién estaba empezando a funcionar con Indymedia, pero sobre todo en EE.UU. y Europa, donde el acceso a Internet era muy distinto a los países del sur. Los pocos vídeos en la web, sirvieron sobre todo para que la gente que se encontraba en el extranjero supiera lo que estaba sucediendo, pero no para convocar y sumarse a las protestas, ya que en aquel entonces la comunicación por Internet era algo muy reducido a ciertos círculos pequeños de la sociedad. Los vídeos de los colectivos videoactivistas no se visualizaban por internet, sino que, como bien indica Chanan (2012), fueron mostrados en las fábricas, asambleas, movimiento comunitario, cafeterías y fiestas, locales de la calle, en espacios con fuerte movimiento popular.

Los hechos del 2001 incentivaron a mucha gente a salir con sus cámaras a grabar, algunos que solo utilizaban sus cámaras de manera amateur y familiar, esta vez la usaron para registrar los hechos. Algunos realizadores que usaban sus cámaras para trabajar, re-funcionalizaron sus herramientas. Quienes ya eran productores audiovisuales comprometidos, registraban sus imágenes desde las mismas barricadas. Muchos de ellos acabaron creando nuevas formaciones y colectivos o uniéndose a otras estructuras ya en funcionamiento. Fue un resurgimiento intenso de colectivos de intervención política que se propusieron

articular y generar nuevos espacios de participación, contrainformación y denuncia, registrando los conflictos de la nueva coyuntura política y los procesos represivos que se llevaron a cabo durante estos días. Surgió así una nueva generación de realizadores representativos del campo videoactivista argentino del nuevo milenio, que utilizan el vídeo como un espacio cultural que responde a las necesidades sociales y políticas del momento.

Gabriela Bustos (2006; 2007), una de las investigadoras que más se ha dedicado al tema del videoactivismo argentino del nuevo milenio, realiza una descripción y recuento de los grupos, colectivos y asociaciones más importantes que han trabajado en este contexto, caracterizando algunas de sus prácticas¹⁹⁵. Los grupos y colectivos a los cuales nos referimos son: *Adoquín Video*, *Boedo Film*, *Alavío*, *Contraimagen*, *Cine Insurgente*, *Ojo Obrero*, *Indymedia Video*, *Adoc*, *Argentina Arde*, *Kino Nuestra Lucha*, entre otros. Todos ellos, en general, abordan temáticas que tienen directa relación con los sucesos políticos críticos de las medidas neoliberales de aquella época, registrando y dando visibilidad a escraches, piquetes, cacerolazos, movilizaciones populares, asambleas, movimientos de desocupados, fábricas recuperadas, etc.

- ***Adoquín Video***¹⁹⁶ es el pionero de todos los siguientes, creado en 1988 a partir de un curso de vídeo organizado en la Cooperativa de Vídeo CECICO (Centro de Estudios Cinematográficos y Comunicacionales), donde se reunieron una serie de realizadores (Pablo Espejo, Silvia Maturana, Fernando Cardase, Mauro Federico, Daniel Acevedo y Leonardo Bianchi) que se autodefinen como videastas de intervención política de izquierda independiente. Espejo plantea "es un cine de intervención política, decididamente los postulados son los básicos, esta Argentina no nos gusta, esta situación social no nos gusta, creemos que el vídeo y el arte son un arma de transformación" (Pablo Espejo citado por Bustos, 2006, p. 43).

- ***Grupo de Boedo Film***¹⁹⁷ surge en 1992 de la mano de estudiantes de la Escuela Cine de Avellaneda (Claudia Remedi, Gabriela Jaime, Sandra Godoy y Candela Galantani, entre otros) que buscan experimentar con el cine documental, el registro directo y el cruce de géneros¹⁹⁸. Luego de los sucesos de 2001, el grupo participó activamente uniéndose a otras experiencias colectivas como la Asociación de Documentalistas (ADOC), los colectivos *Argentina Arde* y *Kino Nuestra Lucha*. Sus producciones fueron difundidas desde el circuito más comercial de estreno en sala, hasta la distribución más alternativa en organizaciones sociales.

- ***Alavío - vídeo y acción directa***¹⁹⁹ nace en 1993, de la mano de un grupo de videastas (Fabián Pierucci, Mónica Dastugue, Jorge Murno, José Aderman y Clara Glas, entre otros) que se autodefinen como un grupo de intervención política que se compromete con la "acción, organización y lucha para una nueva subjetividad de la clase trabajadora". En su manifiesto, focalizan en la *instrumentalidad* de sus producciones, al registrar todo tipo de materiales de *respuesta rápida*, como por ejemplo, "periodismo de contrainformación, pruebas contra la represión del estado, materiales para planificar o evaluar acciones directas, etc; como también algunas obras más elaboradas, destinadas a reflexionar y motivar debates sobre nuestra propia práctica como clase explotada" (Alavío, 2005, párrafo 2)²⁰⁰.

- ***Contraimagen***²⁰¹ se crea en 1997 en el contexto de la Escuela de Cine de Avellaneda y a partir de una fusión con otro colectivo audiovisual llamado *Ziga Vertov Transpolación Latinoamericana*. Estaba ligado políticamente al PTS (Partido de los Trabajadores Socialistas), y conformado por más de 50 miembros (entre los que se encuentran Marcos Vinci, Martín Yáñez, Violeta Bruck, Mariana Junios, Natalia Sadova, Hidra

195 Para un análisis detenido de las producciones de todos estos grupos y colectivos, sus fichas técnicas y su sinopsis correspondiente Cfr. (Bustos, 2006, pp. 56–107)

196 <http://adoquinvideodigital.blogspot.com.ar>

197 <http://www.boedofilms.com.ar>

198 Entre sus películas más conocidas se encuentran *No crucen el portón*; *Después de la siesta*; *Fantasma en la Patagonia*; *Jorge Gianonni ese soy yo*; *Agua de fuego*; *Brukman la trilogía*; *Nuestras Voces*; *Cuatro estaciones*. En su web pueden consultarse todas las producciones entre 2002-2005. Consultar el enlace: <http://revolutionvideo.org/alavio/peliculas.html>

199 <http://revolutionvideo.org/alavio>

200 El Manifiesto puede consultarse en <http://revolutionvideo.org/alavio/documentos.html>

201 <http://contraimagen.org.ar>

Vinci, Lucia Simona y Carlos Braun). El grupo tiene una prolífica producción²⁰² y realiza diversas actividades de intervención política audiovisual vinculadas a los derechos humanos en las ciudades de Buenos Aires, La Plata, Rosario y Neuquén. En palabras del colectivo, “buscamos unir la producción audiovisual y artística, con la política revolucionaria (...) A partir del año 2001 somos parte del nuevo fenómeno de cine político y de izquierda militante que surge en la Argentina al calor de la rebelión popular de diciembre de ese año” (Contraimagen, 2013)²⁰³.

- **Cine Insurgente**²⁰⁴, venía funcionando ya desde 1998, según sus integrantes (Fernando Krichmar, Alejandra Guzzo, Lorena Moriconi, Lorena Riposati, Natalia Palito, Nahuel Scherma, Natalia González y Fernando Roca, entre otros). En 2001, el colectivo *Cine Insurgente* ya estaba en pleno funcionamiento y continúan trabajando en piezas periodísticas de denuncia y agitación²⁰⁵, en estrecha relación con los movimientos sociales y otros colectivos audiovisuales. Krichmar tiene claro que muchos de sus entrevistados vieron cine por primera vez con las proyecciones que ellos mismos hicieron en asambleas piqueteras y populares (Blejman, 2003).

- **Ojo Obrero**²⁰⁶ nace como iniciativa de un grupo de estudiantes de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UBA), que se reúnen en mayo de 2001, estrechamente ligados a la estructura del Partido Obrero (Trotskistas). La producción del colectivo es reivindicada por ellos como 'Cine Piquetero'²⁰⁷, una denominación que los medios masivos otorgaron a este tipo de audiovisuales que participaron durante el 2002 en algunos festivales de cine en Europa. Tanto *Ojo Obrero*, como *Contraimagen* se abocaron a este 'cine piquetero' grabando y participando de protestas, piquetes, conflictos gremiales y tomas de fábricas.

Además de estos grupos que vimos hasta aquí, Bustos (2006) indica que, debido al efervescente clima político del país, muchos de los grupos y realizadores independientes buscaron organizarse en colectivos de intervención más amplios, con el objetivo de disputar nuevos espacios contraculturales. Los colectivos que la autora nombra son la comisión de vídeo de Indymedia Argentina, Adoc, Argentina Arde y Kino Nuestra Lucha.

- **Indymedia Argentina**²⁰⁸ ya había nacido un año antes, en abril de 2000, durante las protestas contra la cumbre del ALCA. Esta red conformada por un grupo de hackers a favor del software libre, *geeks* y militantes sociales, estuvo siempre cruzada también por corrientes políticas internas, siguiendo siempre los principios de anticapitalismo, antipatriarcado y antiautoritarismo, en el seno de una red de política activa, radicalizada y no comercial, que instrumenta y fortalece espacios de decisión colectivos, democráticos y horizontales. Entre sus integrantes encontramos a Rodrigo Paz, Sebastián Hacher, Tomás Eliashev, Pablo Badano, Nicolás Pousthomis, Ignacio Smith y Manuel Palacios, entre otros (Blejman, 2011a). Su funcionamiento horizontal a nivel global prohíbe la intervención de partidos políticos, defendiendo una independencia partidaria pero no ideológica. Simultáneamente a su creación, nace una comisión de vídeo de la cual forman parte tanto realizadores independientes como colectivos audiovisuales. El proyecto de Indymedia vídeo giraba en torno a tres ejes que se complementaban: la producción de contrainformación directa y urgente, la exhibición de estos materiales y la formación de protagonistas del movimiento social en técnicas y herramientas audiovisuales.

202 <https://www.youtube.com/user/contraimagen>

203 <http://contraimagen.org.ar/quienes-somos>

204 <http://www.cineinsurgente.org>

205 Pueden consultarse un catálogo de algunas de sus producciones en: <http://www.cineinsurgente.org/peliculas.htm>

206 <https://vimeo.com/ojoobrero>

207 El Grupo de Cine Insurgente realizó una convocatoria abierta para el ciclo *Cine Piquetero*, que se realizó en el cine Cosmos en diciembre de 2001, poco antes del estallido. Allí se reunieron algunos grupos que ya producían documentales sobre las luchas piqueteras y los problemas sociales del momento. “Siempre que tenemos un contacto o una charla internacional mostramos el ciclo completo. Y no solamente lo nuestro. No creemos en la concepción individualista del autor, ni en la uniformidad de un solo discurso”, dice Alejandra Guzzo (Blejman, 2003).

208 <http://www.argentina.indymedia.org>

- **Adoc (Asociación de Documentalistas Argentinos)** se crea el 21 de diciembre de 2001, un día después de las revueltas. Su manifiesto audiovisual es el documental colectivo "Por un nuevo cine un nuevo país" (Adoc - Asociación de Documentalistas, 2001), realizado a partir del material registrado por los diferentes grupos y colectivos que formaron parte de ella. Integrada por más de cien realizadores y colectivos del país, sus objetivos principales eran "el fomento, la promoción y defensa del cine y vídeo documental, la colaboración solidaria en la producción, distribución y exhibición de filmes entre los miembros de la entidad, como así también la vinculación con las asociaciones de documentalistas latinoamericanas y extranjeras" (Bustos, 2006, p. 53).

- **Argentina Arde**²⁰⁹ colectivo (o colectivo de colectivos y realizadores) de contrainformación que se forma en enero de 2002. Con el eslogan "Vos lo viviste, no dejes que te lo cuenten", recopiló todo el material que registraron los diversos colectivos y realizadores durante el levantamiento popular de 2001. Mediante una convocatoria abierta a los artistas y realizadores que salieron a la calle con sus cámaras de vídeo y foto, reuniendo, en una asamblea realizada en la Casa de las Madres de Plaza de Mayo, a más de ciento veinte personas que acercaron diverso material. Si bien mucho de los trabajos reutilizan los formatos documentales clásicos de los años sesenta y setenta, otros trabajos, según Bustos (2007), adoptan otras formas y modalidades de representación que reciclan los lenguajes contrainformativos y de denuncia, modifican formatos periodísticos, y remezclan categorías en algo que algunos de ellos denominan como 'videoinformes'.

Si bien habían pasado varios meses del levantamiento popular de diciembre, asambleas populares, barrios, fábricas recuperadas, sindicatos, universidades, movimientos sociales, organizaciones, escuelas, etc. seguían en estado de alerta y movilización. En este contexto, se hicieron circular por todas estas organizaciones una serie de cinco videoinformes, entre marzo y junio de 2002, realizados a partir de las producciones y cápsulas urgentes que los diferentes grupos de intervención audiovisual²¹⁰ realizaron a partir del material registrado en esos efervescentes meses. Estos videoinformes (compilaciones) reunían producciones individuales que duraban aproximadamente entre seis y diez minutos cada uno y en conjunto configuraban un programa de una hora.

- **Kino Nuestra Lucha**²¹¹ se crea en septiembre de 2002 y es el último de los colectivos en conformarse, ya que es una fusión de los grupos *Contraimagen*, *Grupo de Boedo Films* y el colectivo de arte y comunicación *El Ojo Izquierdo*, de Neuquén²¹². Nace a partir del Segundo Encuentro de Fábricas Recuperadas, como comisión audiovisual del periódico homónimo. La producción del colectivo se desarrolló entre 2002 y 2004, bajo el nombre de '*noticieros clasistas*', con el objetivo de "crear una expresión audiovisual que represente al movimiento de fábricas recuperadas (...), estos elementos se convierten en la herramienta de difusión y debate de un sector de trabajadores con un proyecto político independiente" (Bustos, 2006, p. 55).

En líneas generales, muchos de estos grupos de intervención política audiovisual se vieron fortalecidos e incentivados e incrementaron, en algunos casos, su producción después del 19 y 20 de diciembre. Otros, por el contrario, han bajado su nivel de producción, exhibición y coordinación. *Contraimagen* y el *Grupo Boedo Films* continúan activos actualmente (2015), *Ojo Obrero* (2013) y *Cine Insurgente* (2012), dejaron de producir hace relativamente poco. *Indymedia Argentina* sigue activo, pero la comisión de vídeo ha dejado de funcionar hace años. Los otros grupos que han desaparecido hace tiempo son *Alavío* (2006), *Kino Nuestra Lucha*, *Adoc* y *Argentina Arde*.

209 Más información del colectivo consultar (Vinelli, 2006)

210 Los colectivos audiovisuales que participaron de Argentina Arde y de sus videoinformes son: Cine Insurgente, Ojo Obrero, Grupo Alavío, Grupo Ak-Kraak (de Indymedia Alemania), Contraimagen, Venteveo en Indymedia, R.I.P.A., Adoquín Video, Boedo Films, Indymedia Video, Leonardo y Mauricio, Lenguas en los pelos (periodismo de Investigación Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo).

211 <http://www.kinonl.org>

212 Sus integrantes son Carlos Braun, Sandra Godoy, Lucas Martelli, Claudia Remedi y Oriana Tizziani

5.1.2. Activismo audiovisual digital (1.0) *made in UK*.

Ninguna de las organizaciones que describiremos a continuación operan de manera aislada unas de otras y, como veremos, existen relaciones estrechas entre muchas organizaciones, colectivos de oposición y videoactivistas. Por lo tanto, es crucial tener en cuenta cada uno de estos ejemplos como parte de un paisaje más amplio de vídeoactivismo.

En la actualidad hay cinco grupos vídeoactivistas establecidos en el Reino Unido que producen trabajos políticos más cercanos a los valores de oposición de vídeoactivismo más radical: *Undercurrents* (del cual ya hablamos), *SchMOVIES*, *Camcorder Guerrillas*, *Reel News* y *visionOntv*. Por otro lado, existen también otras organizaciones que utilizan el vídeo para el cambio social como: *WORLDbytes*²¹³, *Hi8us*²¹⁴; *InsightShare*, entre otros colectivos e individuos menos establecidos, pero aquí sólo nos detendremos brevemente en el último de estos ejemplos, por su relevancia.

- ***SchMOVIES***²¹⁵ tiene también vínculos estrechos con la cultura videoactivista de la década de 1990, ya que es, en cierta forma, una continuación del trabajo iniciado por *Conscious Cinema*. Podría decirse que es el brazo audiovisual de *SchNEWS*²¹⁶, un boletín semanal activista y de acción directa con base en Brighton. *SchMOVIES* comenzó su trabajo en 2004, cuando el activista y periodista Paul Light ocupó el hueco dejado por *Conscious Cinema* en la década anterior²¹⁷. (Presence, 2015).

- ***Camcorder Guerrillas***²¹⁸, por su parte, con base en Glasgow, surgió de una iniciativa de *Indymedia Scotland* en 2003. Ellos mismo se definen como un colectivo voluntario de cineastas profesionales, artistas y activistas, que trabajan juntos para hacer y mostrar documentales sobre bienestar social, derechos humanos e iniciativas de justicia social.

- ***Reel News***²¹⁹ surge en Londres en 2006. Es un colectivo videoactivista, creado para dar a conocer y compartir información sobre las campañas y las luchas inspiradoras, de UK y del mundo. Realizan un noticiero bimensual, compuesto por una serie de vídeos radicales cortos y de intervención social, política y sindical. Es completamente independiente y no alineado. Contrario a cualquier sectarismo en todas sus formas. Anti-capitalista en esencia, está en contra de las leyes antisindicales y en favor de la acción colectiva de masas en el lugar de trabajo y en las calles para cambiar la sociedad.

- ***visionOntv***²²⁰ nace también en Londres, en 2010, de la mano de Hamish Campbell y Richard Hering, dos ex-miembros del colectivo *Undercurrents*, con el fin de proveer una plataforma activa para la difusión del vídeo para el cambio social, permitiendo publicar, mezclar y distribuir videoactivismo radical, bajo el eslogan *Create the world you want to see (Crea el mundo que quieres ver)*.

- ***InsightShare***²²¹, organización de vídeo participativo y desarrollo comunitario con sede en Reino Unido (Oxford) y Francia. Trabaja principalmente en los países en desarrollo. Son líderes en el uso de vídeo participativo²²², combinando el uso de las nuevas tecnologías de comunicación como herramienta para que individuos y grupos (independientemente de la edad, sexo, condición social, la educación, la capacidad

213 <http://www.worldbytes.org>

<https://www.youtube.com/channel/UCSnii8lsxmyC0KPjZ5biURQ>

214 <http://www.hi8us.co.uk> y <http://www.inclusionthroughmedia.org.uk>

215 <http://www.schnews.org.uk/schmovies>

216 <http://www.schnews.org.uk>

217 Para saber más acerca de la historia completa de *SchMOVIES* Cfr. Presence, 2015, pp. 12–15; 2013, pp. 104–109.

218 <https://camcorderguerillas.wordpress.com> y <https://vimeo.com/camcorderguerillas>

219 <http://reelnews.co.uk> y <https://www.youtube.com/user/ReelNews>

220 <http://visionon.tv> y <https://www.youtube.com/user/visionontv>

221 <http://www.insightshare.org> y <https://www.youtube.com/user/Insightshare>

222 Es interesante consultar las publicaciones de *InsightShare*, entre las que encontramos el excelente manual *Una Mirada al Video Participativo (Lunch & Lunch, 2006)*

física o mental) puedan crecer y adquirir más confianza en sí mismos, desarrollando las habilidades para actuar y lograr un cambio positivo. Sus objetivos son la promoción dirigida por la comunidad, la innovación y el intercambio de conocimientos, la afirmación cultural, el seguimiento y evaluación, la consolidación de la paz y la documentación del cambio climático. Los métodos de vídeo participativo que utilizan se centran en la valoración del conocimiento local; el empoderamiento comunitario; el desarrollo de un mayor control sobre las decisiones que afectan las vidas de cada comunidad; la construcción de puentes entre las comunidades (defendiendo sus derechos) y quienes toman las decisiones políticas (quienes tienen que cumplir sus deberes y obligaciones); y el desarrollo de inteligencia colectiva para construir consensos, encontrar soluciones de manera colaborativa y apoyar el cambio liderado localmente.

En líneas generales, sabemos que además de estas organizaciones más establecidas, existen también innumerables realizadores videoactivistas independientes que producen y distribuyen audiovisuales de intervención política y radical a lo largo y ancho del Reino Unido. Si bien existen muchos que trabajan de manera profesional, muchas veces, gran parte de estas producciones por la falta de financiación, apoyo y formación, es un trabajo esporádico, desorganizado, de baja calidad y/o poca capacidad de intervención.

Para finalizar, queremos destacar también que un análisis más detallado de las trayectorias históricas de estas organizaciones revela también, por un lado, el grado en que se construye la cultura videoactivista contemporánea británica a partir de las relaciones formadas en la década del noventa. Por otro, la cantidad de organizaciones involucradas en este solapamiento (Presence, 2013). Por ejemplo, los integrantes de *InsightShare*, junto a Zoe Young y Mick Fuzz (colaboradores de *Transmission.cc*) y otros ex-colaboradores de *Undercurrents* y *Conscious Cinema* son parte activa, de la red *video4change*²²³, junto a otras doce organizaciones de todo el mundo²²⁴. Formada a partir del encuentro de *Video 4 Change*²²⁵ que tuvo lugar en junio de 2012, gracias a la co-organización de *EngageMedia*²²⁶ y Witness. Esta red busca apoyar los movimientos sociales, documentar violaciones a derechos humanos, crear conciencia en problemáticas sociales y generar un cambio social a través del vídeo. Aunque no hay espacio aquí para prestar la atención que merecen estas experiencias, consideramos importante nombrarlas. No sólo demuestran la existencia de una cultura viva e internacionalista del videoactivismo en el Reino Unido desde la década del noventa, sino que también deja en claro los enlaces genealógicos que existen entre el vertiginoso actual movimiento videoactivista digital y las anteriores *radical film cultures* (Presence, 2015).

5.1.3. Televisiones alternativas y *Telestreets*.

El ideal de una televisión comunitaria y abierta fue, como ya vimos, el sueño que marcó a muchos de los colectivos de los años setenta, experiencias de los ochenta como *Paper Tiger Television* y *Deep Dish TV* y otras de los noventa como *Free Speech TV* o SALTO. No obstante, a finales del siglo XX y principio del nuevo milenio se produjo un desarrollo inusitado de este tipo de experiencias, de las que aquí solo nos limitaremos a nombrar algunas²²⁷.

En Italia surge uno de los movimientos más importantes de televisiones comunitarias de barrio, ciudades y/o pueblos. Una de las primeras fue *Candida TV* (www.candidatv.tv). Nacida en el año 2000 en Roma, esta televisión comunitaria funde diversas experiencias de Centros Sociales, de cine y de vídeo. En estrecha colaboración con Indymedia, participa de las protestas contra el G8 en Génova y luego desarrolla el

223 <http://v4c.org>

224 Small World News, Video Volunteers, Digital Democracy, B'Tselem, InsightShare, Witness, Mosireen, Kampung Halaman, MIT Center for Civic Media, Tactical Technology Collective, FlossManuals, Organisation for Visual Progression, SocialTIC y Pusat KOMAS.

225 Muchas de estas reflexiones surgidas de las sinergias de este encuentro pueden consultarse en este wiki <http://v4c.org/wiki>

226 *EngageMedia* es un colectivo videoactivista con sede en Australia e Indonesia (pero con conexiones a la cultura videoactivista británica, a través de *Undercurrents*). www.engagemedia.org

227 Para obtener más información sobre televisiones alternativas y proyectos de televisión comunitaria, consultar Cfr. Berardi, Jacquemet, & Vitali, 2003; Bittner, 2011; Pasquinelli, 2002; Smits & Marroquin, 2000; Vinelli & Rodríguez Esperón, 2004.

proyecto *La Televisión de Barrio*²²⁸. Posteriormente, surge el movimiento italiano denominado **telestreets**, creando estaciones de televisión piratas en varias áreas metropolitanas del país. Estas emisoras libres de televisión local buscaban desafiar el dominio hegemónico impuesto por Berlusconi en los medios masivos. En lugar de grandes redes que transmiten una señal en un área amplia a una masa indistinta de espectadores, las *Telestreets* son estaciones de televisión que transmiten una señal débil a través del aire llegando a unos pocos cientos de espectadores de un área restringida (una calle, un barrio o un grupo de casas). El costo accesible de los equipos y la fácil disponibilidad de instrumentación posibilita que cualquier persona pueda crear su propia televisión. El movimiento comienza en 2001/2002 con dos pequeñas estaciones transmisoras que no se conocían entre sí: *TeleMonteOrlando* en Gaeta, por iniciativa de un grupo de activistas de los medios, y *OrfeoTv* en Bologna, una micro-TV fundada por el teórico medio-activista Franco 'Bifo' Berardi. Estas pequeñas televisiones locales, en las cuales los formatos y los contenidos son decididos por los mismos implicados, suelen ser promovidas por organizaciones, grupos o personas que buscan hacer de la televisión una herramienta de comunicación libre, de utilidad social y con beneficios a nivel local y comunitario. Luego de estas primeras experiencias, se crean *InsuTv* (www.insutv.it) en Nápoles, *TelestreetBari* en Bari, *Spegnila Tv* en Roma, entre otros 200 canales comunitarios siguiendo estos ejemplos.

Posteriormente esta fórmula se ha desarrollado aún más con decenas de canales de televisión de todo el país y en el extranjero, como en España, Argentina²²⁹, Brasil²³⁰, Francia²³¹, Bosnia, Kenia²³², transmitiendo las señales en condiciones de ilegalidad, hasta que se cierran o se realiza una regulación del sector, similar a lo ocurrido en los años en 1970 con el movimiento de radios libres. En España se desarrollan también varios proyectos de televisiones alternativas y comunitarias desde los años noventa, aunque con mayor auge en el nuevo milenio. Una de las primeras en aparecer fue en 1993 *TeleK* (<http://tele-k.org>), televisión local de Vallecas, en Madrid, reflejando las actuaciones de los movimientos sociales de los años noventa (insumisión, okupaciones, feminismo, movimientos vecinales). Posteriormente parte de sus integrantes forman en 2002 *Telepiés*²³³, en el barrio de Lavapiés de Madrid. Desde el 2005, Madrid acoge el proyecto *Sin antena* (www.sinantena.net), televisión libre por internet animada por el espíritu del software libre (Herrero, 2008b).

En Barcelona surgen también interesantes iniciativas como *Horitzó TV* (<http://horitzo.tv>), una televisión efímera, digital y libre que aporta novedades fundamentalmente en cuanto a contenidos, realizados por el equipo de creación, colaboradores externos o aportaciones espontáneas. El colectivo *Okupem les Ones*, posteriormente se incorporó a la señal del colectivo *LaTele* (<http://latele.cat>), un canal de comunicación libre, autogestionado y comunitario, creado en 2003 por la *Assemblea per la comunicació social*, como respuesta a la necesidad de una televisión de los movimientos sociales, que sirviese de crítica y de alternativa a los modelos de comunicación dominantes. En Valencia, encontramos a *Pluralia TV* (2005), en Galicia a *Gzvideos* (<http://gzvideos.info>) quien convierte la televisión en acción política y en Pamplona *Eguzki Bideoak*²³⁴, colectivo de producción y distribución de materiales audiovisuales desde 1994 (Brisset, 2011). Nos dice Herrero (2008b) que todos son proyectos de televisión con fines comunitarios, “experiencias con un afán emancipador de tecnologías abiertas en las que la comunicación es activismo, no es un instrumento de la acción política sino la acción política misma. Tratan en suma de recuperar y reconfigurar los espacios de comunicación social tradicionalmente ligados a la televisión” (2008b, párrafo 8). Todas estas televisiones alternativas fueron abriendo poco a poco el camino para que las legislaciones que regulan el acceso a licencias de televisiones en diversos países, fueran cada vez más permeables a estas propuestas comunitarias y de organizaciones culturales autónomas.

228 Más información sobre Candida TV Cfr. Pasquinelli, 2002, pp. 68-71.

229 TV Piquetera www.tvpiquetera.galeon.com; EnMovimientoTV <http://enmovimientotv.blogspot.com.ar>; Faro TV <http://farotv.blogspot.com.ar>; Barricada TV www.barricadatv.org, entre otras.

230 TVLata, de Salvador de Bahía, televisión experimental educativa que trabaja en las favelas <http://www.tvlata.org>

231 Zalea TV (*TéléViZone d'Action pour la Liberté d'Expression Audiovisuelle*) <http://www.zalea.tv>

232 En Mathare, suburbio de Nairobi (Kenia) emite *Slum Tv*. <http://www.slum-tv.info> (Herrero, 2008b)

233 Puede consultarse la historia del colectivo en el post (Josevi de Telepiés, 2004)

234 <https://vimeo.com/user4486718>

5.1.4. Oaxaca, México (2006). La cámara desde las barricadas.

En mayo de 2006, en el estado de Oaxaca (México), se inició un levantamiento popular masivo y pacífico que exigía al gobierno estatal local mejoras a nivel educativo. A esto se suma un profundo descontento popular por las políticas represivas y persecutorias del estado hacia las organizaciones sociales y sus líderes. El día 14 de junio, el entonces gobernador Ulises Ruíz Ortíz, ordenó el desalojo de los docentes que estaban acampando como protesta en la plaza central de Oaxaca, solicitando a la policía el uso de la fuerza, con perros, helicóptero, gases lacrimógenos y balas de goma para disipar totalmente a los manifestantes. Ante la enorme violencia policial, los docentes respondieron con gritos, piedras y palos, forzando finalmente la retirada de la policía. Este intento de desalojo hizo estallar una ola de protestas contra el uso de la violencia y la fuerza policial para acallar las protestas y los reclamos sociales tanto en Oaxaca, como en otros estados.

Junto a este reclamo de los docentes se sumaron diversos movimientos y organizaciones sindicales, políticas, sociales y populares conformando la *Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca* (APPO) que, además, solicitaba la destitución del gobernador Ulises Ruiz Ortiz. Fue así que decenas de miles de docentes, amas de casa, comunidades indígenas, trabajadores de la salud, campesinos, estudiantes, entre otros, salieron a las calles a manifestarse. Se tomaron oficinas de gobierno, sedes de ayuntamientos, vehículos oficiales, 14 estaciones de radio estatales y privadas, un canal de televisión, otros medios de comunicación y se bloquearon algunas carreteras. El uso popular de los medios de comunicación fue algo histórico en los sucesos de Oaxaca ya el movimiento de medios alternativos, sumado al control y uso de las radios, televisiones y medios masivos tomados por los manifestantes, sirvieron como una poderosa herramienta contrainformativa, además de su utilización para organizar, movilizar y defender su lucha mancomunada en pos de la justicia social, cultural y económica.

El conflicto se extendió hasta el mes de noviembre, con sucesivos desalojos y enfrentamientos violentos entre grandes masas de personas simpatizantes y participantes de la APPO, por un lado, y la policía local, la Policía Federal Preventiva y grupos paramilitares simpatizantes del PRI, por otro. Hubo cientos de detenciones, 23 muertos, cientos de detenidos, torturados y un número indeterminado de desaparecidos (Rovira-Sancho, 2013), en las sucesivas jornadas violentas, tanto en la capital del estado de Oaxaca como también en otros lugares.

Nos interesan estos sucesos por dos razones fundamentales. Por un lado, por la masividad de videoactivistas que salen a las calles a grabar los hechos (agrupados luego bajo el nombre de *Mal de ojo TV*), para poder contrarrestar el discurso oficial estatal y de los medios masivos. Por otro lado, el asesinato del videoactivista Brad Will de Indymedia mientras grababa con su cámara durante esta revuelta popular, algo que se convierte finalmente en un mítico suceso dentro del videoactivismo contemporáneo.

-Mal de ojo TV. El videoactivismo sale a la calle en Oaxaca.

Los sucesos del 2006 en Oaxaca incentivaron a un gran grupo de personas a utilizar sus cámaras para registrar y comunicar lo que estaba sucediendo en las calles de su ciudad. Desde videoactivistas de trayectoria, comunicadores sociales, medios alternativos, camarógrafos semi-profesionales, hasta simples personas que sacaron su cámara doméstica familiar para grabar las cosas que no salían en la televisión, para mostrar a sus compatriotas lo que verdaderamente estaba sucediendo en las calles de todo el estado²³⁵. Todo este conglomerado de cámaras, acaban conformando un colectivo de comunicación independiente llamado *Mal de Ojo TV*, una iniciativa de producción y difusión de materiales audiovisuales surgidos en el contexto del movimiento social de los pueblos de Oaxaca.

235 Para ver vídeos relacionados al movimiento de 2006 en Oaxaca, incluidas varias producciones de Mal de Ojo TV, consultar el enlace: <http://www.justiciaparaoaxaca.net/videos> y en el Archivo Mesoamericano (<http://archivomesoamericano.org>), buscar por Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO) o acceder directamente al siguiente enlace: <http://goo.gl/Y4gxNX>

"El 14 de junio vimos cómo la televisión local y nacional reportaba mentiras, minimizando la violencia del operativo, y descartando las importantes acciones de protesta y defensa del pueblo; decidimos difundir las evidencias que nuestras cámaras y grabadoras captaban, que daban voz a un importante sector de la sociedad en declarada indignación y resistencia. La intención era romper el cerco de la censura y la desinformación construido por los medios oficiales y comerciales. (...) Varios grupos e individuos que se dedican a la comunicación con medios alternativos (...), así como diversos miembros de organizaciones de base que hacían registros con cámaras y grabadoras de audio, se acercaban para sumarse a trabajos colectivos que comunicaban lo que estaba sucediendo²³⁶. Es de esta asociación espontánea que surge Mal de Ojo TV: colectivo de comunicadores y comunicadoras independientes que juntamos nuestro conocimiento y esfuerzo para dar voz a los reclamos y la lucha del pueblo oaxaqueño en este movimiento de protesta, resistencia y defensa ante la represión del Estado" (Ojo de Agua Comunicación, 2012).

Las acciones de Mal de Ojo TV apuntaban a fortalecer la lucha, siendo sus vídeos difundidos ampliamente con cientos de copias que elaboraban e inmediatamente distribuían y multiplicaban en miles, especialmente por vendedores de películas "pirata". El contenido y la amplia distribución han permitido que el trabajo de Mal de Ojo TV haya contribuido a visibilizar la lucha ampliamente. El gobierno del estado, y los medios de comunicación bajo su control, intentaban destruir el movimiento desinformando y motivando a grupos, organizaciones y comunidades a oponerse y a confrontar este proceso social. Sin embargo, muchas comunidades, al ver las producciones de Mal de Ojo TV, descubrieron el engaño del Estado y, en lugar de apoyar al gobierno, decidieron formar parte del movimiento social (Ojo de Agua Comunicación, 2012). Por otro lado, el conflicto y el movimiento social también generó que muchas comunidades entendieran la importancia de tener medios de comunicación propios e independientes, además de tender redes de difusión e intercambio para mantenerse informados.

Mal de Ojo TV, grabó más de 300 horas de vídeo que pasaron a formar parte del patrimonio de la sociedad y del pueblo de Oaxaca, un registro de una parte de su historia, y sobre todo de las personas y familias reprimidas, heridas y asesinadas. Se firmó un documento entre todos los realizadores para que nadie del movimiento (ni alguien externo) pudiera lucrar con ese material. Todo el dinero recaudado de la venta de los documentales²³⁷ que se realizó con este material colectivo, se destinó a las familias afectadas y a las viudas. Incluso los mismos vendedores "piratas" de películas apoyaron y colaboraron con esta propuesta²³⁸. Es interesante también la identidad colectiva del grupo: los créditos personales no son importantes y no se incluyen en los trabajos de Mal de Ojo TV, ya que el producto final siempre se describe como un proceso colectivo entre periodistas y artistas audiovisuales. Gracias al trabajo videoactivista de los realizadores que participaron, filmaron y compartieron el material para realizar las películas, la memoria histórica de este conflicto social (2006) está en todas las casas de la gente de Oaxaca²³⁹.

Por otro lado, es importante destacar que la Corte de Justicia comenzó una investigación sobre los sucesos del 2006 y, mediante una Organización de Derechos Humanos, se aportó parte del material audiovisual registrado en el alzamiento popular como pruebas contundentes. Estas más de 300 horas de material en crudo, sin editar las imágenes, sirvió para poder enjuiciar a los culpables. Esto empoderó y generó mucha satisfacción entre las personas que participaron y que aportaron sus filmaciones.

236 Es interesante al respecto la entrevista a uno de los realizadores del colectivo Mal de Ojo TV. Aquí comenta acerca de la grabación y producción del vídeo "Victoria de Todos los Santos- Oaxaca 2006" (Manning, 2007), los inconvenientes, objetivos, prioridades y enfoques de aquel momento. Puede visualizarse el vídeo en: <https://vimeo.com/65589443> y también descargar el vídeo original: <http://www.elenemigocomun.net/es/2006/11/victoria-todos-santos-oaxaca/>

237 *En la lucha* (8 min, 2006); *En el Bicentenario de Juárez esto pasa en Oaxaca* (8 min, 2006); *Victoria en Todos Santos en Oaxaca* (12 min, 2006); *Morena* (22 min, 2007); *La pesadilla azul* (20 min, 2007). Varias de estas y otras producciones pueden visualizarse en www.justiciaparaoaxaca.net/videos. El documental *Un poquito de tanta verdad* (Friedberg, 2007) puede visualizarse *online* en siguiente enlace: <https://vimeo.com/48418635>

238 Datos y comentarios extraídos de la intervención de Roberto Olivares (Ojo de Agua Comunicación) durante el Taller Teórico-Práctico "Nuevas Realidades Video-Políticas". Universidad Autónoma Metropolitana. México D.F. 25 al 29 de junio 2012.

239 A diferencia de los registros de lo filmado durante los sucesos de Tlatelolco en el 68, que se encuentran en televisiones privadas de EE.UU. y en el archivo de la UNAM.

-La cámara de Brad Will continúa grabando...

Bradley Roland Will (Illinois, EE.UU., 1970 – Oaxaca, México, 2006), era un videoactivista y documentalista independiente voluntario de Indymedia, que había recorrido todo el continente participando y registrando las diversas luchas populares de cada lugar (Nueva York, Argentina, Bolivia, Brasil, Ecuador, México). Se involucró en el activismo antiglobalización y participó de casi cada reclamo, lucha o levantamiento popular importante que tuviera lugar en EEUU y Latinoamérica.

En 2001, después de cubrir los sucesos del 11 de septiembre en New York, en diciembre viajó a Buenos Aires y estuvo un tiempo registrando los cacerolazos, las tomas de fábricas y los piquetes. Carlos Brown, del colectivo Contraimagen, lo conoció en Brukman en el 2002 y, tres años más tarde, lo vio en la guerra del gas en Bolivia (Meirás, 2006b). Luego siguió su viaje por latinoamérica registrando las luchas sociales desde el punto de vista de sus protagonistas, pasando por Brasil (participando en Porto Alegre del Foro Social Mundial) y Ecuador, hasta llegar a Chiapas, donde se involucró también en las luchas zapatistas. En 2006, viajó a Oaxaca para documentar los hechos que estaban sucediendo.

El día 27 de octubre, mientras grababa con su cámara en medio de las barricadas, fue alcanzado por dos balas disparadas por un grupo de policías y un presunto grupo de patotas parapoliciales del PRI, que estaban reprimiendo la movilización impulsada desde la *Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca* (APPO). Ese día Brad Will graba su último vídeo, que culmina con una toma fija de su cámara en el suelo de una calle oaxaqueña. Este vídeo finaliza en el mismo instante en que su corta e intensa vida también acaba²⁴⁰. En palabras de Meirás (2006b, párrafo 1),

“el último video de Will culmina con su muerte, es casi un manifiesto estético del videoactivismo: la cámara está siempre entre los manifestantes, filmando sus corridas y registrando a los tiradores de lado opuesto, que acabarían con su vida”.

Como Meirás apunta, el anonimato casi absoluto que este activista tiene en los medios masivos de comunicación, se contraponen con el vívido recuerdo que tienen de Brad Will los cientos de activistas que día a día ponen el cuerpo en la construcción de una realidad social diferente (Meirás, 2006a). Al respecto es interesante la reflexión que Sebastián Hacher, uno de los fundadores de Indymedia Argentina, escribe sobre Brad en un texto que publicó el domingo 29 de octubre, dos días después de su muerte, en su blog Nocontestata:

"Recién acabo de mirar por segunda vez el último video que filmó en Oaxaca, y que termina justo con su muerte. Las imágenes tienen una particularidad: la cámara parece invisible para las personas que están siendo filmadas. Brad está tan familiarizado con la barricada, que por momentos el espectador desearía que tome un poco distancia para poder apreciar la escena completa. Pero Brad está ahí. Es parte de lo que filma, y se mueve al ritmo de los acontecimientos. Cuando la bala lo alcanza, varias manos lo levantan e intentan ayudarlo. El sigue cargando su cámara, hasta el último suspiro" (Meirás, 2006a).

Cuando Brad Will cae, su cámara continúa grabando... luego alguien coge la cámara, se la pone en el hombro y aun encendida sigue grabando todos los hechos. Metáfora viva del videoactivismo que no puede ser abatido, porque siempre existe alguien detrás de una cámara que estará allí para combatir muchas de estas injusticias.

240 Puede verse al respecto sobre Brad y los sucesos de Oaxaca el interesante documental *Brad, una noche más en las barricadas* (Manzaneda, 2007). Recuperado de <https://vimeo.com/16332460>

5.1.5. ¿Qué cambió a partir de aquí?

Hasta aquí hemos expuesto algunos de los antecedentes más importantes de principios de este siglo, dentro de las limitaciones geográficas que nos impusimos al comienzo de este estudio. Si bien sus prácticas se vieron modificadas de manera importante por la aparición de Internet, todo estaba aún en una etapa inicial (1.0) de desarrollo respecto de las posibilidades de publicación y distribución del audiovisual *online*. No obstante, estas prácticas constituyen el verdadero germen de lo que se producirá poco tiempo después. Internet fue evolucionando y, a mediados de la década del 2000, comienzan a aparecer el concepto de la web 2.0, de la mano de grandes empresas como Facebook, Twitter, Google y YouTube. Pero en realidad este concepto es algo que nace precisamente de los medios alternativos y las redes activistas. Algo que, como vimos, Indymedia ya había desarrollado hacía tiempo, anticipándose a la idea de contenido generado por usuarios (textos, fotos, vídeos, enlaces) en una comunidad virtual que interactúa entre sí, compartiendo información, generando debates *online*, conectando gente de diferentes sitios, socializando el contenido, colaborando y creando de manera colectiva, estableciendo convocatorias para actos concretos, entre otras cosas que desarrolló y preestableció muchos años antes de que naciera Facebook, Twitter o YouTube. Al respecto, recuerda Marilina Winik (en Blejman, 2011a, párrafo 5): “En ese momento teníamos una mirada sobre la web que no existía, que era la web 2.0 antes de la web 2.0. Pero no se trataba sólo de la web donde pasaban cosas sino que había un trabajo territorial. Había caravanas de activistas antiglobalización que iban en gira, abriendo nodos de la red por diferentes lugares”.

Durante la primavera árabe en 2010-2011, el flujo de información que incentivó y contagió algunos levantamientos, así como la (inter)relación de las diversas luchas, circuló, ya no por la red Indymedia que años atrás hubiera sido el espacio natural para ello, sino principalmente a través de las redes sociales corporativas. Esto es algo que, como ya vimos, tiene sus ventajas y también sus grandes riesgos, porque como bien advierte también Winik, “Indymedia es un espacio para visibilizar lo que sucede: Twitter es una empresa e Indymedia no. La seguridad que tenemos para que la gente que postee no la tienen Twitter o Facebook, que acumula información acerca de sus usuarios” (Blejman, 2011a, párrafo 7).

No obstante, de ser la vanguardia del desarrollo tecnológico alternativo, poco a poco las limitaciones y la falta de recursos, fueron dejando atrás a estas redes alternativas como Indymedia. Al mismo tiempo, las grandes corporaciones fueron apropiándose de esta nueva manera colectiva de entender el mundo virtual, generando nuevas plataformas cuyas funcionalidades y recursos se hicieron cada día más potentes. Este desarrollo del concepto 2.0 tiene su máxima expresión en el campo audiovisual con la llegada, en el 2006, de plataformas de vídeo *online* como YouTube. Estas plataformas no sólo se convirtieron en un espacio propicio para la expansión de colectivos videoactivistas y de medios alternativos y contrainformativos, sino que también cientos de miles de productores audiovisuales individuales, vídeo amateurs, periodistas independientes, videoartistas, documentalistas y ciudadanos a pie con un teléfono móvil en la mano, comenzaron a participar en distintos grados y de diversas maneras para contribuir a este universo audiovisual alternativo.

La distribución de vídeo *online* ha generado cierta “democratización” del acceso a los medios de comunicación audiovisuales, fomentando su popularización y rápido crecimiento. Este gran avance en el mundo de la distribución audiovisual, solo es comparable al desarrollo tecnológico de la década de los años sesenta al aparecer el *camcorder* (Cfr. Baigorri, 2004; Boyle, 1992, 1997) que hizo accesible la grabación de imágenes audiovisuales a nivel de usuario doméstico, democratizando una actividad anteriormente relegada sólo a los profesionales del cine y la televisión. Como bien apunta, Baigorri (2006), cuando este tipo de propuestas comienza a contaminar la red, los integrados intuyen un renacimiento de su ilusión democratizadora de la unión entre arte, comunicación y activismo. Parece romperse la barrera de la endogamia y de la difusión selectiva, consiguiendo que las producciones se distribuyan fuera de sus espacios habituales de los centros culturales, museos y festivales -asociados a las élites artísticas

comprometidas²⁴¹- y canales más alternativos de ámbito local -*getthos* comunitarios, centros sociales ocupados, colectivos activistas, organizaciones de base-, pudiendo ahora circular “libremente” por la red, para que “cualquiera” pueda acceder a ellas.

Así, pronto todas las redes de activistas, colectivos, organizaciones y movimientos sociales y políticos comenzaron a utilizar YouTube, Facebook, Twitter y otras herramientas de la web 2.0 para hacer una distribución masiva de sus noticias, materiales e informaciones de manera rápida, gratuita y efectiva. Pero al hacerlo, abandonaron diversos e interesantes proyectos como Indymedia (Askanius, 2012), espacios todos de construcción colectiva, abierta y no mediada por intereses económicos de las grandes corporaciones.

5.2. Videoactivismo 2.0: Rebeliones 2.0 / Wikirevoluciones

La ola actual de protestas (2009-2014) en diferentes países del mundo se ha dado en un contexto tecnológico ideal que ha creado un terreno propicio para la proliferación de la producción de imagen (en movimiento) realizados con pocos recursos, cuya posibilidad de alcance ha crecido enormemente, sobre todo a partir de la eclosión de la web 2.0. Esta accesibilidad le permite a los Movimientos Sociales con sus acciones físicas y *online*, en palabras de Lanchares Bardají (2014), crear

“(…) una ‘imagen’ por la cual son conocidos e interpretados como sujetos simbólicos específicos. Sin olvidar que la acción política en la calle era y sigue siendo un medio de definición para el movimiento, internet establece multitud de canales para este proceso, ya sea a través de páginas webs, blogs, *Facebook* o *Twitter*. La imagen, en este caso el vídeo, también es una herramienta para mostrar quién forma el movimiento, qué cambio buscan, y cómo pretenden conseguirlo.” (pp.160-161)

Analizaremos a continuación muy brevemente los sucesos que enmarcan estas protestas en las cuales encontramos cientos de ejemplos de activismo 2.0 (audiovisual y mediático) que han tomado un protagonismo inusitado en estos años. Prácticas mediales que han permitido a los movimientos, organizaciones, activistas y ciudadanos poder organizarse, coordinarse, comunicarse, expandirse, visibilizarse y empoderarse mediante la utilización de las redes y diversas herramientas y tecnologías 2.0.

Con *Rebeliones 2.0* (Blejman, 2011c) o *Wikirevoluciones* (Castells, 2011) nos referimos a aquellos movimientos espontáneos que tienen como base un primer impulso social descentralizado, convocados y viralizados gracias a internet, basados en la libre comunicación y en el rápido intercambio de datos, sin líderes y sin organización estructurada, expresándose en el espacio urbano y en las redes desde una postura política no-institucional. Una serie de sucesos que surgen a partir del 2009 y se extienden hasta el 2014 dan

241 Al respecto son interesantes los festivales *Globale Filmfestival*, celebrado en Berlín anualmente desde 2003 (<http://www.globale-filmfestival.org>), el festival de vídeo OVNI (Barcelona desde 1993) y el festival internacional *The Influencers*, organizado por *d-i-n-a.net* y *0100101110101101.Org*, que se celebra todos los años en Barcelona (desde 2004), abordando diferentes disciplinas, y explorando 'controvertidas' formas de arte, activismo y guerrilla de la comunicación. Por otro lado, es también interesante el ciclo de conferencias *Darkmarkets*, en el año 2002 en Austria, coordinado por Konrad Becker, Geert Lovink y Florian Schneider, centrado en arte, política de los media, tecnologías de la información, teorías de democracia y estrategias de movimientos opositores en el contexto de los nuevos medios. Entre 2007 y 2008 hubo otra convocatoria internacional organizada por la Universidad FHSalzburg - MultimediaArt y Subnet (una plataforma de media arte) en Salzburgo para abordar la temática de la *Guerrilla*, con conferencias, exposiciones y talleres como *YouTube y el momento (a) político de las comunidades-red*, *The Yes Men Storytelling Session*, *De-Branding* y *The Living Theater* (Basics Festival, 2007-2008). (Bittner, 2011)

cuenta de este fenómeno, del cual ya hemos nombrado muchos ejemplos al comienzo de este escrito (Capítulo I.1). Nos detendremos ahora en algunos casos puntuales acontecidos durante estos convulsos años: la *Revolución Islandesa* (2008-2011), el *Despertar Persa* (2009-2011) en Irán, la *Primavera Árabe* (2010-2012), la revuelta Griega (2008-2011), los indignados del 15-M (2011-2013) en España, *Occupy Wall Street* (2011) en Estados Unidos, el movimiento estudiantil chileno (2011-2012), el movimiento #yosoy132 (2012) en México, la resistencia del parque Gezi en Turquía (2013), las manifestaciones en Brasil por el transporte público y posteriormente contra el Mundial de fútbol (2013), siendo sólo algunas de otras tantas protestas, levantamientos y movimientos sociales que tomaron las calles, las plazas y la red a nivel mundial. Movimientos y/o protestas sociales masivas que utilizan la red como herramienta para desplegar sus convocatorias y difundir sus reivindicaciones. Movimientos que se apoyan en los desarrollos tecnológicos para intervenir críticamente en el contexto político, económico y social, buscando transformarlo.

Estas *Rebeliones 2.0* o *Wikirevoluciones* de 2009-2014 fueron un reflejo de nuevas (o recicladas) formas de hacer política, o por lo menos de ejercer políticamente una intención de ciudadanía. En el momento del surgimiento de estos movimientos ciudadanos, la imagen en general, y en concreto la producción audiovisual, comenzaron a asumir y a ejercer roles bien definidos en cuanto a difusión, motivación, información y creación colectiva. Un verdadero síntoma de este fenómeno lo podemos encontrar en todas las acampadas de los indignados (15-M) en las diferentes ciudades de España, las cuales tenían siempre entre sus comisiones de organización una comisión audiovisual, de la misma forma que sucedía en *Occupy Wall Street*. También podríamos nombrar la importancia de los vídeos filmados con móviles y publicados en YouTube en contextos como Irán (Nazanine, 2010), Pakistán, Túnez y Egipto (Arif, 2014) o incluso las manifestaciones puntuales como la contra cumbre del G20 en Londres (2009) (Askanius, 2012), o la manifestación global del 15-O (2012) donde millones de personas de más de mil ciudades y ochenta países se unieron para el cambio global²⁴², exigiendo no sólo un cambio en la política, sino un cambio en la estructura misma del sistema mundial. Todo esto da cuenta de la importancia que adquirió la audiovisualidad dentro de los movimientos sociales.

La enorme cantidad y diversidad de material audiovisual referente a estos movimientos, revueltas, levantamientos y acampadas estaba circulando por la red, a través de circuitos alternativos y sobre todo en plataformas corporativas de vídeo como YouTube, Vimeo, Dailymotion, en redes de intercambio de imágenes e información, blogs y redes sociales como Facebook, Twitter, etc. La potencialidad de todo esto no residía (en ese momento) en la calidad narrativa, documental o formal de lo visionado, sino precisamente, en el número de trabajos de múltiples características que estaban sentando las bases de una autogestión mediática inmediata, de *autocomunicación de masas*. Esto fue conformando la columna vertebral de lo que luego acabaría tomando tanta relevancia como fueron las comisiones de información, audiovisuales o documentación de la mayoría de las acampadas que se montaron en las plazas ocupadas (Fidalgo Alday & Bula, 2013a).

Tal importancia cobra esta auto-producción de imágenes, que las informaciones emitidas en los medios de comunicación masivos estaban, en más de una ocasión, aderezadas con algún vídeo grabado y distribuido por un "videoaficionado" (el sobrenombre habitual para la imagen no oficial que se emite en los informativos), mostrando ataques policiales o marchas multitudinarias. La gran mayoría de estos vídeos eran publicados en YouTube, Facebook, Twitter u otras plataformas que posibilitaban compartir estos contenidos a gran velocidad y a miles de personas, tanto local como internacionalmente. De alguna manera todo este tipo de prácticas, siempre entendiendo las particularidades y diferencias políticas entre los diversos países, fueron re-utilizadas, re-formuladas y re-inventadas por las bases más activistas de cada uno de los movimientos (Fidalgo Alday & Bula, 2013a).

242 Una simple búsqueda en YouTube con la frase "15O global revolution" da un resultado de 378.000 vídeos. Pueden verse también un extenso listado de vídeos sobre las manifestaciones en algunas de las diferentes ciudades, recopilado por los editores de la revista digital roarmag.org y usuarios de todo el mundo. <http://roarmag.org/2011/10/global-revolution-mass-protests-in-1000-cities-in-videos/>

“El vídeo de un desalojo de la Puerta del Sol de Madrid donde un pequeño grupo que decidió acampar tras la multitudinaria marcha en varias capitales españolas convocada por DRY (Democracia Real Ya), supuso una de las chispas que prendió la llamada de la ocupación y de la solidaridad, hasta el punto de aglutinar la difusión en red con la reacción en el espacio real. Uno de los vídeos subidos a Youtube el día 16 de mayo del 2011, grabado con una cámara de baja calidad y que reproduce la luz amarillenta de la iluminación nocturna, refleja bajo el título *Poli nos echa de la puerta del sol acampadasol*²⁴³ las primeras nociones organizativas de lo que se conformará posteriormente como asambleas de plazas y, más adelante, en comisiones con distintos roles.” (Fidalgo Alday & Bula, 2013a, p. 204)

Se estaban entretejiendo una serie de estrategias que se utilizaron, y se siguen utilizando, sentando las bases para nuevas formas de tratamiento de la información. Las revueltas en Grecia, los movimientos estudiantiles chilenos, la constitución del #yosoy132 en México y la creación del movimiento Occupy Wall Street, estaban de alguna forma hermanados en contextos, fechas, estrategias y redes de solidaridad internacionales (varios activistas españoles viajaron a Nueva York para ayudar a montar el campamento). Todos ellos con sus diferencias y similitudes, compartieron los usos de la red, los usos de nuevos canales de información y las herramientas de creación de imagen (audio)visual como base para la creación de una identidad colectiva que, más allá de los diferentes cortes políticos de cada contexto, seguían funcionando como un motor en movimiento que convirtió el periodo entre 2009 y 2014 en un gran referente de agitación social y política (Fidalgo Alday & Bula, 2013a).

Si bien nos interesa particularmente lo sucedido a partir de mayo de 2011 en España (15-M), esto es algo que podemos rastrear ya desde el 2008 en los diversos sucesos que acontecieron en diferentes países, pero en cierta medida relacionados e interconectados a nivel global. Para poder tener un anclaje fiable, es conveniente que se presente una breve situación cronológica que nos lleve hasta mayo de 2011 en España y a sus pasos previos y posteriores. El 15 de mayo de 2011 se produjo en España una movilización transversal que se gestó en las redes sociales y convocó a manifestarse a una enorme multitud conectada. Un movimiento presente en calles, ocupando plazas, y distribuido en los barrios, caracterizado por una potente red interconectada que lleva a cabo una enorme variedad de prácticas y estrategias (tecno)políticas, proporcionando numerosas innovaciones en el campo de la comunicación digital. Nos detendremos a abordar en profundidad ese caso en la PARTE III, Capítulo 2. No obstante, el volumen de Manuel Castells (2012), *Redes de indignación y esperanza*, brinda una cronología de estos sucesos que puede servirnos para esquematizar estos pasos previos a nivel global y para conseguir dar un marco al contexto social y político en el que se inscribe el caso de estudio al que nos abocaremos aquí (15Mbcn.tv). A continuación, haremos una breve puntualización de estas diversas rebeliones 2.0²⁴⁴ y en la forma en que la imagen audiovisual cobró relevancia en ellas.

5.2.1. Revolución Islandesa (2008-2011).

Las protestas en Islandia estallaron durante la grave “crisis” financiera que atravesó este país y que constituye una de las primeras manifestaciones de la crisis global. Según Castells (2012a), la revolución islandesa tiene su puntapié inicial el 11 de octubre de 2008, cuando el cantante Hördur Torfason con su guitarra y su rabia, cantó contra los *banksters* y los políticos sumisos frente al Parlamento islandés (*Alþingi*) en Reikiavik. Durante este suceso, unas cuantas personas se sumaron y alguien grabó la escena con su móvil y la subió a YouTube. A los pocos días este vídeo se viralizó y miles de personas se sumaron a las protestas en la histórica plaza *Austurvöllur*. Esta serie de protestas se realizaron desde octubre de 2008 y se

243 Adriana Mateos. (2011). *Poli nos echa de la puerta del sol acampadasol* [Vídeo YouTube]. Madrid. Recuperado a partir de https://youtu.be/_5Vm48Eeb_Y

244 Para profundizar sobre estos procesos puede consultarse Castells (2012), *Redes de indignación y esperanza. Los movimientos sociales en la era de Internet*; Mateos & Sanz (2014), “Disculpen las molestias, estamos cambiando el mundo”. Una aproximación a los movimientos sociales en red ante el ciclo de protestas 2011-2014; VV.AA. (2014) *El poder de las redes sociales*, Vanguardia Dossier, N°50.

intensificaron tanto en Internet como en la plaza en enero de 2009, con miles de personas que protestaban frente al parlamento, desafiando al crudo invierno islandés. El papel de Internet y de las redes sociales fue absolutamente decisivo, si tenemos en cuenta que un 94% de los islandeses ya tenían en esa época conexión a Internet y dos tercios de la población era usuaria de Facebook.

El 20 de enero de 2009, cuando el parlamento se reunía por primera vez en el año, miles de personas de todas las edades y condiciones sociales se autoconvocaron para protestar contra el gobierno por no saber dirigir la economía y por su mala gestión de la “crisis”. Golpeando cacerolas pedían la dimisión del gobierno, llamar a elecciones, redactar una nueva Constitución y refundar la República -corrompida por la subordinación de políticos a la élite financiera. Las manifestaciones fueron reprimidas como no sucedía hacía décadas. Las imágenes y vídeos de estos sucesos se difundieron en internet y las redes sociales, aumentando la convocatoria en las calles y ejerciendo mayor presión al gobierno. Finalmente, el 23 de enero de 2009 se anunció el adelanto de elecciones y el primer ministro Geir Haarde dijo que no se presentaría a reelección. En aquellas elecciones ganó la líder socialdemócrata Johanna Sigurdardottir, primera ministra lesbiana declarada, con la mitad de los miembros del gobierno mujeres. Desde su equipo se exigió responsabilidades por la gestión fraudulenta de la economía; transformó el modelo económico con normas financieras estrictas y con específica supervisión; nacionalizó los bancos; compensó a los islandeses por la pérdida de sus ahorros; reformó la constitución con la participación de los ciudadanos; y, tras un referéndum, el 93% de los islandeses votaron no pagar la deuda fraudulenta de 5.900 millones de dólares al Reino Unido y a los Países Bajos (Castells, 2012).

5.2.2. El Despertar Persa. Irán (2009-2011).

Las protestas post-electorales en Irán durante junio de 2009, denominadas también como *Despertar Persa*, se caracterizaron por un alzamiento popular contra un presunto fraude electoral y por una verdadera democratización del país. Las masivas manifestaciones fueron prohibidas y duramente reprimidas por parte del estado, con más de cincuenta muertos durante los disturbios. Nazanine (2010), en su artículo “Irán, YouTube y su democracia”, explicita la fuerte censura que se ejercía sobre la opinión pública, sobre los medios y periodistas, sobre la telefonía móvil, sobre Internet y las redes sociales y sobre los propios ciudadanos. No obstante, destaca el papel del periodismo ciudadano que brindó la posibilidad de difundir sus imágenes e información a través de la red:

“En Youtube se encuentran cientos de vídeos relacionados con las protestas en Irán. La mayoría están grabados desde las cámaras de los teléfonos móviles, con imágenes borrosas y planos inestables; gente anónima que participa en o que es testigo de la revolución. Unos autores narran los acontecimientos, pero la mayoría sirven como testigos presenciales, constituyéndose en el único medio para que el resto del mundo pueda ver lo que está pasando. Estos vídeos son fuentes directas, filmados con una subjetividad que es irresistible y a la vez inquietante²⁴⁵” (Nazanine, 2010, párrafo 5).

Este fue el único medio de dar a conocer lo que estaba sucediendo en el país, sorteando la censura del estado mediante el uso de cámaras de los móviles, Internet, blogs, redes sociales como Twitter, YouTube, Facebook, etc. y software para modificar la IP de los ordenadores. Nazanine (2010) también apunta la tendencia a realizar remezclas a partir de imágenes y vídeos de YouTube, para modificarlos y replicarlos otorgando nuevos sentidos y capas de significación, colaborando también en la difusión de los sucesos.²⁴⁶

245 Puede verse al respecto un conmovedor vídeo, grabado desde una terraza, donde su realizadora recita un poema mientras se escuchan los sonidos de fondo de la ciudad. MightierThan (2009). *Poem for the Rooftops of Iran: «Let Us Not Forget» - June 21 2009 - 31 Khordad 1388* [Vídeo YouTube]. Irán. Recuperado a partir de <https://youtu.be/QocvegFNuzc>

246 Para un análisis destallado de este movimiento y de las particularidades de las prácticas de activismo audiovisual 2.0 realizadas en este contexto Cfr. Nazanine, 2010.

5.2.3. La Revuelta Griega (2008-2011).

El proceso de luchas en el contexto griego comienza a partir de las consecuencias de la “crisis” económica y a raíz de una serie de episodios urbanos precursores de la aparición de redes dedicadas a la ayuda social solidaria. Si bien es un proceso de años que se inicia en 2008, a raíz del asesinato por el disparo de un policía a un adolescente de 15 años, podríamos decir que adquiere relevancia en 2010-2011. Los sucesos más significativos que encendieron la mecha de esta rebelión 2.0 se remontan al 5 de mayo 2010, donde se realizó una huelga y manifestaciones con numerosos disturbios violentos y represiones. Una huelga de hambre de inmigrantes en enero de 2011. Posteriormente la ocupación de la plaza Sintagma de Atenas en mayo de 2011 (Hadjimichalis, 2014a), en contra los planes de austeridad emprendidos por el gobierno de Papandreou, que incluían recortes presupuestarios, sociales y de salarios. Las manifestaciones que continuaron durante junio, algunas pacíficas y otras violentas, se encontraban vinculadas a la preexistente situación de descontento social y de reclamos de orden económico, sumado a la amplia percepción de corrupción gubernamental que habían provocado movilizaciones previas.

Si bien en Grecia hay una mayor tradición de luchas urbanas, además del uso político urbano convencional de calles y plazas en las manifestaciones (Hadjimichalis, 2014b), la difusión de la revuelta griega en Europa y todo el mundo se propagó sobre todo a partir de Internet. Desde medios alternativos que difundían y multiplicaban la convocatoria, a los grandes medios corporativos que seguían las protestas y el día a día de los disturbios de las manifestaciones a través de la entrada de Wikipedia *2008 Greek riots*²⁴⁷, que se actualizaba constantemente, hora tras hora. También fue cubierto por Indymedia, ya que su sede ateniense participaba activamente en la coordinación de las protestas en la capital griega. De todas formas, en aquel momento, fue también importante el trabajo llevado a cabo por el colectivo *Άμεση Δημοκρατία Τώρα!* (la versión griega de ¡Democracia Real Ya!), que en su canal de YouTube²⁴⁸ posee una gran cantidad de producción audiovisual de los sucesos, manifestaciones, acciones, asambleas y coloquios en la plaza Syntagma y en la ciudad de Atenas durante el 2011. También el colectivo audiovisual *ομάδα multimedia* (Multimedia Team) en la plaza Syntagma, albergaba en su blog²⁴⁹ y en YouTube²⁵⁰ diverso material audiovisual producido durante los sucesos y movilizaciones del 2011 en Atenas, buscando difundir, en palabras del colectivo, una información de la gente y para la gente.

5.2.4. Primavera Árabe (2010-2012).

Con Primavera Árabe (también llamada Revolución Democrática Árabe) se nombra a un conjunto de alzamientos populares acontecidos en los países árabes y que se caracterizan por un reclamo democrático de cambios políticos, económicos, sociales y una lucha por mejorar las condiciones de vida de la población. El país detonante fue Túnez, en un clima de tensión durante los últimos días de diciembre de 2010, donde comenzó la denominada *Revolución de Jazmín*. La inmolación de Mohamed Buaziz, un vendedor ambulante que fue golpeado por la policía tras confiscarle su carro de ventas, supuso uno de los catalizadores de las protestas que contagiaron un movimiento descentralizado, que consiguió derrocar al gobierno de Ben Ali y desencadenó la rebelión posteriormente en otros países. El papel de la imagen, en este caso entendida como un vehículo transmisor, provocó la unión de varias personas (en su mayoría menores de 25 años) que presionaron a través de las redes sociales y crearon infraestructuras de protesta virtual que dificultaron su censura. Esta *wikirrevolución* (Castells, 2011) no se realiza únicamente a través de la red, pero todas las herramientas que ésta puso a su alcance fueron obviamente definitorias para su carácter final. Siguiendo la cronología de Blejman (2011c, párrafos 3-4),

247 https://en.wikipedia.org/wiki/2008_Greek_riots

248 <https://www.youtube.com/user/RealDemocracyGr>

249 <https://realdemocracygr.wordpress.com>

250 https://youtu.be/ftkJlZDCz-4?list=PLr9WPujMpEVxJkEmS3xzoj_EpoGN3i9EE

“El primer día en Túnez, Twitter contó 30 mil menciones de #sidibouزيد. El 24 de diciembre, mientras se festejaba la Navidad, Facebook recibió reportes de tunecinos que decían que sus claves habían sido robadas y sus cuentas borradas. Días después, Facebook detectó que la Agencia de Internet de Túnez estaba robando esas cuentas. También se eliminaron grupos y páginas (...). Fue sencillo: todas las conexiones de Túnez pasaban antes por el organismo de control. (...) el rol de Facebook fue más importante que Twitter, ya que –entre otros motivos– mantuvo abierta la carga de videos, mientras otros servicios habían sido censurados. Túnez tenía dos mil sitios bloqueados. Al mismo tiempo, militantes de Anonymous comenzaron a tirar sitios oficiales (...), el Ministerio de la Industria, el Tunisian Government Commerce y Benali.tn (...). Las revueltas cuentan hasta dónde Internet depende de los gobiernos. Pero es claro que la red depende también de las corporaciones estadounidenses, que se mueven entre el deseo de ingresar en nuevos mercados (y, por lo tanto, ceder ante requerimientos de gobiernos autoritarios) o defender el 'free speech' que tanto pregonan en sus países centrales”.

Los sucesos de Túnez desataron en Egipto un levantamiento popular similar contra su gobierno, pero que tuvo como fenómeno central la ocupación masiva de personas de la plaza Tahir, característica que luego se repetiría en otras protestas a lo largo del mundo. De la misma manera que en Túnez, Internet, las redes sociales, los teléfonos y las redes móviles cumplieron un papel fundamental en la convocatoria, la coordinación y la difusión de las revueltas. Algunos activistas comentaban “-podíamos conectar con gente de provincia, hacer reuniones secretas a través de una web y discutir por Skype”²⁵¹ (Fidalgo Alday & Bula, 2013b, p. 223). El gobierno intentó una desconexión total del acceso a la red para evitar, precisamente, este tipo de contactos y, sobre todo, una posible salida al exterior que invadiese la opinión pública mundial en sentido poco favorable para las estructuras de gobierno. Por primera vez desde la creación de Internet, fue bloqueado en un país completo, dejando a todos sin red ni conexión, tal como Blejman explica también,

“El gobierno egipcio presionó a los proveedores de ese país, pero el efecto fue contraproducente: en estos días ocurrieron las mayores movilizaciones contra Mubarak. Twitter y Google salieron a pescar en el río revuelto: apenas supieron del 'shut down' desplegaron SayNow para que la gente convierta mensajes telefónicos en tweets. 'Estuvimos pensando cómo ayudar a la gente. Durante el fin de semana se nos ocurrió desarrollar el servicio speak-to-tweet', dijo Ujjwal Singh, cofundador de SayNow. Internet se reestableció el miércoles, y un día después la compañía celular Vodafone denunció que el gobierno egipcio había enviado mensajes masivos a favor de Mubarak sin su consentimiento” (2011c, párrafo 7).

En *Redes de indignación y esperanza* (2012), Manuel Castells expone diversos hechos respecto a aquel intento, y cómo la guerrilla en la red y el apoyo de *hackers* internacionales no permitió convertir en fracaso un movimiento que estaba demasiado presente en las calles como para cortarlo de raíz únicamente con el control de la red (suceso que además supuso grandes pérdidas económicas). La existencia de nuevas tecnologías de grabación e intercambio de imágenes, así como los intentos del gobierno egipcio de sumir al país en una desconexión de internet y telefonía móvil, proporcionaron muchas pistas sobre cuál iba a ser el medio a utilizar y las armas a las que acudir en futuros estallidos sociales (Fidalgo Alday & Bula, 2013a)²⁵².

A pesar de que la revolución egipcia y la ocupación de la plaza Tahir supusieron la imagen más mediática de la denominada Primavera Árabe, la misma estuvo plagada de varios acontecimientos en países como Albania, Argelia, Libia, Jordania, Mauritania, Omán, Líbano, Baréin, Yemen, Marruecos, Siria que se sumaban a Túnez y a Egipto en uno de los periodos más convulsos en lo que a revueltas sociales se refiere. Si bien las rebeliones de Túnez y Egipto derrocaron a los respectivos gobiernos en pocas semanas, en otros países no lo lograron ya que sus gobiernos respondieron, reprimieron brutalmente y se negaron a

251 Aparecido en el documental de Ruaridh Arrow, *Como empezar una revolución*, sobre los métodos de Gene Sharp. Arrow, R. (2011). *How to Start a Revolution*. Documental, UK, Egipto, Serbia y Montenegro, USA. Recuperado a partir de <https://youtu.be/dHezFksIM68>

252 Es interesante al respecto la investigación *Social movements, YouTube and political activism in authoritarian countries: a comparative analysis of political change in Pakistan, Tunisia & Egypt*, de Rauf. S Arif (2014), que explora el papel de los medios sociales en el activismo político en sociedades con gobiernos autoritarios, usando como estudios de caso el uso de YouTube como un canal alternativo de la comunicación y de resistencia durante la crisis política en Pakistán, Túnez y Egipto.

abandonar el poder. En países como Libia o Siria esto provocó la radicalización de las luchas y la toma de las armas por la población, dando inicio a sangrientas guerras civiles. Aunque la cuestión de la democratización de muchos de estos países, con regímenes dictatoriales, fue una de las principales causas de la Primavera Árabe, sus hechos no se encuentran aislados de la crisis general del capitalismo²⁵³. Como bien apunta Roos (2012), la ola revolucionaria que barrió el norte de África y el Medio Oriente, y cuyas consecuencias continúan aún actualmente, fue en gran parte alimentada por las mismas dinámicas económicas mundiales que vio a la gente de España y Grecia salir a la calle en mayo de 2011.

5.2.5. *Occupy Wall Street*. Estados Unidos (2011).

Occupy Wall Street (#occupywallstreet o #ows, debido al hashtag empleado en Twitter) fue un movimiento que, a finales del año 2011, se manifestó en las calles de Manhattan y ocupó con acampadas el parque Zuccotti Park de New York, desde el 17 de septiembre de 2011 (simbólico día del aniversario de la firma de la Constitución de Estados Unidos) y durante los siguientes tres meses. Surge en el contexto de la convocatoria de la manifestación global del 15-O, siendo inicialmente convocado desde el colectivo *Adbusters*²⁵⁴ al publicar en su blog: “#occupywallstreet ¿Estáis preparados para un momento Tahir? Inundad el 17 de septiembre el sur de Manhattan, levantad tiendas, cocinas, barricadas pacíficas y ocupad Wall Street” (Castells, 2012, p. 160). La convocatoria fue apoyada posteriormente por el grupo hacktivista *Anonymous* y logró contaminar y viralizarse por las redes, llegando a obtener la atención de los medios masivos de comunicación. Este movimiento sin líderes se inspira en los levantamientos populares surgidos durante el 2009-2011 como una forma de protesta contra el poder corrosivo que los principales bancos y las corporaciones multinacionales ejercen sobre la economía y la política de los diversos procesos democráticos. En la declaración de intenciones de su sitio web *OccupyWallSt.org*, puede leerse: "la única cosa que todos tenemos en común es que somos el 99% de los que no tolerará más la codicia y la corrupción del 1%". En poco tiempo el movimiento se extendió a más de 100 ciudades en los Estados Unidos y acciones en más de 1.500 ciudades en todo el mundo. Al respecto Castells comenta que

“La rápida propagación del fuego Occupy en la pradera americana está llena de significado. Muestra la profundidad y espontaneidad de la protesta, enraizada en la indignación que sentía la mayoría de la población del país y la sociedad en general. También muestra cómo muchos aprovecharon la oportunidad para manifestar su preocupación y discutir alternativas en medio de la crisis generalizada de confianza en la economía y la política. No era una revuelta universitaria ni una contracultura cosmopolita. Se manifestó con tantas voces y acentos como están presentes en una sociedad multicultural muy diversificada” (2012, p. 164).

El movimiento recibió numerosos apoyos de grandes intelectuales, artistas, escritores, músicos y personalidades de todo el mundo. A pesar de los cientos de detenciones que realizó la policía de New York con diversos pretextos, a mayor represión, más revuelo se generaba en las redes sociales, más imágenes y vídeos de la represión se publicaban en YouTube, Facebook, Twitter y, por lo tanto, mayor cantidad de manifestantes se movilizaban. En *Occupy Wall Street* coincidieron una gran diversidad de personas que participaban de colectivos, redes de resistencia y de política alternativa que se encontraban muy activas dentro de redes de activismo de internet, colgando vídeos y participando en foros políticos *online*. Castells (2012b) llama la atención respecto de la amplia extensión geográfica del movimiento que reflejaba su difusión viral en Internet:

253 Al igual que en Túnez, el levantamiento egipcio fue precedido por 30 años de profundas reformas neoliberales, que llevaron a la profundización de la desigualdad, la precariedad laboral creciente y el aumento masivo del desempleo juvenil (Roos, 2012).

254 *Adbusters* es un colectivo activista, contrainformativo, anti-capitalista formado por artistas, activistas, escritores, pranksters (tergiversadores de mensajes), estudiantes, educadores y empresarios que apuestan por un nuevo movimiento de activismo social en la era de la información. Su objetivo es cuestionar las actuales estructuras de poder y forjar un cambio decisivo en nuestra manera de vivir en el siglo XXI. Más información: <http://www.adbusters.org>

“El movimiento nació en Internet, se difundió en Internet y mantuvo su presencia en Internet, ya que la mayoría de las ocupaciones abrieron sus sitios web, así como sus grupos específicos y otras redes sociales. (...) al mismo tiempo, la forma material del movimiento era la ocupación del espacio público. Un espacio en el que los manifestantes se pudieran reunir y formar una comunidad superando sus diferencias. Un espacio de convivencia. Un espacio de debate, para pasar de la protesta ante un sistema injusto a la reconstrucción de una sociedad desde abajo. En suma, un espacio de autonomía. Porque tan sólo siendo autónomos podían superar múltiples formas de control político e ideológico y encontrar, individual y colectivamente, nuevas formas de vida. Así pues, el movimiento Occupy construyó una nueva forma de espacio, una mezcla de espacio de lugares, en un territorio determinado, y espacio de flujos en Internet” (2012b, p. 168).

5.2.6. Movimiento Estudiantil Chileno (2011-2012).

A partir de mayo del 2011, Chile fue testigo de la aparición de una de las mayores protestas desde la caída de la dictadura militar de Pinochet. Cientos de miles de estudiantes universitarios y secundarios, además de miles de simpatizantes, salieron a las calles para exigir una educación pública, gratuita y de alta calidad. Demandaban reformas al sistema educacional para que el Estado cumpla un mayor rol en la educación, además de reivindicar cambios sustantivos en las formas de participación política y ciudadana. Con la lógica inhumana del mercado, que impregna todas las esferas individuales de la sociedad chilena, la privatización total de la educación (solo el 25% del sistema educativo es financiado por el Estado, mientras que los estudiantes aportan el otro 75%) ha llevado las tasas de matrícula a niveles tan altos (la educación chilena es una de las más caras del mundo) que la mayoría de las familias no pueden pagar, o bien están siendo forzados a asumir deudas exorbitantes para enviar a sus hijos a la universidad (Roos, 2012).

Pero los problemas van más allá de educación en sí misma, ya que es parte de un movimiento social mayor que demanda reformas sustanciales al modelo económico y político establecido durante la dictadura militar y que se mantiene aún vigente²⁵⁵. La lucha de los estudiantes chilenos -a pesar de que su país no está formalmente en "crisis"- es en última instancia sobre el mismo tipo de cuestiones que están impulsando las luchas en Europa y los EE.UU. Esta ola de protestas estudiantiles en Chile se convocó y coordinó también, al igual que las anteriores, a través de internet y las redes sociales. Como bien apunta Chanan (2012), durante los primeros momentos, los medios del *mainstream* no cubrían prácticamente los acontecimientos, ni las manifestaciones, ni las ocupaciones de los colegios y universidades, menos aun los motivos y reclamos de los estudiantes. Sólo la repercusión internacional que se produjo gracias al registro, distribución y viralización de vídeos a través de las redes, la mayoría de los cuales eran producidos por los mismos jóvenes (Montealegre, 2012). Imágenes de la represión y enfrentamientos con la policía, acciones y *FlashMob*²⁵⁶ de los estudiantes, discursos de sus brillantes y lúcidos dirigentes (sobre todo de Camila Vallejo), vídeos de convocatorias, vídeos musicales²⁵⁷, remezclas de medios y remixes de publicidades²⁵⁸, entre otras expresiones que constituyen una hibridación de prácticas videoactivistas tradicionales, con expresiones de la cultura popular y de las prácticas DIY, propias de la cultura de la convergencia que Jenkins (2009) analiza.

255 Chile en los años setenta fue el laboratorio de pruebas del neoliberalismo. De la mano de Pinochet, la CIA y un grupo de economistas neoliberales, conocidos los Chicago Boys, luego de derrocar a Salvador Allende, instauraron una sangrienta dictadura y promovieron una serie de reformas radicales de libre mercado que luego sería replicado en todo el mundo. Estas reformas estructurales se imponen hoy, una vez más y más o menos la misma forma, en la periferia europea endeudada.

256 El *FlashMob* “Thriller por la educación” realizado por estudiantes secundarios y universitarios disfrazados de *zombies* en la Plaza de la Ciudadanía, Santiago de Chile (24/06/2011), tuvo gran repercusión en las redes, al ser registrado y publicado por muchos y compartido por miles, logrando su viralización, y posterior repercusión en los medios masivos. Andres Silva. (2011). *Thriller por la Educacion* [Video YouTube]. Santiago de Chile. Recuperado a partir de https://youtu.be/iJAmHgUvd_c

257 El vídeo de Ana Tijoux con su canción sobre la doctrina del shock neoliberal impuesta al país, es uno de los tantos clips virales que colaboraron con la difusión de las protestas a nivel internacional, convirtiéndose casi en un manifiesto del movimiento estudiantil chileno. Nacional Records. (2011). *Ana Tijoux - Shock*. Recuperado a partir de <https://youtu.be/177-s44MSVQ>

258 Como remix realizado a partir de la publicidad de Coca-Cola: Karin Undurraga. (2011). *Hay razones para creer en una educación gratuita y de calidad* [Video YouTube]. Chile. Recuperado a partir de <https://youtu.be/fOHY4SZwVGc>

5.2.7. #yosoy132. México (2012).

El movimiento #YoSoy132 surge en México en mayo de 2012, cuando Enrique Peña Nieto, actual presidente de México y entonces candidato presidencial, presentaba su plataforma política ante cientos de estudiantes de la universidad. En medio del evento un grupo se manifestó e interpeló al político por su mala actuación como gobernador del Estado de México durante los acontecimientos del caso Atenco²⁵⁹. Ante su respuesta los estudiantes comenzaron a gritar consignas en su contra, causando un gran revuelo y bloqueando la puerta, por lo cual el candidato tuvo que abandonar el auditorio en medio de un gran operativo policial. El acontecimiento fue grabado en vídeo por varios estudiantes y publicado inmediatamente en las redes sociales, saltando a las principales cadenas televisivas del país. Los estudiantes presentes fueron acusados de ser gente enviada para obstaculizar y alterar el acto por la oposición política e intentaron ser desacreditados por prácticamente todos los medios de comunicación masivos del país.

Con la intención de demostrar lo contrario, aparece en internet el vídeo "131 Alumnos de la Ibero responden" que rápidamente se hace viral²⁶⁰. En él se presentan grabaciones realizadas de manera privada y amateur (cámaras web) por 131 estudiantes que participaron de la protesta. Cada uno de los estudiantes dice "Usamos nuestro derecho de réplica para desmentirlos. Somos estudiantes de la Ibero, no acarreados, no porros, y nadie nos entrenó para nada". Tras esta frase, los 131 alumnos se presentan con su nombre, su matrícula y, en algunos casos, la carrera y el semestre que estudian, además de afirmar no pertenecer a ningún partido político y de defender el carácter estudiantil de la protesta (Fidalgo Alday & Bula, 2013b). En Twitter la frase "131 Alumnos de la Ibero" se convirtió en el *trending topic* (tema más comentado) en México y el mundo, la tarde de ese lunes 14 de mayo de 2012. En apoyo a estos primeros 131 que defendieron su condición a través de vídeo-mensajes, las redes sociales explotaron y más gente se sumó a estos 131 iniciales mensajes diciendo "yo soy el estudiante número 132", así surgió el *hashtag* #YoSoy132 y el consiguiente nombre del movimiento. Esto produjo un movimiento estudiantil que tenía reclamos puntuales, en palabras de Ignacio Rosaslanda, uno de los primeros impulsores del movimiento, "para nosotros Peña Nieto era la punta del iceberg. Nuestra protesta iba dirigida contra un sistema político que quería imponer a un candidato. Exigíamos medios de comunicación transparentes y sin manipulación" (Gómez-Robledo, 2015). Posteriormente el movimiento siguió expandiéndose en las redes sociales, utilizándola como forma de convocatoria, de comunicación y de coordinación de las protestas y manifestaciones masivas en diversas ciudades de México.

5.2.8. #OccupyGezi. Turquía (2013).

El presidente islamista de Turquía, Recep Tayyip Erdogan lleva en el poder desde 2002 y su gobierno, de corte cada vez más autoritario, ha restringido sistemáticamente la libertad de expresión y de prensa (poniendo incluso multas a los medios opositores), el derecho a reunirse, las demostraciones de afecto en lugares públicos, el consumo del alcohol, etc. Por otro lado, ha perseguido, cada vez más, a la comunidad LGBT, ha detenido a personas por blasfemia, entre otras medidas represivas. Esta serie de decisiones fueron

259 Los sucesos de San Salvador de Atenco constituyen una serie de violentos enfrentamientos en esta ciudad en mayo de 2006. La población de Atenco, diversas organizaciones sociales, y militantes del Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra (FPDT) en pie de lucha, fueron gravemente reprimidos por las fuerzas de policía Federales y del Estado de México. El accionar de las fuerzas de seguridad causaron una serie de graves violaciones de Derechos Humanos: la muerte de dos jóvenes, la detención de 207 personas (con 10 menores de edad), abusos sexuales a mujeres, entre otras. Todo ello en el marco del proceso de sucesión presidencial. Al respecto puede verse el excelente documental del Canal 6 de Julio y Promedios (2006), *Atenco: Romper el Cerco*. Recuperado a partir de <https://youtu.be/n-roWOLovqE>

260 R3CR3O. (2012). *131 Alumnos de la Ibero responden* [Vídeo YouTube]. México D.F. Recuperado a partir de <https://youtu.be/P7XbocXsFKI>

caldeando el ambiente, hasta que el proyecto de eliminar el Parque Taksim Gezi, prácticamente la única zona verde en Estambul, para transformarlo en uno de los más de 100 centros comerciales de la ciudad, encendió la chispa de la indignación. El origen de las protestas fue la entrada en ese arbolado de las excavadoras, generando la protesta de cincuenta ecologistas que pacíficamente se sentaron y acamparon en el parque para impedir su destrucción. Pero el 28 de mayo de 2013 fueron violentamente reprimidos por la policía mediante cañones de agua, gases lacrimógenos y encendiendo fuego a sus tiendas de campaña.

Como bien proclamaba la famosa frase *la revolución no será televisada*, el silencio de los medios oficiales fue abrumador. Argumentando la falta de interés editorial, los canales de televisión no informaron ni mostraron nada de lo que estaba sucediendo en el parque. Mientras los medios internacionales informaban de las protestas, las cadenas locales mostraban programas de cocina y documentales de pingüinos en la Antártida. Los ciudadanos reaccionaron generando imágenes, vídeos, memes e información contra los medios, que se viralizaron a través de Facebook, Twitter y YouTube. Esta negación mediática, sumado a los hechos de violencia policial, desencadenó más manifestaciones al día siguiente. Los sucesos se esparcieron masivamente por las redes sociales (#OccupyGezi) y la sociedad turca en general, uniéndose una enorme cantidad de personas a las manifestaciones y surgiendo así un movimiento social y antigubernamental que se expandió a otras ciudades de Turquía. Este suceso puso de relieve, como bien apunta Cinmen (2014), la enorme capacidad expansiva que posee la utilización de las redes, que en solo 12 días se incrementó de 1,8 millones a 9,5 millones de usuarios, constatando que los medios de comunicación convencionales ya no son quienes tienen el monopolio de la información.

En el caso de #OccupyGezi, puede verse también una enorme cantidad de producción audiovisual distribuida en las redes, aunque aquí, existe una mayor utilización de la plataforma de Vimeo, y no tanto de YouTube como ocurrió en otras revueltas 2.0. Pueden encontrarse numerosos vídeos con *hashtag* como #DirenGeziParkı #DirenTürkiye o #OccupyGezi. Desde vídeos de gran producción con alta calidad en el registro, el montaje y estética²⁶¹, vídeos de convocatoria²⁶², compilaciones de los sucesos realizados con cámaras HD de acción (tipo GoPro)²⁶³, hasta simples registros de sucesos puntuales filmados con móviles²⁶⁴. Las protestas continuaron en los días siguientes hasta finales de junio, con reiterados hechos de represión policial con un saldo de cientos de detenidos y heridos y tres manifestantes muertos. A pesar de la violencia policial desproporcionada, los manifestantes lograron detener el proyecto de destrucción y la gente se encuentra más interesada por lo que pasa en sus parques y barrios, exigiendo ahora procesos de decisión sobre las actuaciones urbanísticas del gobierno.

5.2.9. #VemPraRua / #OgiganteAcordou. Brasil (2013).

También en Brasil se sucedieron una serie de protestas multitudinarias durante el 2013, pero que tuvieron su origen un año antes, en la ciudad de Natal (capital de Río Grande del Norte), con manifestaciones en repudio al aumento de tarifas del pasaje de autobús. A pesar de las duras represiones, los manifestantes lograron evitar la suba. Un año después, en mayo de 2013, estos sucesos vuelven a repetirse en la misma ciudad, pero esta vez comienza a viralizarse la información en Internet y las protestas se extienden a más ciudades, comenzando a autoconvocarse manifestaciones masivas. Primero en contra del aumento de los precios del transporte público. Luego se amplió reclamando por una mayor inversión estatal en educación y salud, en contraposición al enorme volumen del gasto público para la realización de mega eventos deportivos (Confederaciones 2013, Mundial de Fútbol 2014 y Juegos Olímpicos 2016), a lo cual se suma el reclamo por los altos salarios de los gobernantes y demás beneficios a los que éstos tienen acceso. Al

261 Deniz Tarsus (2013). #occupyGEZI [Vídeo Vimeo]. Estambul. Recuperado a partir de <https://vimeo.com/68130618>

262 Burak Polat (2013). #OccupyGezi [Vídeo YouTube]. Estambul. Recuperado a partir de <https://youtu.be/itSv5ksw-yU>

263 Ali Ata Akel (2013). Occupy Gezi - Prologue [Vídeo Vimeo]. Estambul. Recuperado a partir de <https://vimeo.com/67930637>

264 Sinan Can Koç (2013). Diren Gezi Parkı - Polis Terörü #occupygezi [Vídeo YouTube]. Estambul. Recuperado a partir de https://youtu.be/mjv4LGw_2zU

respecto, una de las pancartas más famosas realizadas por los manifestantes proclamaba "menos estadios, más hospitales" (Mason, 2013).

Una vez más, lo que hizo escalar la masividad de las protestas en Brasil fue, por un lado, una reacción desproporcionada de la policía y, por otro, su enorme impacto en la opinión pública, gracias a que los manifestantes podían registrar y distribuir imágenes de esta brutalidad entre sus contactos, y al mundo entero, de forma inmediata a través de sus dispositivos y redes móviles y de las redes sociales 2.0²⁶⁵. Hubo una gran circulación de cadenas de vídeos y mensajes en los que se explican las motivaciones que tienen los manifestantes para continuar con las protestas, bajo los hashtags #VemPraRua, #changebrazil, #VerásQueUmFilhoTeuNãoFogeALuta, #OgiganteAcordou, #TodosUnidosPorUmBrasilMelhor, entre otros. Si bien las manifestaciones más masivas se realizaron en Río de Janeiro y Sao Paulo, se extendieron a más de 100 ciudades de todo el país. Branco (2014) apunta, al respecto de estas protestas:

“el seguimiento popular de las manifestaciones de junio en las principales ciudades de Brasil puso de manifiesto algunas realidades. Entre ellas, la pérdida de liderazgo de partidos y sindicatos, el retroceso de la capacidad de los medios tradicionales para crear opinión pública y la crisis de representación política de las instituciones estatales y de los sistemas judiciales” (Branco, 2014, párrafo 1).

A esta reflexión, podríamos apuntar que si bien Internet, las nuevas tecnologías y las redes sociales no hacen las revoluciones, sino el desencanto y la indignación, es evidente que el uso crítico de las mismas puede ayudar enormemente a cambiar estructuras de poder en el mundo contemporáneo.

5.2.10. “No es una crisis... ¡es el sistema!”

Desde el nacimiento de la denominada *Primavera Árabe* en diversos países, donde los ciudadanos se autoconvocan contra los gobiernos opresivos, a los diversos levantamientos y protestas en países como Islandia, Grecia, España, Estados Unidos (ante la indignación por la grave crisis financiera) y las últimas movilizaciones masivas del 2013 en Turquía y Brasil, todas estas *rebeliones 2.0* o *wikirevoluciones*, han cambiado radicalmente el panorama mediático, político y social de estas luchas. Posible gracias a las nuevas tecnologías, el acceso a Internet, los dispositivos móviles, las redes sociales, la enorme producción de información, imágenes y vídeos y, sobre todo, su rápida publicación, distribución y replicación.

Como bien explica Castells (2009), el proceso de autocomunicación de masas está configurando el mundo de manera diferente, y la red está cambiando también la manera en que pensamos las relaciones sociales, las instituciones, el poder, el cambio social y la autonomía personal. Estas diversas protestas y movimientos sociales que han nacido y se han propagado por internet, de manera espontánea, inter-clasista y con una propagación viral, no son programáticos, no tienen líderes, ni se adscriben a partidos o sindicatos (Castells, 2014). En estos ejemplos puede verse la importancia que han tenido internet y las redes sociales en las movilizaciones populares de protesta en los últimos años en casi todo el mundo. Estamos hablando de la primera generación cuya vida y psicología se ha visto moldeada por el enorme acceso a la información a través de las redes y de las nuevas tecnologías. Una generación de jóvenes que ya no ve tanta televisión y que, si lo hace, tampoco cree mucho lo que dicen las noticias. Si bien la manipulación es un hecho también en las redes sociales, al ofrecer más puntos de vista diversos sobre lo que sucede en la realidad, se vuelve también más difícil de lograr controlarla. Los jóvenes que viven en el mundo de hoy forman parte de la generación de la *tecnosociabilidad* (Calderón & Szmukler, 2014), una cultura que cambia no solo la vida de las personas y de las comunidades, sino también la política, ya que, como estos ejemplos lo demuestran, estar en la red puede ser también algo más que un clic para entrar, consumir, decir me gusta y compartir (Rodríguez, 2014).

265 Como lo demuestra este vídeo recopilatorio que utiliza otros cientos de registros amateurs de cámaras y móviles. Bruno Hayne (2013). *Vem pra rua*. Brasil. Recuperado a partir de <https://youtu.be/vvJt-Mpz8us>

Las “crisis” y levantamientos de estos últimos años, a pesar de que puedan parecer a veces eventos desconectados entre sí, son todos síntomas de un problema mucho más grande y mucho más grave: un fallo estructural en el corazón mismo del sistema capitalista mundial. No son hechos aislados. Es parte de una ola mundial de indignación que conecta los países árabes oprimidos con los europeos desempleados, los estudiantes chilenos con los ocupantes estadounidenses. Aunque cada grupo tiene sus propios problemas locales particulares, buscan instalar en la sociedad de la información nuevos significados vitales, de la democracia y del desarrollo. Mientras los medios de comunicación han tendido a explicar estas protestas únicamente como una respuesta directa a la “crisis financiera” global, es este un análisis que busca aplanar y simplificar las razones. No son sólo protestas por la “crisis financiera”, es una protesta contra el mismo sistema que dio origen a esta crisis. Porque como bien proclamaban algunos carteles durante las movilizaciones del 15-M, “No es una crisis, ¡Es una estafa!”. En esta línea, Kancler (2014) nos dice que la lógica del funcionamiento de esta “crisis financiera”, que se inicia en 2008, es un proceso de acumulación de riquezas a través de las finanzas y del dictado de la Troika que revela su verdadera cara como un dispositivo de dominación, expolio y precarización, que se ejecuta ahora transfiriendo las pérdidas financieras a los Estados y sus poblaciones. Además de que esta crisis, como bien apunta Roos (2012), no es sino la última manifestación de una crisis mucho más profunda que produce la destrucción de nuestro medio ambiente, el agotamiento de los recursos naturales, la desestabilización catastrófica de nuestro clima, el crecimiento sostenido de la desigualdad, la precariedad del trabajo, la mercantilización de la educación, la cultura y las artes, la creciente sensación de alienación, la depresión y la desesperación, y una lista interminable de problemas.

Estas rebeliones 2.0 constituyen, en palabras de Roos (2012), un pequeño reflejo de posibles sociedades más justas, sin partidos, ni líderes, donde las decisiones que afectan a la comunidad son tomadas colectivamente y sobre la base del consenso. Una sociedad sin esclavitud, ni desempleo, donde la gente elige su propio trabajo y es recompensada sobre la base de la necesidad, no de la codicia. Una sociedad auto-organizada sobre la base de una red horizontal, sin estructuras jerárquicas de poder. Una sociedad que no atomiza a los individuos, sino que propone la idea de comunidad, con sentido de pertenencia y satisfacción, dejando a sus individuos libres para que puedan desarrollarse física, mental y espiritualmente. Una sociedad que valora la cultura y la creatividad, el altruismo y la solidaridad. Ese es el mundo que nació en Sol, Syntagma, Plaza Catalunya y miles de plazas más. Una red global interconectada de pequeñas utopías.

· PARTE III ·

Estudio de caso:
el colectivo 15Mbcn.tv

Capítulo 1

Segunda etapa metodológica
Análisis mixto del estudio de caso

Capítulo 1

Segunda etapa metodológica

Análisis mixto del estudio de caso

En el presente capítulo correspondiente a la PARTE III de la investigación, abordamos la **segunda etapa metodológica** de esta Tesis, explicando la manera en que efectuamos nuestro *estudio de caso*.

Tipo de estudio: esta etapa se orientó a estudiar y analizar concretamente la experiencia, contexto y desarrollo de la Comisión Audiovisual del 15-M Barcelona (15Mbcn.tv) como un ejemplo paradigmático de *videoactivismo 2.0*. Si bien existe suficiente material, producciones audiovisuales, colaboraciones, etc. relacionados a la comisión audiovisual 15Mbcn.tv, no existe hasta ahora ningún registro ni material sistematizado que describa y dé cuenta de su historia, conformación, aspectos relevantes, producciones, etc. Así, se llevaron adelante dos fases consecutivas de trabajo de campo: en un primer momento, se realizó un abordaje cualitativo y en un segundo momento una aproximación cuantitativa. La combinación de aspectos cualitativos y cuantitativos para la comprensión de las características que adquiere la experiencia de 15Mbcn.tv, supone un abordaje metodológico de tipo mixto, tal como lo plantean Godoy y Brussino (2014), retomando a otros autores:

“los métodos mixtos de investigación refieren a ‘la recopilación o análisis de datos cuantitativos y cualitativos en un solo estudio en que se recogen los datos de forma simultánea o secuencial, e involucra la integración de los datos en una o más etapas en el proceso de la investigación’ (Creswell, Plano Clark, Gutmann & Hanson, 2003, p. 212). Asimismo, por sus características, los métodos mixtos de investigación permiten responder simultáneamente preguntas de investigación exploratorias y confirmatorias y, por lo tanto, al mismo tiempo permiten verificar y generar teorías (Teddlie & Tashakkori, 2003)” (Godoy & Brussino, 2014, p. 7).

Respecto a nuestro abordaje del **estudio de caso** elegido, seguimos lo propuesto por Stake (1998), para quien estudiamos un caso cuando este tiene un interés especial en sí mismo y nos interesa buscar el detalle de su interacción con el contexto en que se inscribe. Nos proponemos un estudio de la particularidad y de la complejidad de un caso singular, con el objetivo de comprender su actividad en circunstancias importantes. En palabras de Stake (1998, p. 17),

“El cometido real del estudio de casos es la particularización, no la generalización. Se toma un caso particular y se llega a conocerlo bien, y no principalmente para ver en qué se diferencia de los otros, sino para ver qué es, qué hace. Se destaca la unicidad, y esto implica el conocimiento de los otros casos de los que el caso en cuestión se diferencia pero la finalidad primera es la comprensión de este último”.

El caso de estudio en esta investigación nos permite indagar sobre el papel del productor audiovisual activista 2.0 en nuestra época, examinando sus características comunes y particulares, sus razones y motivaciones, sus luchas y propuestas. Buscamos comprender cómo ven y abordan ciertas temáticas las personas entrevistadas, preservando y rescatando las múltiples realidades, visiones, experiencias diferentes. Analizamos también el papel de YouTube y de las herramientas 2.0 en la distribución de sus producciones. Nos preguntamos también acerca de sus horizontes políticos y motivaciones para la producción de sus estrategias narrativas, estéticas y de difusión, intentando reconstruir, a través del análisis de sus audiovisuales y de las entrevistas a sus miembros, esta compleja identidad colectiva.

Decidimos abordar este caso puntual por diversos motivos. Porque 15Mbcn.tv es una de comisiones audiovisuales que permaneció activa en el tiempo hasta finales del 2014 y esto nos permitió conocerla en profundidad, tanto por proximidad geográfica como por cuestiones de accesibilidad. Porque su producción creció también con el tiempo, tanto en cantidad, calidad, capacidad de intervención, estética, etc., llegando a tener impacto y repercusión en la agenda pública, mediática y política. Por último, porque si bien la acampada de 15-M en Barcelona decidió disolverse, desde la comisión se continuó trabajando con diversos colectivos, organizaciones y movimientos sociales, tejiendo una extensa red de sinergias e interacciones comunes y colectivas, adquiriendo relevancia e importancia dentro del campo del videoactivismo 2.0.

1.1. Fase 1. Abordaje cualitativo

La **primera fase de la Etapa 2** consistió en la realización de un **estudio de tipo cualitativo**, flexible en su metodología y con carácter predominantemente empírico. Esta indagación cualitativa pretendió aproximarse, destacar y apreciar la singularidad, la complejidad y la contextualidad de la Comisión del 15Mbcntv como caso de estudio. Para el proceso de recolección de información se realizó una observación de carácter participante con un registro periódico en un diario de campo, revisión de documentos y se efectuaron entrevistas semi-estructuradas a los miembros del colectivo (15Mbcn.tv).

Observación participante.

A partir de los primeros contactos con los miembros de la comisión audiovisual y de la propuesta de asistir a las asambleas que realizaban periódicamente, se decidió comenzar a participar de las mismas para llevar a cabo una observación de carácter participante. A partir de allí, se realizaron registros en un diario de campo, donde constan anotaciones, datos y material importante que sirve a los fines de esta investigación. Asistir como observador participante a las reuniones y los debates (presenciales y telemáticos), participar en las filmaciones (Bastoners, Pintada Bus, Entrevista Deportación) y en las jornadas de montaje (Bastoners, Pintada Bus, Spot Desob14, Entrevista Deportación), participar en talleres conjuntos (Flone-Telonoika), colaborar con la coordinación de TIPA (*1º Trobada d'Intervenció Política Audiovisual*), entre otros encuentros, nos ha permitido entender cómo es el funcionamiento de la comisión desde adentro y desde el contacto con los mismos miembros activos. No obstante, existen también una serie de diversos comentarios, charlas informales, reflexiones y voces recopiladas durante la observación participante llevada a cabo a lo largo de la investigación, que aunque no están de manera explícita escritas y citadas en esta tesis, constituyen un colchón de ideas, relaciones, conexiones, puntos de vista, referencias, etc. que han servido para hilar muchos pensamientos dispersos durante el proceso.

Revisión de documentos.

Por otro lado, se realizó también una revisión de documentos de y sobre la comisión, sus producciones audiovisuales y algunas publicaciones de prensa, para conocer y poder comprender ciertos fines y objetivos, a partir de los trabajos realizados y de las repercusiones y capacidad de intervención de los mismos. Entendemos por documento lo planteado por Erlandson et al. (1993, p. 99):

"(...) la amplia gama de registros escritos y simbólicos, así como a cualquier material y datos disponibles. Los documentos incluyen prácticamente cualquier cosa existente previa a y durante la investigación, incluyendo relatos históricos o periodísticos, obras de arte, fotografías, memoranda, registros de acreditación, transcripciones de televisión, periódicos, folletos, agendas y notas de reuniones, audio o videocintas, extractos presupuestarios o estados de cuentas, apuntes de estudiantes o profesores, discursos... Los datos obtenidos de los documentos pueden usarse de la misma manera que los derivados de las entrevistas o las observaciones" (citado por Valles, 1999, p. 120).

Entrevistas semi-estructuradas.

Por otra parte, se realizaron entrevistas semi-estructuradas con el objetivo de poder recolectar información cualitativa extensa y detallada, rescatando aquellos datos y material relevante obtenido de primera mano de las personas entrevistadas. Acordamos con Blasco y Otero (2008), cuando nos dicen que la entrevista es especialmente útil si lo que realmente nos interesa es recoger la visión subjetiva de los actores sociales, sobre todo cuando nos detenemos a explorar sus puntos de vista, sus posturas, sus experiencias en torno a lo investigado, etc.

En esa línea, las entrevistas planteadas en esta investigación cuentan con una serie de preguntas que nos sirvieron como guías, realizadas y formuladas en base a ciertos ejes o categorías que nos facilitaron el posterior análisis de contenido. Sin embargo, ni los ejes, ni las preguntas estaban rígidamente definidas de antemano, sino que eran flexibles y moldeables y constituían sólo una herramienta estructural que nos permitió posteriormente organizar, redefinir, estudiar y reflexionar en torno al caso de estudio propuesto. Blee y Taylor (2002), en su artículo *Semi-Structured Interviews in Social Movement Research*, plantean que si bien la entrevista semi-estructurada se basa en una guía que incluye un conjunto coherente de preguntas o temas, el entrevistador puede permitirse mayor flexibilidad para dirigir e investigar sobre la base de las interacciones que suceden durante la misma.

En esta investigación se obtuvo el consentimiento de un total de 9 personas para efectuar las entrevistas. Las mismas fueron realizadas oralmente en forma individual, personal y privada. Se registraron con grabadora de audio digital, previo consentimiento de los entrevistados y fueron transcritas utilizando el software *Express Scribe*. Las entrevistas semi-estructuradas tuvieron una duración de una a tres horas cada una, se llevaron a cabo con cada participante en una variedad de lugares, en su mayoría en los propios hogares de las/os entrevistadas/os, o en algún café acordado previamente.

-Acceso y permisos.

Siguiendo los consejos de Stake (1998) y Valles (2002) al contactar con los miembros de la comisión 15Mbcn.tv, se planteó desde un comienzo la voluntad de recolectar información para realizar el presente estudio, indicando que formaría parte de una investigación doctoral. Por otro lado, nos comprometimos a mantener el anonimato de los miembros, asegurándonos así de que no serían perjudicados emocional, física o financieramente. Pedimos permiso para grabar, además de brindar la ocasión a cada uno de los actores a que revisen los documentos resultantes antes de publicar los mismos, no obteniendo de su parte ninguna oposición.

-Los participantes.

La muestra utilizada para las entrevistas fue intencional. Se contactó a los diferentes miembros que han formado parte de la comisión audiovisual del 15Mbcn.tv y se los invitó a formar parte de esta investigación. El contacto se consolidó sobre la base de la observación participante y el el trato directo con cada uno de ellos.

Si bien no podemos afirmar un número cerrado y certero de cuántas personas formaban parte de la comisión, por los claros movimientos y variaciones a lo largo del tiempo, al momento de iniciar el presente trabajo de campo pudimos contabilizar un total de 13 personas activas. Finalmente, la muestra quedó conformada por un total de 9 personas que accedieron a colaborar con la investigación, dándonos espacio a la entrevista personal. Las cuatro personas restantes, por cuestiones personales, no accedieron a la misma. Por motivos de respeto y resguardo a la identidad de los entrevistados no haremos diferenciaciones puntuales, pero sí diremos que, al momento de realizar las entrevistas, pudimos diferenciar un grupo de 5 personas, cuyas edades oscilan entre 30 y 40 años y otras 4 entre 40 a 47 años. En cuanto a la formación y recorrido profesional, en líneas generales, todos los miembros entrevistados poseen formación, experiencia y capacitaciones universitarias y en algunos casos de postgrado dentro del campo audiovisual, artístico, social y/o humanista.

-Límites de la muestra.

La muestra definida se centra únicamente en los miembros activos de 15Mbcn.tv. Fundamentalmente porque el contacto realizado con ellos a través de la observación participante permitió un acercamiento mayor y una confianza al respecto, teniendo en cuenta que existen muchos riesgos a nivel de seguridad, anonimato, etc. Si bien intentamos ubicar a algunas personas que formaron parte en algún momento de 15Mbcn.tv (pero que lo abandonaron por diversos motivos), entrar en contacto con ellas fue complicado. Con las pocas que lo logramos no estaban interesadas en participar o argumentaban estar muy ocupadas, motivo por el cual no fueron entrevistadas. Posiblemente sus aportes podrían habernos otorgado un material sumamente valioso, y una mirada diversa a la de los miembros activos, además de conocer los motivos por los cuales dejaron de formar parte de 15Mbcn.tv.

-Estructura de la entrevista.

La entrevista se estructuró en base a ciertos ejes que nos permitieron organizar los diferentes aspectos en los cuales nos interesaba profundizar puntualmente respecto del colectivo estudiado, a fin de caracterizarlo y trazar comparaciones con otros referentes históricos del campo. Mencionamos a continuación la manera en que se estructuraron inicialmente los ejes:

Eje I. Participación en la Comisión Audiovisual (15Mbcn.tv).

Eje II. Metodologías de Trabajo.

Eje III. Producción Audiovisual.

Eje IV. Difusión / Distribución.

Eje V. Cuidados y Riesgos.

Eje VI. Intervención Política.

En Anexo se adjunta la entrevista completa, con las preguntas y su correspondencia a los diferentes ejes y sub-ejes planteados. Cabe aclarar que, una vez efectuadas las mismas y luego de realizar el correspondiente análisis y categorización de contenido, nos vimos en la necesidad de re-definir y reorganizar ciertos sub-ejes que inicialmente tenían otra distribución. Para facilitar la comprensión y organización del material extraído definimos dos nuevos ejes de análisis, quedando finalmente configurados de la siguiente manera:

Eje I: Sobre el colectivo.

Sub-ejes:

- a. ¿Qué es?
- b. Objetivos y funciones.
- c. Historia de la *Comissió Audiovisual: 15Mbcn.tv*.

Eje II: Participación en la Comisión.

Sub-ejes:

- a. Motivación y contacto inicial.
- b. Militancia anterior.
- c. Formas de participación.

Eje III: Metodologías de trabajo.

Sub-ejes:

- a. Roles y funciones.
- b. Metodología interna *online/offline*.
- c. Decisiones sobre las temáticas abordadas.
- d. Financiación.
- e. Trabajo/producción – individual/colectivo.

Eje IV: Producción audiovisual.

Sub-ejes:

- a. Temáticas / Categorización.
- b. Planteos estéticos, formales, narrativos.
- c. Inmediatez.
- d. Archivo.
- e. Antecedentes.

Eje V: Difusión y distribución.

Sub-ejes:

- a. Estrategias de comunicación.
- b. Relación con los *mass media*.

Eje VI. Riesgos y cuidados.

Sub-ejes:

- a. Riesgos y problemas.
- b. Cuidados internos y externos.

Eje VII: Intervención política.

Sub-ejes:

- a. Sinergias.
- b. Capacidad de intervención.
- c. Trabajos necesarios.
- d. Efectividad.

Eje VIII: Criticas, futuro y otras observaciones.

Análisis de datos de las entrevistas.

Se realizó un análisis de contenido cualitativo del material, siguiendo el esquema propuesto por Bardin (2002) en cuanto a Análisis de Contenido dentro de un estudio de tipo Cualitativo. Así, como acabamos de ver, definimos una serie de categorías para llevar a cabo el análisis y la sistematización del material y posteriormente reflexionamos acerca de lo obtenido en cada una de ellas. Todas las categorías se definieron con suficiente flexibilidad como para ampliarse a otras nuevas en los casos que se considera necesario. Entendemos el proceso de categorización como aquella operación de clasificación de elementos en un mismo conjunto, categoría o eje de análisis, tras la agrupación por analogía o género de ciertos elementos y/o datos, respetando y siguiendo criterios previamente definidos. En esta investigación decidimos agrupar bloques de preguntas de las entrevistas, que dan respuesta a los ejes propuestos inicialmente y se trabajó con el material del contenido manifiesto de la comunicación, se lo analizó, comparó, agrupó, clasificó y estructuró a fin de sistematizar y producir un discurso que se constituye en un cuerpo de conocimiento científico (Porta & Silva, 2003).

Para llevar a cabo este análisis realizamos una especie de tejido intertextual con las entrevistas de los miembros de 15Mbcn.tv. Una unidad heterogénea, una especie de *patchwork* textual en el cual los dichos de cada uno de los entrevistados se intercalan con los dichos del resto de miembros del colectivo. Respetamos las múltiples voces de los distintos actores de la trama, potenciando y tejiendo un texto que da cuenta de la manifestación colectiva y a la vez subjetiva de los conflictos, contradicciones, coherencias y sintonías grupales.

En suma, los datos recolectados en las entrevistas fueron clasificados mediante un análisis de contenido que tiene por finalidad, según Berelson (1954), una “descripción objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto de la comunicación” (citado por Bardin, 2002, p. 13). Su fin es convertir estos datos y materiales registrados en “bruto” por medio de las entrevistas, en datos que puedan ser tratados en forma científica, de modo que pueda construirse un cuerpo de conocimiento que dé cuenta de las diferentes experiencias relatadas bajo la perspectiva de los participantes. De forma complementaria, se efectuó una triangulación del material al confrontarlo con algunos artículos periodísticos y comunicaciones oficiales.

1.2. Fase 2. Abordaje cuantitativo

La segunda fase de la Etapa 2 del estudio apuntó a la realización de un estudio cuantitativo que permitiese acceder a ciertas características del estudio de caso que no se hacían aprehensibles mediante la metodología cualitativa.

Recolección de información.

Se trabajó con los vídeos de la Comisión Audiovisual 15Mbcn.tv, alojados en el canal de YouTube, accediendo a ellos gracias a la colaboración de la Comisión 15Mbcn.tv, que nos facilitó los permisos para realizarlo. Realizamos una lectura y análisis de un número acotado de “documentos” audiovisuales (75 vídeos) para complementarlo con las entrevistas y con el análisis teórico sobre el audiovisual 2.0 de intervención política. Este estudio cualitativo, se complementa también con un breve estudio de carácter cuantitativo de las producciones audiovisuales publicadas por el 15Mbcn.tv en YouTube, obteniendo grandes cantidades de datos mediante la herramienta *YouTube Analytics*. Para ello se conformó una muestra -que nos sirvió para poder realizar una categorización- de la producción audiovisual del 15Mbcn.tv, siguiendo los siguientes criterios:

- I) Vídeos con el mayor número de visualizaciones: se consideraron los 10 clips "Más vistos" entre el 19/07/2011 (fecha de creación del canal) y 31/12/2014 (fecha en que prácticamente desaparece su actividad y que hemos puesto como límite de nuestro estudio).
- II) Vídeos con el mayor número de visualizaciones por año: se incluyeron los 10 clips "Más vistos" de cada año: II.a) 2011; II.b) 2012; II.c) 2013; II.d) 2014
- III) Vídeos con el menor número de visualizaciones: los 10 clips "menos vistos" del canal.
- IV) Todos los vídeos nombrados por los miembros entrevistados.
- V) Selección (subjetiva) de otros vídeos.

Todos los vídeos seleccionados, como consecuencia de los criterios establecidos, se han descargado el 15 de diciembre del año 2014 en un disco duro externo. Se tomaron imágenes de estadísticas (YouTube Analytics) de cada vídeo para documentar los datos de YouTube de ese clip y para reducir cualquier riesgo de perder los datos complementarios valiosos para este estudio, lo que podría ocurrir si un clip de vídeo deja de estar disponible en YouTube por cualquier motivo. Además, la información complementaria relacionada con el título, la fecha de carga, el número de visualizaciones, la duración, las calificaciones, etc. de cada vídeo fueron registrados utilizando el gestor bibliográfico Zotero.

Análisis de la producción audiovisual.

En primer lugar, se procedió a una categorización de los vídeos a partir de una taxonomía creada para este estudio. Así, se realizaron una serie de categorías temáticas diferentes que se identifican en la muestra y que creemos puede extenderse al corpus total de los vídeos del canal de 15Mbcn.tv en YouTube. Estas categorías se construyen a partir de las principales características dentro del contenido manifiesto de los clips (es decir, en los elementos visuales, textuales y auditivos del contenido). Para realizar este análisis se tuvo en cuenta las expresiones de los entrevistados, las categorías temáticas que existen actualmente en el canal de YouTube, algunas propuestas de teóricos (Askanius, 2012, 2013, 2014; de la Fuente García de la Rosa, 2013, 2014; Gregory, Caldwell, Avni, & Harding, 2005; Vila Alabao, 2012), para luego proponer una nueva tipificación que consideramos más completa y exhaustiva. Posteriormente, se realizaron análisis univariados (frecuencias y porcentajes) que posibilitaron conocer ciertas características cuantitativas de las producciones (número de visualizaciones, tipo de usuarios del canal, entre otras). Como soporte para estos análisis se utilizaron las aplicaciones de *YouTube Analytics* y *Google Analytics*. Este análisis del material videográfico conforma una parte integral y esencial del análisis del caso de estudio. Recomendamos visualizar las producciones estudiadas para complementar su entendimiento; para ello ofreceremos una breve descripción del material presentado y facilitaremos enlaces para su posterior visualización (Ver Anexo N°2. Tabla N° 4).

Capítulo 2

El 15-M

Contexto social, político y tecnológico:
los indignados / *#spanishrevolution* / 15Mbcn.tv

Contexto social, político y tecnológico: los indignados / *#spanishrevolution* / 15Mbcn.tv

2.1. El 15-M (los indignados / *#spanishrevolution*)

"El 15-M es sobre todo una llamada a la conciencia, el germen de una nueva cultura política que se abre paso entre las envejecidas pero aún dominantes estructuras de poder. Miles de jóvenes y mayores ya no se creen el mito de esta democracia autoritaria y son cada vez más conscientes de que la movilización es la única forma de alcanzar y defender nuestros derechos y libertades"

José Candón Mena, 2012

El 15-M, también denominado "movimiento" de los indignados, es un movimiento ciudadano formado a raíz de la manifestación del 15 de mayo de 2011 en España. Nos limitaremos aquí a realizar una breve contextualización del 15-M para poder entender el contexto en el que se inserta la *Comissió Audiovisual d'Acampada Barcelona: 15Mbcn.tv*, nuestro caso de estudio. No obstante, no nos detendremos a profundizar en él ya que existen numerosos autores (Candón Mena, 2012, 2013; Castells, 2012; Díaz Parra & Candón Mena, 2014; Postill, 2014a, 2014b, 2015; Toret, 2013b; Toret, Calleja-López, Monterde, & Serrano, 2014; Toret & Monterde, 2014) e investigaciones dedicadas exclusivamente al estudio transdisciplinar de este complejo movimiento, pudiendo acceder en ellos a análisis más detallados sobre los motivos de su surgimiento, diversos aspectos de su desarrollo y sus características específicas.

Acordamos con Toret (2014), en llamar "movimiento" al 15-M por motivos de sencillez en la argumentación, pero compartimos su postura teórica en la cual lo caracteriza como,

“en parte movimiento social, en parte constelación afectiva, en parte procesos de autoorganización o autonomía digital, en parte un 'clima', etc.; sin llegar a ser nunca una oleada unidireccional ni homogénea, sino que subsume y repotencia procesos previos, así como constituye el caldo de cultivo de nuevas y muy diversas expresiones de protesta. El #15-M es un proceso extremadamente complejo e innovador, que incorpora dinámicas propias de los nuevos movimientos sociales tal y como los venimos conociendo en el actual ciclo histórico de protesta, con otros fenómenos para lo que aún careceríamos de denominaciones colectivamente consensuadas a la altura de sus invenciones.” (Toret, 2014, p. 283)

2.1.1. Precedentes, motivos y surgimiento del 15-M.

Gran parte del germen que da lugar a las protestas que nacen a partir del 15 de mayo de 2011 y que acaban conformando luego el denominado “movimiento” 15-M o de los indignados, tienen parte de su razón en el colapso de la burbuja inmobiliaria que había dejado la economía española en un estado crítico, la alta tasa de desempleo con casi la mitad de los jóvenes del país desempleados y millones de ciudadanos en una situación totalmente precaria. La combinación de una clase política desacreditada por una serie de casos de corrupción, una ley electoral que perpetúa un sistema bipartidista, la crisis de representación de las instituciones y de la “izquierda” partidista y sindical, y el precedente de los levantamientos prodemocráticos de la primavera árabe, establecen un escenario de un fuerte descontento en España (López & Rodríguez, 2011). A los ojos de cualquier ciudadano era evidente el ambiente y el clima tenso, caldeado y de fuerte tensión y protesta social que imperaba en muchos países, no solo en España. Al respecto, Candón Mena (2012, pp. 21-22), nos dice:

"La crisis económica, con un origen financiero y especulativo, lejos de afectar a la banca recaía sobre las clases populares. Mientras que los Estados acudían al rescate bancario incurrieron en enormes déficits que luego serían utilizados como excusa para brutales recortes que afectarían de nuevo a los más desfavorecidos. La corrupción en la clase política y el total alejamiento de los ciudadanos la hacía cómplice del expolio. El plan Bolonia, la reforma laboral, el alargamiento de la edad de jubilación, la subida del IVA, la bajada de sueldos de los funcionarios, el recorte del gasto público, la privatización de las cajas de ahorro y de empresas estatales... la lista de agravios era suficiente para explicar la indignación general que se apoderaba de cada vez más capas de la población. Pero junto a los amplios motivos de descontento surgieron también motivos de esperanza que animaron la protesta. La revolución islandesa, wikileaks, protestas en Francia, Reino Unido, Grecia o Portugal y, sobre todo, la Primavera Árabe, que mostró que era posible vencer a las dictaduras, tanto militares como financieras".

Por otro lado, ya en diciembre de 2010 diversos activistas de la cultura y el software libre y por los derechos de Internet se movilizaron contra el proyecto de la impopular *Ley Sinde* sobre derechos de autor, aprobada finalmente a principios de 2011 (Toret, 2014). El enorme rechazo a la ley llevó a la creación de la plataforma y campaña *No Les Votes*, instando a no votar por ninguno de los principales partidos que aprobaron la ley. *No Les Votes* junto a *Anonymous*, *Juventud Sin Futuro* y otros colectivos unieron fuerzas y posteriormente se crea la plataforma *Democracia Real Ya* (DRY), con base de operaciones fundamentalmente *online*, pero a nivel físico en reuniones en el centro de cultura libre Conservas, en Barcelona, y el *hackerspace* Patio Maravillas, en Madrid (Postill, 2014a, 2014b).

Toret (2014) destaca tres elementos fundamentales que constituyen la génesis subjetiva y política del 15-M y que influyen tanto en las formas como en los contenidos de la explosión del 15-M. Uno, el proceso subterráneo e invisible de creación de una masa crítica tecnológica y social conformada al calor de las luchas por la libertad y neutralidad de internet, expresión de una cultura colaborativa y de activismo distribuido *online* que fue conformando una ciudadanía consciente formada y conectada dentro de la infoesfera del estado español entre 2006 y 2011. Dos, una multiplicación y profundización de prácticas tecnopolíticas que permitieron desencadenar, extender y facilitar procesos masivos de autoorganización social y comunicativa de esta multitud conectada. Tres, la influencia y empoderamiento que produjo la

Primavera Árabe, a través de la presencia de sus revueltas en los medios y en la red, situando en el imaginario colectivo la imagen de un nuevo posible, de hecho, la idea de acampar en Sol estuvo influenciada por la experiencia reciente de la acampada en Plaza Tahrir de El Cairo.

2.1.2. El 15 de mayo de 2011: "*¡Democracia Real Ya! No somos mercancías en manos de políticos y banqueros*".

Comenzó a gestarse entonces una convocatoria de la mano de *No Les Votes, Anonymous, Juventud Sin Futuro, Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH), Estado del Malestar, ATTAC, Democracia Real Ya (DRY)* y otras plataformas en línea y de base para manifestarse colectivamente en las calles el 15 de mayo de 2011 bajo el lema "*¡Democracia Real Ya! No somos mercancías en manos de políticos y banqueros*". La convocatoria comenzó a gestarse y coordinarse, fundamentalmente, a través de internet, las redes sociales, la telefonía celular, Facebook, Twitter, Tuenti, YouTube, etc. y también de manera física a nivel local, en cada una de las ciudades que se sumaban a la campaña. Toret recuerda al respecto, reforzando este planteo:

“Desde abril, la campaña de DRY prendió por la red como la pólvora, en un entramado de lazos humanos y digitales. Nuevas personas se fueron incorporando cada día a la participación, proponiendo, organizándose en sus ciudades o pueblos bajo la forma de grupos locales para preparar la movilización del 15-M. Una ola postmediática subterránea, inapreciable para los grandes medios de comunicación y las instituciones, se gestó comprometiendo a personas de toda condición y edad. Al mismo tiempo, cualquier usuario habitual de internet y de las redes sociales recibía información de las convocatorias, que llegaban a través de canales muy diversos, desde diferentes fuentes y en redes de confianza entre iguales. Quienes participaban en el proceso desde las diferentes poblaciones crearon acontecimientos locales y grupos promotores para organizar la manifestación. También instituyeron espacios particulares de organización en red, con sus correspondientes perfiles en Twitter y grupos-evento en Facebook. Esto favoreció la participación abierta y activa en espacios de trabajo *online*, facilitándose además el encuentro personal, en asambleas locales, de quienes se conocían sólo en el espacio de internet. Ese proceso interconectó un ciberterritorio y un geoterritorio, hibridándolos. Todo el tiempo de nuestra conexión *online* era aprovechado con el objetivo de organizar las capacidades, habilidades y recursos necesarios para crear ese acontecimiento distribuido.” (Toret, 2014, p. 289)

Llegado el mismo 15 de mayo del 2011, muchas agrupaciones y colectivos de activistas, pero sobre todo personas individuales sin ninguna filiación a organizaciones sociales y/o políticas, salieron a manifestarse y protestar en las calles, conformando un acontecimiento y una movilización colectiva y distribuida, llegando a manifestarse unas 130.000 personas en, al menos, 58 ciudades de todo el territorio español.

Si bien las marchas fueron muy concurridas, no lograron la visibilidad en los principales medios de comunicación, tal como los manifestantes y organizaciones habían esperado. Sin embargo, fueron el comienzo de un movimiento masivo, con ocupaciones de las plazas y una ola de protestas que se extenderá incluso más allá de las fronteras españolas.

Comenzó a gestarse este movimiento en donde la demanda fundamental era sostener una lucha por una democracia real, creíble, sin intermediarios y directa, una democracia al alcance de las clases populares, que fuera expresión colectiva y promoviera una participación social y política inmediata. Diversas personas con perfiles muy distintos comenzaron a participar y a sentir que esa lucha les pertenecía y que, de uno u otro modo, les era cercana.

2.1.3. Las acampadas en las plazas.

El punto de inflexión se produjo el mismo 15 de mayo, luego de la manifestación, cuando un grupo de unos cuarenta manifestantes decidieron acampar en la Puerta del Sol, plaza principal de Madrid, en lugar de regresar a sus hogares. Ante la amenaza de las autoridades por desalojarlos, los ocupantes enviaron llamadas de apoyo con sus teléfonos móviles a través de las redes sociales. Ya el 17 de mayo, el número de personas acampando en la Puerta del Sol había crecido a 200 y el 20 de mayo ya eran cerca de 30.000 personas ocupando toda la plaza. Esta explosión demográfica se reflejaba también de manera *online*, en innumerables comentarios en Twitter, conversaciones de Facebook, vídeos en YouTube, entradas en blogs, fotos en Flickr, entre otros miles de materiales e informaciones que fueron producidas, compartidas y puestas en circulación de manera inmediata.

Poco a poco se fueron sumando diversas ciudades de todo el territorio, dando forma al naciente movimiento 15-M de los indignados (los hashtags de la red social Twitter lo denominaban también *Spanish Revolution*). Siguiendo el ejemplo de la primera acampada en la Puerta del Sol (Madrid), fue expandiéndose a diferentes ciudades y plazas como Plaza Calatunya en Barcelona, Plaza del Ayuntamiento en Valencia, Plaza de la Encarnación en Sevilla, entre tantas otras que se fueron uniendo al reclamo y a la lucha.

En medio de este clima de profundo desencanto social, económico, político, etc., las plazas de las diferentes ciudades de España poco a poco comenzaron a llenarse de colores, ruidos, reclamos, cánticos, carteles, asambleas, etc. El empoderamiento facilitado por tomar las riendas del reclamo, desde el lugar de ciudadano, de pueblo, de un otro al que le sucede lo mismo que a la persona que tiene al lado, hizo que este 15 de Mayo pasara a la historia atravesando cualquier expectativa inicial.

Los campamentos evolucionaron rápidamente conformando ciudades dentro de ciudades, siendo gobernados a través de asambleas populares y diversas comisiones. Las comisiones se crearon primero en función de las necesidades prácticas (cocina, limpieza, coordinación, salud, etc.) y luego de las necesidades más complejas que requerían una división de trabajo (comunicación, cultura, intercomisiones, audiovisuales, derecho, inmigración, etc.). Las decisiones se tomaban a través de asambleas donde se votaba según ciertas reglas e intentando llegar a consensos. La estructura se organizaba de manera totalmente horizontal, con portavoces rotativos en lugar de líderes. Decenas de miles de ciudadanos experimentaban así con formas participativas, de democracia directa e inclusiva, completamente opuestas a la lógica dominante de la representación política. Podía apreciarse una mezcla de utopía y pragmatismo en sus reclamos, solicitando, por un lado, una lista de demandas concretas, incluyendo por ejemplo la eliminación de los políticos corruptos de las listas electorales, mientras, por otro lado, perseguía objetivos a largo plazo marcadamente revolucionarios, tales como "Todo el poder para el pueblo" (European Revolution, 2011). El cineasta Gerardo Tuduri, del colectivo Cine sin Autor, comenta al respecto de este momento tan particular y diferente, al tiempo que reflexiona sobre el poder de las imágenes registradas,

"Posiblemente las imágenes más poderosas que cualquiera ha podido y puede recoger, son las de las asambleas populares masivas que irrumpieron como una realidad casi utópica en el seno de la sociedad española. Utópica por su participación, por sus procedimientos y por la energía colectiva que las habita. Una utopía tal que algún joven desconocido llegó a comentarle a un amigo: 'esto tiene que acabarse porque es irreal'. Las asambleas masivas de sol, con toda su operativa, crean *in situ* un sentimiento ambiguo donde uno se está diciendo todo el tiempo: esto no puede estar ocurriendo así, pero está ocurriendo así. Fue la grabación de esas asambleas las que posiblemente nos hicieron detener para pensar mejor cómo seguir inmersos en el 15-M" (Tuduri, 2011b, párrafo 6).

Las movilizaciones, acciones y ocupaciones se van haciendo cada vez más masivas y día a día miles de personas se acercan a las plazas interesadas por el movimiento, incluso hasta el 22 de mayo, día previo a las elecciones, en el que se convoca a una multitudinaria manifestación como acto de desobediencia civil, a pesar de la prohibición de la Junta Electoral.

Ya para el 27 de mayo, en Barcelona, se produce uno de los hechos de mayor violencia que registró el 15-M. La policía antidisturbios irrumpe violentamente en la Plaza Catalunya, desalojando a las personas que permanecían pacíficamente en la acampada. La excusa del gobierno era que debía “limpiar” la plaza ya que era mala imagen para la próxima celebración de la *Champions League*. Al impedir que los camiones de limpieza, cargados con pertenencias de los acampados, salieran del lugar, los *Mossos d'Esquadra* (policía autonómica catalana) reprimen violentamente²⁶⁶ a los manifestantes con un saldo de más de 120 personas heridas²⁶⁷. Claramente, como muchas de estas acciones, el efecto de dicha acción es totalmente el inverso: la plaza vuelve a ser tomada y los reclamos vuelven a encenderse. Instantáneamente las imágenes de la represión comienzan a circular en las redes y en cuestión de minutos comienza a viralizarse la información, dando lugar a protestas en solidaridad que proliferaron por todas las ciudades del país bajo el lema “Todos somos de Barcelona”.

2.1.4. De las plazas a los barrios.

Siguiendo la cronología de los hechos, y resumiendo la sucesión de los mismos, a mediados de junio, después de cuatro semanas desde el comienzo de las protestas, se decide en asamblea levantar la acampada en la Puerta del Sol, dando un cierre a esta gran etapa donde se permanecía día y noche en la Plaza. Algunas ciudades tomaron la misma decisión y la mayoría de los campamentos fueron desmantelados tras asambleas de consenso. En otras se decidió seguir acampadas hasta el fin de semana (La Coruña, Bilbao, Córdoba, Sevilla, Valladolid, Vigo, San Sebastián, Santiago, Murcia y Zaragoza).

La estrategia consistía en trasladar el movimiento de las plazas centrales a las plazas y calles de los barrios. Las asambleas de barrio fueron creadas en muchas localidades de toda España, dando lugar al reclamo, luchas y voces de diferentes espacios y colectivos vecinales, aunque con niveles desiguales de participación y en ocasiones preocupaciones muy localizadas. Como bien apunta (Tuduri, 2011b), con las asambleas barriales se conforma una puesta en escena de estrategias de participación y gestión colectiva y ciudadana. Un modo de pensar la sociedad, de imaginar el modo de gestionar y llevar adelante las ideas y proyectos, pero de una manera horizontal, conformando una muestra del deseo de establecer y sostener cierto orden social, político y económico de manera autogestionada.

Contrariamente a lo esperado por muchos, el movimiento siguió cobrando impulso en todo el verano, con una serie de acciones en defensa de colectivos vulnerables, como inmigrantes extranjeros y las víctimas de desalojos. Fueron surgiendo nuevos intereses, acciones y temas que acompañaron las protestas. Se introducen temáticas relacionadas al sector laboral (8 de junio: sentada ante el Congreso de los Diputados contra la reforma de la negociación colectiva). Comienzan a gestarse nuevas concentraciones frente a los ayuntamientos de todo el país (el 15 de junio se bloquea el *Parlament* Catalán en protesta por los recortes sociales, evidenciando numerosos incidentes). Acto seguido comienzan las acciones conjuntas con la

266 Como puede verse en numerosos vídeos *online* Por ejemplo: Fiona VQ (2011), *Desalojo acampada plaza Catalunya 27M*, recuperado a partir de <https://vimeo.com/25447948> o Superjav35 (2011), *Desalojo plaza catalunya. Limpieza. Indignados. «Las cargas no han sido violentas»*, recuperado a partir de https://youtu.be/wZDNAELeF_Q. Los vídeos de 15Mbcn.tv de esta época lamentablemente se han perdido. Sin embargo, existe un vídeo realizado posteriormente (7 de marzo 2012) por 15Mbcn.tv, y que luego fue utilizado como prueba en procesos judiciales, revela las comunicaciones internas de la policía durante el desalojo por parte de la Brigada Móvil. 15Mbcn.tv (2012g), *«Les comunicacions internes de la policia durant l'operatiu a Plaça Catalunya el 27-M, 7 de marzo de 2012»*, recuperado a partir de <https://youtu.be/ouRbON3PEk8>

267 El Informe 2012 sobre los Derechos Humanos en el mundo de Amnistía Internacional, critica duramente el excesivo abuso de la fuerza en el desalojo de la plaza de Catalunya del 27-M. “Los informes médicos y las imágenes de vídeo confirmaron que la policía antidisturbios había golpeado con sus porras a manifestantes aparentemente pacíficos y había disparado proyectiles de goma contra ellos. Al parecer, los agentes no llevaban número de identificación en el uniforme. (...) el gobierno catalán manifestó que no era necesario abrir una investigación sobre las denuncias de uso excesivo de la fuerza.” (Amnistía Internacional, 2012, pp. 185-186). El informe solicita acciones judiciales contra los agentes implicados y evaluación del uso de pelotas de goma, ya que el uso de la fuerza debe ser siempre el último recurso para garantizar el orden público, no el primero.

Plataforma de Afectados por la Hipoteca -PAH-, luchando por la paralización de desahucios (el 15 de junio se frena el primer desahucio en Madrid, al que seguirán muchos otros en los sucesivos años). En Málaga comienzan a gestarse una serie de acciones relacionadas a inmigración, que servirá de puntapié a una larga sucesión de luchas en toda España (el 7 de agosto se lleva adelante una acampada frente al Centro de Internamiento de Extranjeros, evitando con ello la deportación de un joven argelino). Estudiantes y profesores valencianos, del Instituto Lluís Vives, protagonizan una serie de protestas reclamando por la educación pública y revelándose contra la represión por parte de la policía (dando inicio a lo que conocimos como la “Primavera Valenciana” el día 16 de febrero) (Candón Mena, 2012).

2.1.5. 15-O, la indignación se globaliza.

El siguiente hito del movimiento lo representa la manifestación del 15 de octubre, convocada a nivel global con mucha antelación, en la cual confluyen en un mismo día protestas y movimientos “unidos por un cambio global”, movilizándolo, según los convocantes, a más de 1.040 ciudades en 90 países, siendo considerada la mayor protesta mundial desde el ciclo altermundista, aunque de menor convocatoria que la histórica movilización del 15 de febrero de 2003 contra la guerra de Irak (Candón Mena, 2013). Con la influencia del 15-M y de la Primavera Árabe, y luego de esta manifestación global masiva en el que los indignados fueron llamados en todo el planeta a ocupar los espacios públicos y crear espacios de debate, reunión y reflexión, el movimiento de indignación, continúa Candón Mena (2013), acaba de extenderse definitivamente a Nueva York, Londres, Frankfurt y muchas otras ciudades de todo el mundo, encendiendo especialmente en EE.UU. con el nacimiento del movimiento *Occupy Wall Street*, pero también en Chile con un importante movimiento estudiantil, protestas en Grecia, Portugal, Francia y Gran Bretaña.

2.1.6. 12M-15M.

Ya cerca del primer aniversario del 15-M, el día 12 de mayo, desde el movimiento se convoca a una movilización masiva y desde todo el país se volvieron a ver las calles llenas de personas de todas las edades, las manifestaciones volvieron a ser multitudinarias. El ambiente social, económico y político continuaba estando caldeado, los recortes se agudizaron, las represiones se profundizaron, por lo cual las voces de descontento y las acciones de resistencia continuaron sonando día a día. Para Candón Mena (2012, p. 25),

"(...) el valor del movimiento como momento de aprendizaje y repolitización, como estreno de una nueva generación de activistas, como renovación de prácticas y discursos alternativos a veces anquilosados, como cuestionamiento directo a la cultura de la transición dominante y esbozo de una nueva cultura política, es evidente. Puede que el 15-M no haya sido capaz, al menos en este primer año de existencia, de cambiar una sola de las políticas neoliberales que hicieron estallar la indignación, pero sin duda ha contribuido a configurar el actor social que deberá afrontar ese reto en el futuro. Si la situación de hace un año hizo posible la repentina emergencia de esta ola de confrontación social no debería sorprender que, incluso si llega a desvanecerse, resurja con más fuerza en el futuro".

El movimiento del 15-M en su conjunto, con las diferentes sedes en diferentes puntos de España, continúa reforzando los reclamos y el repudio a los hechos vividos de corrupción, recortes y crisis en educación, sanidad, trabajo, etc., que continúan azotando a todo el país. Surgen las llamadas marea verde de la educación, marea blanca en lucha por la sanidad, la azul de ecologistas y vecinos contra la privatización del agua, la marea violeta de la mujer, la roja de los desempleados, etc. Todo el movimiento del 15-M, a pesar de haber abandonado hace tiempo las Plazas, continuó actuando de manera latente, representado en las diferentes organizaciones, colectivos, redes, plataformas, etc, generando sinergias y trabajos colectivos que afianzaron, una vez más, las luchas sociales comunes.

2.1.7. Características y particularidades del 15-M.

Nos parece interesante destacar aquí que el 15-M logra intervenir profundamente dentro de la coyuntura social y política en las que se inserta y de la cual surge. Aunque no podemos detenernos en esto ahora, es evidente que muchos de los cambios que se han producido en el panorama político de España en los últimos años tienen, sin duda, su origen en muchos de los reclamos y de las acciones llevadas a cabo por este movimiento en red de multitudes conectadas. Si bien este es un debate profundo para el cual necesitaríamos mucho espacio y tiempo, nos parece interesante al respecto reseñar que algunos, de los tantos, objetivos logrados por las personas que se comprometieron dentro de este movimiento, pueden verse materializado en cuestiones concretas, tal como el proyecto #logros15M demuestra, al realizar un mapeo de los logros conseguidos desde el surgimiento del 15-M, hasta finales del año 2013²⁶⁸.

Es importante destacar que el 15-M propone una ruptura radical con el orden político y la democracia representativa existente, heredera de la cultura de transición que siguió al final del régimen franquista en 1977, promoviendo una nueva democracia 2.0, una democracia real, sin intermediarios, directa y con intervención tanto a nivel *offline* como *online*. Como bien apunta Postill (2014b), el movimiento 15-M ha logrado desarrollar una estética política que conjuga lo efímero con lo perdurable: *Trending topics* en Twitter, acampadas, grupos de Facebook y asambleas barriales pueden ir y venir, pero la idea generalizada de que el sistema político español está en crisis y necesita repararse (o sustituirse) permanece a lo largo del tiempo.

Por otro lado, una característica notable del 15-M, en comparación con los movimientos similares surgidos en esta época, es su tenaz compromiso con la no-violencia, incluso de cara a la provocación y la brutalidad policial. Los activistas del 15-M consideraban la no-violencia como algo esencial para el movimiento y de la misma importancia que la inteligencia colectiva, la horizontalidad, la heterogeneidad y la inclusión (European Revolution, 2011). La no-violencia era una estrategia colectiva, fuente de fortaleza y no de debilidad. Esta estrategia de no-violencia del 15-M estuvo representada ampliamente a través de las imágenes construidas desde el mismo movimiento, sobre todo a través de vídeos y fotos compartidos en plataformas *online* (YouTube, Facebook, Twitter, etc.) con sentadas pacíficas, asambleas multitudinarias en completa tranquilidad, provocadores de la policía secreta infiltrados entre los manifestantes, resistencia pacífica en momentos de represión policial, enfrentándose a la policía antidisturbios con las manos abiertas levantadas y cantando “¡Estas son nuestras armas!”. De esta manera se logra desbaratar el intento de diversos medios masivos hegemónicos de imprimir una imagen radical y violenta al movimiento. Como bien rescata Fernandez-Savater (2011, párrafo 3), de un texto que circulaba en las listas del 15-M: “(...) la no-violencia del 15-M no es pasiva, no es acatamiento de la legalidad ni asunción de los términos convencionales de la política, sino que es activa, rebelde, desobediente y creativa”.

El 15-M se distancia de esta forma de las diversas tácticas utilizadas por los movimientos sociales anteriores, como por ejemplo como el movimiento contra la globalización corporativa de finales de 1990 y principios de 2000, que incluía tácticas de violencia performativa²⁶⁹ (Juris, 2005). Al promover una lucha

268 Puede consultarse la web del proyecto en <https://logros15m.crowdmap.com>

269 Juris (2005) define violencia performativa como un modo específico de comunicación a través del cual los activistas tratan de producir la transformación social mediante la organización de rituales simbólicos de confrontación. Sin embargo, por desgracia para los activistas de los movimientos antiglobalización de principios del siglo XXI, los medios de comunicación de masas convencionales del día socavaron su estrategia mediante la interpretación de estos enfrentamientos como violencia sin sentido. Juris realizó su trabajo antes del actual auge mundial de los teléfonos inteligentes y la facilidad en la captación imágenes y su distribución inmediata de la información en las redes sociales, propio de las recientes oleadas de protesta (2009-2014), algo que para Postill (2014b), introduce un cambio sustancial en la estrategia de algunos movimientos sociales actuales que promueven un tipo de acciones y protestas no violentas, adquiriendo mayor relevancia y potencia por su enorme mediación tecnológica.

fundamentalmente no-violenta y rechazar, en un primer momento, las "diversas tácticas" de violencia performativa y las "estéticas radicales" de las movilizaciones anteriores contra la globalización corporativa, los indignados lograron incluir entre sus filas a millones de españoles que, de otro modo, se habrían mantenido al margen de las protestas.

El 15-M, según Postill (2014b), recurre incluso con frecuencia al humor para destacarse de la provocación y la violencia de la policía, a través de diversas consignas, blogs, tweets, vídeos de YouTube y otras formas de medios de autocomunicación, buscando distanciarse de las principales representaciones de los medios (reales o imaginarios) que intentan marcarlo como un movimiento de estética "radical", "antisistema" y/o "violento". YouTube se convirtió rápidamente en la plataforma ideal en la que compartir la evidencia de la brutalidad policial, debido a la indexicalidad inherente de su formato audiovisual, a la vez que, poco a poco, los indignados fueron aprendiendo el funcionamiento del algoritmo de Twitter para que sus preocupaciones se convirtieran en *trending topics*, interviniendo así en la agenda política y mediática del momento.

Aunque las revueltas populares en Túnez, Egipto y otros países árabes eran una fuente de gran inspiración para los indignados y ocupantes de ambos lados del Atlántico, no debemos perder de vista otra importante fuente de ideas, tecnologías y personas provenientes del movimiento de la cultura libre y la libertad en Internet (Wikileaks, Anonymous, Fundación P2P, Foro de Cultura Libre, etc.) Los indignados se apropiaron de las metodologías de los *hackerspaces* de los activistas de internet, trasladándolas a las calles y plazas donde se fusionaron, a su vez, con otras prácticas y tecnologías específicas de cada contexto (Postill, 2014b). Al hacerlo, crearon nuevas formas de praxis tecnopolítica, de compromiso cívico y de protesta estética. Todo ello sumado a una próspera subcultura okupa-hacker, además de un vasto grupo de jóvenes cualificados que no podían encontrar empleo y, por tanto, capaces y dispuestos a invertir su labor creativa en el nuevo movimiento. Muchas de estas características más tarde fueron (re)utilizadas y reformuladas por otros movimientos como el *Occupy* en Estados Unidos, el #yosoy132 en México, en otros, donde estas características adquieren sus particularidades locales y continúan hibridándose y mutando de acuerdo a las necesidades específicas de cada contexto.

El 15-M se caracteriza por una marcada utilización de sofisticadas prácticas digitales de los media y de las tecnologías móviles, utilizando las redes sociales y las herramientas 2.0, explotando hábilmente las diversas *affordances* de las diferentes tecnologías para contaminar las redes e intervenir dentro de los intersticios de los medios *mainstream*. Todo ello producto de haber surgido de la mano del movimiento de activistas de la cultura y el software libre, del cual ha tomado en parte la ética y la estética hacktivista, pero creando también una serie de experimentos tecnopolíticos (Toret, 2013b) propios de una democracia directa 2.0, que son trasladados también al espacio público mismo mediante ocupaciones marcadas por una temporalidad abierta y perpetuamente transitoria. También plantea Toret (2014) que el mismo proceso de aprendizaje colectivo fue el que transformó el uso ocioso de la red en un uso explícitamente político de ella:

"Los usuarios de internet pasaron de compartir archivos musicales, archivos audiovisuales y programas informáticos, a compartir información crítica, convocatorias y estrategias de intervención política o reflexiones sobre la situación económica y social. Ésta es la generación que se ha formado y educado en internet, que lo ha experimentado como lugar de socialización, información y ocio, que ha desarrollado ciertos valores comunes y posiciones críticas inspiradas en los valores de la red: libertad de información, importancia de compartir, sentido crítico. Al mismo tiempo, esa generación digital se ha forjado en las batallas comunicativas y de producción distribuida de información y en las campañas contra los enemigos de la libertad en la red. Entender cómo se gestan nuevas formas políticas en la red, identificar los valores que genera la vida electrónica conectada y analizar cómo se transforman en una masa crítica, resulta imprescindible si queremos comprender el suelo antropológico y político sobre el que se levanta y se expresa el #15-M. Resulta crucial atender a las prácticas de este hacer tecnopolítico y su evolución, pues son prácticas vertebradoras de nuevos procesos de movimiento. Consideramos que este patrón de autoorganización política es una tendencia profunda en las estrategias y tácticas de transformación social actuales en la sociedad-red" (Toret, 2014, p. 285).

En resumen, Postill (2014b) recalca el papel que han jugado los nuevos medios sociales (social media) y las tecnologías móviles en la emergencia y estabilización de una distintiva estética del 15-M. Una nueva estética conformada por la no-violencia, el humor, prácticas sofisticadas de los media y de las tecnologías móviles, una transposición de la ética y estética de los hacker a los espacios públicos ocupados y una temporalidad abierta y perpetuamente transitoria. Todo ello de una manera complejamente mediada, tanto por los medios de comunicación "tradicionales" como por las nuevas plataformas y tecnologías como Facebook, Twitter, YouTube y los *smartphones*.

Como indica Toret (2014), toda esta sofisticación y amplitud de todo este continente de prácticas tecnopolíticas han constituido y multiplicado la potencia del movimiento, creando un estado de ánimo empoderado, que ha permitido comunicar-crear la indignación, así como materialmente crear, coordinar y dar sentido a "procesos de autoorganización que no han necesitado de centros de decisión ni de líderes unívocos, lo que muchas veces se confunde con la 'falta' de organización por parte de un ojo incapaz de percibir la trama compleja en que consiste la autoorganización social a través de medios digitales" (Toret, 2014, p. 284).

2.2. *Comissió Audiovisual d'Acampada Barcelona: 15Mbcn.tv*

El movimiento 15-M es un caso paradigmático respecto de la conciencia sobre la importancia de la creación audiovisual como herramienta de intervención social y política. Cada una de las acampadas mayoritarias tenía, entre sus comisiones, una dedicada específicamente al audiovisual²⁷⁰. Las mismas se encargaban de producir diversos materiales audiovisuales de carácter contrainformativo, como contrapeso a la mirada de los *mass media*. También de realizar trabajos críticos de agitación para convocar a la movilización. Grabar registros directos que sirvieran de denuncia y defensa. Realizar documentales que investiguen, reflexionen y analicen detenidamente diversos conflictos sociales y políticos, entre otras tareas. En definitiva, se encargaban de pensar acerca de la auto-representación de cada acampada (en particular) y del movimiento (en general), conscientes del poder de denuncia y convocatoria que posee la imagen en movimiento en nuestras sociedades actuales.

De todas estas comisiones, nos detendremos a analizar, como caso de estudio, la *Comissió Audiovisual d'Acampada Barcelona*, proyecto que luego fue denominado 15Mbcn.tv y que surge a mediados de mayo del 2011, dentro del movimiento 15-M, en la acampada de la plaza Catalunya. Analizaremos este caso, primero, porque es una de las pocas comisiones audiovisuales, de la diversidad de acampadas existentes durante el 15-M, que permaneció activa durante los años siguientes, hasta finales del 2014. Segundo, porque su producción fue incrementando con el tiempo, tanto en cantidad, calidad, capacidad de intervención, estética, etc. Tercero, porque una vez que la acampada se disolvió, continuó trabajando con diversos actores, colectivos, organizaciones y movimientos sociales, políticos, activistas, mediáticos y culturales de Barcelona, tendiendo una extensa red de sinergias e interacciones comunes y colectivas. Cuarto, porque muchas de sus producciones audiovisuales han logrado un impacto profundo en la opinión pública, en la agenda mediática y política, tanto local como nacional, en relación a ciertos temas o problemáticas puntuales. Quinto, por su proximidad geográfica y temporal nos permitió conocerla personalmente, constituyendo el punto de partida empírico de nuestro estudio, principalmente a partir de

270 Audiovisol (Madrid), Comissió Audiovisual d'Acampada Barcelona (15Mbcn.tv), Comisión Audiovisual de la Acampada de Bilbao, de Málaga, de Valencia (acampadavlcvideo), de Salamanca, de Zaragoza (Acampadazgz), de Cádiz, de Logroño, de Sevilla (AcampaSevilla y SetasTV), entre otras.

la observación participante y de entrevistas a gran parte de sus integrantes. Sexto, pensamos sería interesante realizar un estudio descriptivo en profundidad, deteniéndonos en un caso puntual paradigmático, dentro de la enorme diversidad de colectivos videoactivistas 2.0 activos actualmente.

La reunión periódica como observador participante ha permitido el contacto directo en el espacio físico con sus integrantes y con las acciones realizadas por ellos. Constituía además un punto estable y cercano para realizar el análisis y el estudio en esta Tesis. Esto ha sido extremadamente útil para poder comprender el contexto, sus interacciones, su actividad, sus actores y su producción, ya que estos aspectos son difíciles y complejos de abordar, al tratarse de un fenómeno vivo en constante cambio y movimiento.

Por otro lado, analizamos también el papel de YouTube y de las herramientas 2.0 en la distribución de las producciones del colectivo. Nos preguntamos además acerca de sus horizontes políticos y motivaciones para la producción de sus estrategias narrativas, estéticas y de difusión, intentando reconstruir, a través del análisis de sus audiovisuales y de las entrevistas a sus miembros, esta identidad colectiva compleja que existe detrás de esta cuenta de YouTube y de los más de 500 vídeos publicados.

Como ya hemos visto, aunque plataformas como YouTube, Twitter o Facebook no son espacios creados pensando en el debate, la actividad y/o la militancia política, sin embargo, al interior de estos espacios no-políticos, ciertos usos de carácter aparentemente privados, populares y cotidianos, acaban convirtiéndose, a veces, en una pista de despegue para preocupaciones políticas y sociales que afectan directamente a las personas, comenzando una naciente participación política activa. En el caso puntual de 15Mbcn.tv, el uso de las redes sociales YouTube²⁷¹, Twitter²⁷², Facebook²⁷³ y de una cuenta de Gmail²⁷⁴ constituyen las principales plataformas digitales utilizadas para la difusión de los contenidos generados, como también como medio de comunicación con otros colectivos y activistas. Sus integrantes utilizan principalmente teléfonos inteligentes (*smartphones*) y Whatsapp para comunicarse o coordinar la grabación de las diferentes acciones o eventos de protesta planificados por otros colectivos o movimientos de Barcelona. Si bien existía también un sitio web²⁷⁵ muy activo, a partir del año 2014 queda inhabilitado²⁷⁶. Tanto el canal de YouTube, las redes sociales y el sitio web eran los canales de comunicación y difusión que la comisión tenía con el exterior. Las únicas herramientas libres y colaborativas empleadas por la comisión son los PAD²⁷⁷, utilizados para coordinar campañas de Twitter o ciertos eventos y proyectos puntuales.

Hay una intertextualidad evidente en el uso de estos medios sociales 2.0, gracias a una cantidad importante de funcionalidades y un aumento de la interoperabilidad entre una gran cantidad de servicios corporativos. 15Mbcn.tv es consciente de ello, por eso al subir un vídeo a YouTube, automáticamente publicaba un mensaje en Twitter. Si era un tema muy importante se preparaba previamente una campaña de Twitter más elaborada para lanzarlo. Una vez que empezaba a ser re-twitteado en las redes sociales, aparecía también publicado en el muro de Facebook de la comisión, que a su vez se compartía con otras cuentas de colectivos o personas relacionadas con la temática abordada, lo que generaba que se multiplicara su difusión. Por otro lado, el vídeo era publicado también en la web 15Mbcn.tv y, en algunos casos, se enviaba a la lista de mailing que la comisión tenía en su cuenta de Gmail, la cual incluía comisiones de otras acampadas en otras ciudades, diversos colectivos, medios alternativos, activistas de otras latitudes, etc. Todo esto, sin contar la difusión que podía llegar a tener el vídeo en caso de viralizarse y de que los medios tradicionales se hicieran eco de ello, re-publicándolo en sus webs, televisiones, redes, periódicos, etc. De esta manera, el trabajo estaba explícitamente vinculado entre las diversas redes sociales. Podríamos decir que el trabajo de 15Mbcn.tv es realizado casi en totalidad a través de herramientas comerciales 2.0 de las grandes

271 <https://www.youtube.com/user/15Mbcn>

272 https://twitter.com/15mbcn_tv

273 <https://www.facebook.com/pages/15Mbcntv>

274 15mbcn.tv@gmail.com

275 <http://15Mbcn.tv>

276 El colectivo olvida pagar el dominio y es comprado por una empresa de posicionamiento web, para aprovechar el tránsito elevado que poseía la web.

277 <https://titanpad.com>

corporaciones de internet. Sin embargo, esto es también un reflejo de la apropiación, adaptación y creatividad con la cual los activistas utilizan y subvierten las estructuras tecnológicas, informáticas y de telecomunicación. Una respuesta a las limitaciones a las cuales se enfrentan en el intento por equilibrar los grandes problemas de (in)visibilidad y difusión de este tipo de disidencia social y política, dentro de los medios masivos de comunicación. En definitiva, buscan *hackear* los usos potenciales y los objetivos económicos de las TIC's, para transformarlos, no ya en espacios de publicidad, sino en espacios para debatir, negociar y coordinar prácticas alternativas y de resistencia.

Estas redes y medios sociales (*social media*) pueden ser también empleados para la construcción y el mantenimiento de apoyo a diferentes causas desde una perspectiva a largo plazo. Es decir, el uso de YouTube no sólo sirve como difusión de una causa en particular, sino también como un archivo audiovisual colectivo de las actividades, protestas, reclamos, acciones, encuentros y manifestaciones realizadas por diversas organizaciones en Barcelona entre el 2011 y 2014. De esta forma, el propio canal de 15Mbcn.tv es un extenso archivo vivo de documentación, donde se guarda la memoria (audio)visual colectiva de la resistencia activista de los últimos años. Memoria que sirve, no sólo como registro de diversos acontecimientos que ningún otro medio ha registrado, sino también como discurso alternativo y contrapuesto al discurso hegemónico impuesto por los medios de comunicación, como por ejemplo el caso de Ester Quintana y las declaraciones recogidas por los diarios y las televisiones de Felip Puig (ver III.3).

La memoria colectiva (*online*), rescatada por 15Mbcn.tv en las imágenes grabadas de los diversos eventos de resistencia en la calle (*offline*), que se han llevado a cabo durante este tiempo, juegan también un papel importante en cuanto a la auto-gestión de la propia visibilidad de los movimientos populares, que han protagonizado las diversas luchas sociales en los barrios y en las calles de Barcelona. Esta memoria visual se convierte también en un importante aglutinante social y político en red que colabora, sin duda, en mantener el compromiso individual y colectivo con el grupo, ya que esta auto-representación enlaza emocionalmente a los actores con sus causas y sus luchas políticas, fomentando así su compromiso y su participación activa a lo largo del tiempo. Por otro lado, sobre todo durante la primera etapa del 15-M, el trabajo de 15Mbcn.tv ha contribuido a elevar la moral y reforzar el espíritu de lucha de los manifestantes, además de crear una mayor simpatía por el movimiento entre un público más amplio. Obviamente somos conscientes de que 15Mbcn.tv no cambia la realidad a nivel macro, pero si creemos que genera cambios a nivel micropolítico. Uno de estos cambios es su intervención en el imaginario, algo muy importante porque, poco a poco, va logrando dialogar con la consciencia de las personas, mostrando que existen también otras posibilidades, que existen otras formas, que existen otras maneras, diferentes a las existentes.

15Mbcn.tv pasó a ser, en gran medida, el medio de comunicación de los colectivos y movimientos sociales de Barcelona. Era la ventana al mundo exterior de lo que pasaba en las calles. En algunos casos la información sólo llegaba a los círculos más cercanos del activismo local, siendo una referencia confiable para las personas comprometidas, confirmando información que en otros medios no aparecía o que era tergiversada. En otros casos el círculo se ampliaba un poco y la información llegaba a gente que no era afín al movimiento, pero que gracias a la potencia del material distribuido y a las redes conformadas, la difusión se expandía un poco más. Por último, en algunos casos en los cuales la importancia y/o gravedad del hecho, la sensibilidad respecto de la temática abordada, sumado al trabajo audiovisual profesional de la comisión y de los colectivos implicados, conformaba una potente campaña que lograba romper el cerco mediático. En estos casos el propio 15Mbcn.tv junto a los diversos colectivos implicados, acaban imponiendo ciertos temas puntuales en la agenda de los medios de comunicación tradicionales. Por ejemplo, casos como el de Ester Quintana, Sergi García, el 4F, los CIE's, entre otros, como veremos más adelante.

Abordar el caso de un sólo colectivo, de los tantos que trabajan en el mundo de hoy, es nuestro objetivo para esta investigación, siendo conscientes de la imposibilidad de abarcar esta enorme diversidad. Incluso si sólo pensamos en la diversidad de colectivos, organizaciones y comisiones que, mediante su práctica audiovisual, trabajan de manera conjunta con el movimiento del 15-M, o en el territorio catalán, o igualmente en Barcelona, como analizaremos ahora.

2.2.1. Ecosistema de activismo audiovisual 2.0 de Barcelona.

Es importante destacar que 15Mbcn.tv ha jugado cierto rol determinante en el campo del activismo audiovisual 2.0 de Cataluña, y podríamos decir que también de España. Nos referimos aquí, no sólo a su trabajo estrictamente audiovisual de intervención social y política, sino también a su actividad como articulador de sinergias entre diversos grupos activos dentro de este campo. En varias ocasiones ha impulsado trabajos puntuales en conjunto con otros grupos de audiovisuales, gestionado el intercambio de materiales y coordinado encuentros colectivos. Ejemplo de esto último fue la *1a Trobada d'Intervenció Política Audiovisual (TIPA)*²⁷⁸, que buscaba crear nuevas sinergias y profundizar las existentes para poder coordinar acciones y estrategias colectivas entre los grupos. TIPA fue uno de los intentos más importantes, post-15M, de generar una red donde se convocaba a todos los medios libres, colectivos, videoactivistas, cooperativas, documentalistas, realizadores, redes, comunicadores, productoras, y todo tipo de personas que dedican su tiempo al audiovisual disidente, libre, alternativo, independiente y/o contrainformativo en el territorio catalán. Dicho encuentro, llevado a cabo el 10 de mayo de 2014, en el auditorio de Can Batlló, proclamaba en su manifiesto de convocatoria:

“Creemos en la existencia y la fuerza de un ecosistema de producción videoactivista que funciona y lucha desde un modelo descentralizado. Creemos que es fundamental seguir adelante para aumentar la capacidad de incidencia política y social; para reforzar la colaboración, la cooperación y el apoyo mutuo en el proceso de producción del audiovisual; para dotarnos de herramientas que nos aporten protección y seguridad ante el aumento de la represión, la censura y el uso de la fuerza; para visibilizar y revalorizar el gran esfuerzo humano, laboral y económico que representa esta tarea a la que dedicamos mucho tiempo, compromiso y recursos. Por todo ello, queremos definirnos y organizarnos juntas. Creemos en la esencia de lo que somos: un ecosistema muy diverso y descentralizado, pero entendemos que también hay que dar un paso colectivo para caminar sincronizadas y conectadas. Sumando esfuerzos, recursos, comunicación y coordinación, continuaremos en la lucha con más fuerza, energía y efectividad colectiva” (TIPA, 2014)²⁷⁹.

Este encuentro fue importante porque reunió cara a cara a los diversos colectivos y realizadores de Barcelona, en una jornada que buscaba organizar y coordinar una red colectiva entre todos ellos. Con la idea de empoderar y potenciar el trabajo de cada uno con el trabajo colectivo de todos. Iniciativa donde se crearon una serie de contactos y se trabajó de manera conjunta, realizando un listado de problemáticas y objetivos comunes, y coordinando un debate para llegar a un acuerdo de posibles abordajes, soluciones, estrategias y perspectivas. Las conclusiones generales del encuentro fueron enriquecedoras. Sin embargo, necesitaban de un trabajo continuado en comisiones y de nuevos encuentros para poder abordar las problemáticas y posibilidades detectadas. TIPA no logró tener la continuidad esperada, quedando estancado el trabajo realizado por más de un año. Creemos que en parte porque 15Mbcn.tv estaba ya en vías de disolución, por lo cual no volvió a convocar a nuevos encuentros, además de que el resto de colectivos tampoco tomaron la iniciativa.

No obstante, luego de más de un año de silencio, el 19 de septiembre de 2015 se ha logrado volver a realizar un 2º TIPA, retomando el trabajo del año anterior y volviendo a activar este importante y necesario proyecto de ecosistema colectivo de producción videoactivista. Actualmente los debates giran en torno a la

278 1º Encuentro de Intervención Política Audiovisual

279 La traducción es nuestra del original en catalán: “Creiem en l'existència i la força d'un ecosistema de producció vídeo-activista que funciona i lluita des d'un model descentralitzat. Creiem que és fonamental seguir endavant per augmentar la capacitat d'incidència política i social; per reforçar la col·laboració, la cooperació i el suport mutu en el procés de producció de l'audiovisual; per dotar-nos d'eines que ens aportin protecció i seguretat davant l'augment de la repressió, la censura i l'ús de la força; per visibilitzar i revaloritzar el gran esforç humà, laboral i econòmic que representa aquesta tasca a la que dediquem molt de temps, compromís i recursos. Per tot això, volem definir-nos i organitzar-nos juntes. Creiem en l'escència del que som: un ecosistema molt divers i descentralitzat, però entenem que també cal fer un pas col·lectiu per caminar sincronitzades i connectades. Sumant esforços, recursos, comunicació i coordinació, continuarem en la lluita amb més força, energia i efectivitat col·lectiva.”

definición del mismo ecosistema, de sus funciones, de sus formas de organización, coordinación y comunicación para lograr los objetivos, que aun quedan por definir completamente. Muchos de los temas abordados en el 1º encuentro fueron debatidos nuevamente, surgiendo también nuevas problemáticas y planteos. Muchos de los mismos, se pesaron en función del cambio político que se ha producido en la ciudad a partir del nuevo gobierno, con el cual existen mayores posibilidades de diálogo para regularizar la situación de muchos medios de comunicación de los movimientos sociales, buscando expandir el alcance de los mismos e instalar el debate en la sociedad en torno al derecho a la información y a los medios de carácter comunitario, como forma de complementar y compensar el paisaje mediático controlado por los medios masivos hegemónicos. Se ha propuesto un 3º TIPA para el 07 de noviembre de 2015, con el objetivo de terminar de conformar esta red conjunta, además de definir los abordajes, soluciones, estrategias y perspectivas posibles para que comience a funcionar definitivamente. Todo ello con la finalidad de lograr un mayor empoderamiento de quienes forman parte del ecosistema, potenciando colectivamente sus prácticas y aumentando su capacidad de intervención social, política y cultural.

Nos parece interesante aquí nombrar la diversidad de colectivos y/o grupos que conforman el ecosistema de producción audiovisual de intervención social y política de Barcelona, del cual 15Mbcn.tv era parte fundamental. Si bien algunos participaron de TIPA y otros no, todos ellos constituyen también un eslabón importante del mismo. Cada uno posee ciertas particularidades, objetivos, organización y formas de producción diferentes. Participaron grupos de activismo audiovisual, productoras o cooperativas audiovisuales con interés en cuestiones sociales, medios libres y alternativos, grupos o redes de trabajo audiovisual colectivo, conformados por ciudadanos, entre otros grupos interesados en estas prácticas. Es este un mapeo de algunos de estos colectivos o grupos que trabajan con el audiovisual de intervención política, activista, alternativo y emergente y que se encuentran activos durante 2014. Quedan fuera de esta muestra aquellos realizadores de activismo audiovisual que trabajan de manera individual, ya que nuestro estudio se centra en las prácticas fundamentalmente colectivas o aquellas cuyo anonimato no permite identificar si se trata de un trabajo colectivo o no.

Tabla N° 1.

Colectivos audiovisuales de intervención social y política de Barcelona.

Aeracoop http://flone.aeracoop.net	Date Cuenta http://www.datecuenta.org	OOP! http://www.oop-coop.cc
Antigonia www.antigonia.com	Fora de Quadre http://associaciodeperiodismeforadequadre.wordpress.com	PeopleWitness http://peoplewitness.net
Antivaho www.elantivaho.wordpress.com	GroundPress http://groundpress.org	Quepo www.quepo.org
AvLab Can Batllo avlabcb@impli.cat	Krasnyi Collectif www.krasnyicollective.com	RADI.ms https://radi.ms
AulaMèdia www.aulamedia.info	La Directa http://directa.cat	SantsTV http://www.sants.tv
Càmeres i acció http://cameresiaccio.org	La Llaborda www.lallamborda.org	SICOM. Solidaritat i Comunicació http://www.sicom.cat
Col·lectiu Contrast http://www.contrast.es	La Minimedia http://laminimedia.com	Taller de ficció www.tallerdeficcio.barripoblesec.org
Compacto (Primitive Films SCCL) http://compacto.coop_	LaTele.cat http://latele.cat	Telenoika http://www.telenoika.net

COMSOC - Comunicació Social http://comsoc.cat	Metromuster http://metromuster.cat	Transformafilms http://www.transformafilms.org
CooperasecTV www.cooperasectv.barripoblesec.org	Neokinok http://www.neokinok.tv	Voizes Archive http://voizes.org

Todo esto nos sirve para delinear el paisaje contemporáneo de este tipo de prácticas en la ciudad. Conocer la enorme variedad de colectivos con estas características que existen en Barcelona. Contextualizar el ambiente donde se inscribe el trabajo de 15Mbcn.tv. Y, finalmente, para entender las sinergias que existen con el resto de colectivos. Esperamos esto sirva a posibles futuras investigaciones sobre el tema que quieran reconstruir y/o analizar, de manera general, el profuso paisaje mediático alternativo de este momento contextual particular.

Nos detenemos ahora a analizar exhaustivamente distintos aspectos de nuestro caso de estudio 15Mbcn.tv, partiendo de las mismas reflexiones de sus integrantes. Inicialmente, profundizamos sobre el colectivo en sí mismo: cómo lo piensan sus miembros, qué es para ellos 15Mbcn.tv, cuál es su función social y los objetivos que se plantean. Reconstruimos la historia del colectivo, la forma en que cada uno de ellos ha participado a lo largo del tiempo, sus motivaciones, su militancia anterior y la manera en que se interesaron por el mismo. Analizamos también sus metodologías de trabajo, roles, formas de organización, financiación y métodos colectivos utilizados al interior del mismo. La producción audiovisual constituye uno de los ejes más interesantes que describiremos, ya que nos permite conocer las temáticas abordadas, los diversos planteos estéticos y formales, la manera en que afrontan el tema de la objetividad y la subjetividad en su encuadre, los problemas y cuestionamientos que impone la urgencia y la inmediatez, las maneras de gestionar su extenso archivo y los problemas de derechos que esto trae implicado. Al respecto, las cuestiones de difusión, distribución y las estrategias desplegadas para ello, son también importantes, así como su relación con los *mass media*. Nos detenemos, posteriormente, a reflexionar sobre la manera en que 15Mbcn.tv aborda el tema de los riesgos de su actividad y los cuidados internos y externos que llevan a cabo para evitarlos o minimizarlos. Finalmente, vemos las reflexiones que surgen en cuanto a la capacidad de intervención política y efectividad de sus prácticas, las auto-críticas y las reflexiones personales que sus miembros realizan.

Este poliédrico enfoque nos permite analizar profundamente los diversos aspectos de 15Mbcn.tv desde la mirada interna de sus miembros, complementando el análisis y estudio externo como observadores participantes de un fenómeno de gran complejidad como este. Entendemos que sus cámaras constituyen los ojos del movimiento, sus producciones agitan la consciencia colectiva, internet constituye su sistema red, su medio de difusión y sincronidad con el resto de actores sociales. Pensamos también que 15Mbcn.tv lleva adelante un trabajo audiovisual que busca intervenir en el imaginario social, en el paisaje mediático y en el espacio virtual de la red, para abrir puertas de comunicación con el espacio físico y real, convocando e interactuando para mejorar la participación política dentro y fuera de los entornos *online*, movilizándolo, documentando y construyendo la historia de determinados acontecimientos y luchas, dentro de la conjuntura social, política y cultural en la que se inserta.

Capítulo 3
Voces y miradas
desde el interior del colectivo 15Mbcn.tv

Capítulo 3

Voces y miradas desde el interior del colectivo 15Mbcn.tv

Nos planteamos la difícil tarea de compilar y ordenar este alud de material resultante de las entrevistas realizadas a los miembros de la comisión audiovisual 15Mbcn.tv²⁸⁰. Esto supone una actividad de análisis que, si bien tiene que respetar las múltiples voces de los distintos actores de la trama, debe potenciar y entretrejer un texto que de cuenta de la manifestación colectiva y a la vez subjetiva. Si bien no se configura una unidad discursiva homogénea, nuestra propuesta es que en este discurso colectivo puedan entrecruzarse las subjetividades²⁸¹ en conflicto, la heterogeneidad y contradicciones, a la vez que la cohesión, coherencia y sintonía grupal. Nuestra idea es crear un tejido intertextual con las entrevistas de los miembros de 15Mbcn.tv, una unidad heterogénea, una especie de *patchwork* textual en el cual los dichos de cada entrevistada/o se intercalan con los dichos del resto de miembros del colectivo. Ideas propias y ajenas en un juego de re-escritura, de citas combinadas con otras citas que van generando un texto colectivo que es de todos y a la vez de nadie. Método netamente benjaminiano de producción de conocimiento, propio del tapiz intertextual de *El Libro de los Pasajes*, esta paradigmática obra de citas descontextualizadas y hábilmente combinadas con otras citas, en la cual Walter Benjamin configura un mosaico de ideas y comentarios ajenos que intercala con los suyos propios. Algo que también propone Rosi Braidotti con su “Principio de las citas”,

“Dejar que otros hablen en mi texto no solo es una manera de inscribir mi trabajo en un movimiento político colectivo, también es un modo de practicar lo que predico... Dejar que las voces de otros resuenen a lo largo de mi texto es, pues, un modo de hacer realidad la idea de desplazar el 'yo' del centro del proyecto de pensamiento y sumarlo a un proyecto colectivo” (Braidotti, 2000, p. 80).

Nuestra idea aquí es utilizar una analogía similar a la metodología de trabajo del propio 15Mbcn.tv, donde estas voces anónimas, que se expresan en su diversidad, conforman un discurso colectivo múltiple, a veces disonante y a veces en sintonía, pero con objetivos similares y valores éticos comunes.

280 Pueden consultarse el modelo de entrevista realizada en el Anexo N°1

281 El cambio de la palabra de un sujeto a otro está expresamente señalado y debidamente referenciado. Para facilitar la lectura y entendimiento del material se decidió simplificar la referencia de cada frase: en lugar de (Entrevistada/o N° XX, 2014), colocamos (E.1), (E.2), (E.3), etc. De este modo la lectura es más fluida, a la vez que se puede localizar fácilmente a qué entrevistado corresponde cada texto, sin detenernos e interrumpirnos en las reiteradas referencias detalladas de los mismos.

3.1. Urdimbre de subjetividades y tejido colectivo: discurso intertextual a partir de las entrevistas (Análisis de contenido)

3.1.1. Eje I: Sobre el colectivo.

3.1.1.a. ¿Qué es?

“Es una herramienta al servicio de los movimientos sociales”
(Entrevistada/o N° 1).

Se define aquí qué es 15Mbcn.tv desde las palabras, pensamientos y sentimientos de sus integrantes que hablan a través de esta voz colectiva, anónima y diversa que conforma este múltiple discurso²⁸².

A nivel de lo que es hacia afuera, es un grupo de trabajo de audiovisual que pone a disposición su conocimiento y su material para poder difundir por el medio audiovisual preocupaciones políticas y sociales (E.8)²⁸³. Es un colectivo que se organiza asambleariamente, que trabaja en condiciones precarias, con una organización mínima y que pretende dar a conocer las realidades que no se conocen y fortalecer los grupos sociales y las luchas que existen (E.5)²⁸⁴.

Es una herramienta al servicio de los movimientos sociales (E.1)²⁸⁵. La comisión es el resultado de la toma de conciencia de que (...) la gente normal y corriente, (...) debe ser (...) la que tome las riendas de su destino, de su vida. (...) Esa toma de conciencia que se produce en el 15-M en el estado español, de que la gente ya no debe confiar exclusivamente en los políticos profesionales para seguir coordinando sus vidas. Si no lo hacen ellos, lo tienes que hacer tú, eso está claro, entonces debes capacitarte y tomar conciencia de ti mismo y de tu capacidad para cambiar las cosas y para diseñar el tipo de vida que quieres, y eso haciéndolo colectivamente. Entonces para mí la comisión audiovisual es eso, es la consecuencia de esa toma de conciencia a nivel informativo (E.4)²⁸⁶. [Por ello] somos un grupo de personas plurales, con unas ganas de abrir los ojos a la población de lo que está sucediendo y con ganas de comunicar realmente lo que vivimos nosotras y lo que nos toca cerca (E.7)²⁸⁷.

Más a nivel humano, (...) creo que ahora es más, para mí, un grupo de afinidades de gente que se encuentra alrededor de unas mismas preocupaciones políticas y de práctica audiovisual (E.8). Un grupo de gente muy perdida y muy motivada, (...) que dimos un sentido a nuestras vidas a través de esto (...) (E.9)²⁸⁸, (...) que hemos estado allí [y] que hemos puesto todo lo que hemos podido (E.6)²⁸⁹. Gente que quiso hacer su activismo desde su pasión, desde aquello que le gustaba hacer, que era trabajar con audiovisuales (E.9).

282 Es importante destacar que muchas de las palabras de los miembros de 15Mbcn.tv, registradas en las entrevistas, son utilizadas en varios apartados de este capítulo. Si bien en las entrevistas hacían referencia a un eje o categoría puntual, creemos que en varias ocasiones sirven para ejemplificar diversos aspectos abordados en este análisis de contenido. Por ello el lector no debe sorprenderse de encontrar las mismas citas o frases, en diversos sub-ejes.

283 Bula, H. E. (2014, junio 19). Entrevista N° 08 a integrante anónimo del colectivo 15Mbcn.tv. Barcelona.

284 Bula, H. E. (2014, junio 7). Entrevista N° 05 a integrante anónimo del colectivo 15Mbcn.tv. Barcelona.

285 Bula, H. E. (2014, mayo 8). Entrevista N° 01 a integrante anónimo del colectivo 15Mbcn.tv. Barcelona.

286 Bula, H. E. (2014, junio 4). Entrevista N° 04 a integrante anónimo del colectivo 15Mbcn.tv. Barcelona.

287 Bula, H. E. (2014, junio 11). Entrevista N° 07 a integrante anónimo del colectivo 15Mbcn.tv. Barcelona.

288 Bula, H. E. (2014, julio 3). Entrevista N° 09 a integrante anónimo del colectivo 15Mbcn.tv. Barcelona.

289 Bula, H. E. (2014, junio 9). Entrevista N° 06 a integrante anónimo del colectivo 15Mbcn.tv. Barcelona.

3.1.1.b. Objetivos y funciones.

“Movilizar, concienciar y educar. (...) Para mi hacer la revolución es educar, entonces para educar creo que vale mucho más una imagen, que escribir, teorizar o lo que sea”
(Entrevistada/o N° 1).

Nos detendremos a profundizar y rescatar qué funciones y objetivos consideran sus miembros que tiene la Comisión, cuál es el propósito, fin o razón de la comisión audiovisual, dentro del entorno o sistema social en el que actúa. En un comienzo se plantean una serie de objetivos que explicitan en su, ya extinta, página web: Ofrecer apoyo, cobertura y difusión de todas las asambleas de Barcelona, Cataluña y España que sea posible. Establecer una comunicación directa con todas las asambleas. Cubrir las acciones que les sea posible y que desde las asambleas se les requiera. Impartir talleres para videoactivistas que quieran cubrir acciones de asambleas en todo el territorio. Poner a disposición de las asambleas todo el material gráfico, tanto en bruto como las piezas ya montadas. Ofrecer los canales de Blip.tv / acampadabcn y YouTube y así como la web <http://15mbcn.tv> como plataforma donde recoger todo el material audiovisual de las asambleas y así hacer mayor difusión. Crear sinergias con otros grupos de videoactivistas para compartir, generar y difundir todo el material audiovisual relacionado con el 15-M. Como veremos a continuación, algunos de estos objetivos originarios se mantienen y están presentes en las entrevistas, otros se modifican, unos pocos dejan de tener vigencia y algunos nunca llegan a realizarse.

Yo creo que hay dos objetivos. Uno es documentar lo que pasa. Yo cuando veo los documentales de los años 70 y de la Transición, pienso “¡Hostia!”, lo que estamos hablando ahora, que no le damos ninguna importancia, dentro de cuarenta años será la hostia poder ver el mundo representado cuarenta años atrás (E.6). [Es decir,] crear otra historia, nuestra historia, es muy importante (E.3)²⁹⁰. Y el otro objetivo es la urgencia (...), creo que tenemos una función de bomberos, de que ocurre algo y vamos a denunciarlo para defendernos o para atacar. Creo que ahora mismo tenemos una función de denuncia más que de construir un discurso (E.6).

Denunciar o dar a ver otras realidades (...) (E.8); hacer cambiar de rumbo lo que normalmente era un discurso unilateral, (...) o sea, conseguir deslegitimar el discurso que siempre se tenía por bueno (E.1). Dar a conocer realidades de injusticia social, económicas, etc. que a los medios oficiales no les interesa que se conozcan, o les interesa mínimamente, 1 minuto en la tele o ni siquiera, desde la perspectiva de los protagonistas (E.5). Intentar hacer una especie de impacto en la realidad con la gente que obviamente no se plantea nada en la vida, y realmente llegar a todas esas personas que no se creen lo que sucede o está sucediendo. Poder llegar a esas personas que son realmente el 99% de población, con un discurso elaborado donde realmente se muestre que las cosas no se miran únicamente desde el prisma de visión de lo que te cuente el periódico o la televisión (E.7). Sin comunicación no puede haber acción política. El hecho de que haya medios de comunicación como el nuestro, autónomos, alternativos, es imprescindible para que la movilización tenga autonomía política también, en el sentido de que pueda contrarrestar un poco, incluso forzar a veces, el que los medios de comunicación convencionales reflejen la realidad de forma más imparcial (E.4).

Ayudar a fortalecer cualquier tipo de lucha social (E.5). Concienciar a gente de lo que está pasando, lo que está sucediendo, todas las reivindicaciones sociales e implicar a la gente a que se sume a estas actividades alternativas. (...) Visibilizar a los colectivos para ampliar las redes sociales (E.2)²⁹¹. Dar a ver, cambiar el imaginario, dar alternativas, (...) (E.8). [Y], sobre todo, dar voz a todas esas personas, y a todas esas luchas, y a todos esos colectivos que realmente nunca nunca nunca han sido tratadas en la

290 Bula, H. E. (2014, mayo 29). Entrevista N° 03 a integrante anónimo del colectivo 15Mbcn.tv. Barcelona.

291 Bula, H. E. (2014, mayo 21). Entrevista N° 02 a integrante anónimo del colectivo 15Mbcn.tv. Barcelona.

categoría en la que se merecen, de darles voz a todos aquellos que están luchando día a día y que no se les escucha (...). Es como una especie de canal, de intermediario entre la gente que está luchando, nosotros y la gente que debería saber qué está sucediendo. Obviamente siempre con un trabajo riguroso, por eso decía que no sólo somos simplemente informadores, sino con mucho trabajo de narrativa, de ideología, de discurso, pero sobre todo el hecho de ser un canal alternativo (E.7).

Movilizar, concienciar y educar. (...) Para mi hacer la revolución es educar, entonces para educar creo que vale mucho más una imagen, que escribir, teorizar o lo que sea. Llega mucho más lejos (E.1). En cosas muy cortas puedes utilizar el humor, o algo artístico, estético y dar un mensaje político impactante (E.8).

[Por otro lado también], yo sinceramente creo que es un grupo de terapia. (...) puertas adentro. Es un grupo de gente que necesita sentirse útil, que necesita sentir que está haciendo algo y que a través de esta experiencia colectiva cambia muchas cosas (E.9).

También rescatamos aquí la visión, el camino o rumbo hacia el que se dirige a largo plazo o al que desearían sus miembros que se volcaran las energías, orientando las decisiones que se tomarán hacia el futuro.

Como trabajo de la comisión, lo que estaría muy bien (...) [sería] poder ordenar lo que se hizo hasta ahora. (...) Que quede como un material intocable, seguro, catalogado y accesible (E.3). Deberíamos apostar también más por la formación. Formar gente que ya tiene una experiencia, con la idea de que haya una renovación continua de gente, ya que somos capaces ahora mismo de crear “escuela”, en el sentido de que no trabajamos igual que los periodistas convencionales. Tampoco somos bastantes ahora y eso debería ponernos a pensar en formar a más gente, gente que está haciendo carrera de comunicación audiovisual, o periodismo, o no, pero que le interesa este trabajo, y que podemos contribuir desde el punto de vista de su formación a que trabajen y piensen de otra manera, incluso cuando están trabajando en los medios de comunicación de masas. Yo plantearía eso como reto a futuro, ya que tiene un papel muy importante (E.4). Ayudar [también] a formar a los colectivos para que ellos mismos produzcan sus audiovisuales. Eso sería lo ideal, porque ellos saben qué quieren y cómo lo quieren y es dar un poco los medios para que independientemente hagan sus producciones. Para mi esto multiplicaría más la gente que hace audiovisuales y que los hace mínimamente bien también (E.2). [Se] podría ir más allá a nivel de investigación, pero actualmente no tenemos esa estructura. Igual a nivel individual algunos sí, pero a nivel comisión no (E.1).

3.1.1.c. Historia de la Comissió Audiovisual: 15Mbcn.tv.

*“Quizás en estas estructuras lo más difícil es reinventarse”
(Entrevistada/o N°8).*

*“Mantener estas comisiones o estos grupos (...) suponen trabajo,
entonces qué hacer para mantener un nivel de trabajo coherente, o
razonable (...) durante un largo tiempo... ese es el misterio”
(Entrevistada/o N°5).*

Queremos rescatar las impresiones, sentimientos, sucesos y experiencias que sus miembros consideran importantes durante todo este proceso, desde el nacimiento de la *Comissió Audiovisual 15Mbcn.tv* en 2011 durante la acampada en Plaza Catalunya, hasta finales del 2014. La idea es construir una historia colectiva, una historia, de las tantas posibles, a partir de las experiencias subjetivas de cada miembro. En algunos apartados hemos explicado brevemente o referenciado algunos sucesos para que se entienda mejor el hilo de los comentarios. La cronología detallada de los hechos ya la desarrollamos en la PARTE III, Capítulo 2. Nuestra idea aquí es complementarla con las impresiones de los integrantes de 15Mbcn.tv en relación al mismo colectivo.

-15 de mayo de 2011: nacimiento del 15-M y de la Comissió.

Meses antes ya las redes hervían, era un canal muy importante, el 15-M se convoca por la red (E.6). Cuando empezó lo del 15-M (...) fue un momento que estaba esperando, y yo creo que como yo un montón de gente, ya que se había acumulado un montón de rabia, de desencanto por como estaba la situación en España. Entonces, cuando explotó el 15-M, fue como un aglutinador para muchas personas, para no sentirte frustrada, para no sentirte impotente en tu casa, para empezar a hacer algo, que es lo que significó para mí en el principio. (...) Era un momento tan efervescente que había, hay mucho entusiasmo, mucha esperanza, muchos modos nuevos de hacer las cosas (E.5).

Fue acampar el día 17 en Barcelona (...) en la plaza, en las caceroladas, ayudando a montar cosas, etc (E.6). Yo estuve desde el segundo día en Plaza Catalunya, entonces empezamos a montar, entre un grupo de gente desconocida completamente entre nosotros, diferentes comisiones: comisión de información, comisión de comunicación, etc. Ahí nos dimos cuenta (...), vimos la necesidad imperativa de crear una comisión específicamente audiovisual, creíamos que era muy importante retratar y cubrir todo lo que estaba pasando en la plaza en esos momentos de una manera visual (E.7).

Creamos la comisión cinco o seis días más tarde del 15-M, era al principio una subcomisión de la comisión de comunicación, pero poco a poco empezó a crecer y bueno, nos consolidamos como una especie de comisión independiente, vinculada mucho a comunicación internacional. (...) A lo mejor éramos cuatro o cinco personas, al principio cuando la formamos y, a medida que pasaban las horas (ni siquiera los días), empezaba a apuntarse muchísima gente. Entonces a lo mejor llegó un momento en que podíamos ser, al cabo de dos días, quince personas trabajando en la comisión audiovisual (...). [En] las primeras asambleas de la comisión a lo mejor había cincuenta personas (...). Pero bueno, era un flujo de gente continuo que pasaba, venía, aportaba, se iba. Gente a lo mejor que podía venir dos días y desaparecía o gente que a lo mejor llegaba y se quedaba. A priori llegamos a tener, antes del intento de desalojo del 27M, una base de datos de unas cincuenta a setenta personas fácilmente entre montadores, grafistas, gente de After Effects, cámaras, sonidistas, etc. (E.7). Yo fui de los últimos, aunque hay gente que se ha incorporado después, del núcleo yo fui creo de los últimos que entró en la comisión el 30 de mayo (E.6).

Yo estaba prácticamente quince horas en la plaza. No me quedaba a dormir porque eso siempre me negué, ya suficiente trabajo hacía durante el día y por la noche para quedarme también a dormir allí (E.7). Inicialmente era mucho tiempo en la plaza. No dormía en la plaza, yo curraba, entonces me iba a dormir a casa a eso de las dos de la madrugada, dormía, me levantaba a las siete de la mañana, iba a currar y a las tres que acababa me volvía para la plaza. Me llevaba el ordenador y allí en la plaza estábamos pues montando los vídeos, organizando el archivo, sobre todo al principio era eso, la gente traía todos los vídeos, todo lo que había hecho (...) y había un listado también con la gente que quería colaborar (E.1).

Aquí empezó esta vorágine en el que hacíamos como bolsa de gente que estaba disponible, cosas que había por cubrir. Íbamos en aquella época con un identificativo colgando que ponía *Comissió audiovisual* con el logo de la acampada y estábamos todos como muy orgullosos, porque realmente sentíamos que estábamos haciendo la revolución. Hubo una semana, mínimo, que estaba convencido de que aquello iba a cambiar las cosas. Era un subidón porque veías a cinco mil personas constantemente trabajando en la plaza, durmiendo en la plaza, etc. La comisión audiovisual era algo alucinante, tenía unas mesas largas con mogollón de ordenadores puestos, la gente estaba montando a tiempo real cosas que traían. Había una caja llena de cintas de la gente traía (...). Otra gente visionaba esas cintas y las etiquetaba. Había un chico (...) que estaba todo el tiempo haciendo animaciones allí mismo con su Mac, para hacer las entradas, los títulos, los créditos, etc. Era una locura, parecía una productora que llevaba años trabajando. La gente parecía que se conocía de toda la vida, pero se había conocido el día antes o hacía dos días (E.9).

-Las primeras asambleas: los primeros debates.

Lo bueno que hemos tenido en la comisión es que nunca nos hemos exigido nada los unos a los otros. Todo era por el nivel de involucración que pudieras tener (E.7). Empezamos con muchas ganas y como siempre con un ansia desmesurada de intentar hacer un grupo homogéneo de personas que hiciesen lo mismo, que era como un error desde el principio, porque ni el tiempo que podía dedicar cada uno era el mismo, la dedicación a la comisión no era la misma, cada uno a nivel personal tenías sus historias, su trabajo, su familia, sus amigos... lo que sea. Entonces homogeneizar eso era muy difícil. También el tipo de producto audiovisual que se pretendía hacer desde el principio de la comisión, también creo que erróneamente, se quería estandarizar todo (E.6).

[En otro momento se planteó] juntar todo el material audiovisual en un formato noticiario, así como muy pesado de media hora o cuarenta minutos, que saldría cada día (E.9). Luego eso se descartó porque era inviable, era un caos. Entonces se decidió hacer piezas de dos minutos, pero era también irreal porque cada información, cada tema, cada manifestación, cada acción, requerían de su tiempo y cada uno lo iba a montar como buenamente podía (E.6). Entonces yo propuse (...) lo de las capsulas autónomas y la figura del videoactivista, porque yo el día anterior ya había filmado algo, lo había subido y ese vídeo ya estaba corriendo bastante. La gente se preguntaba quién ha subido este vídeo, de dónde sale. Entonces a algunos nos pareció muy bien y a otros no. Por ejemplo, la gente de LaTele.cat estaban con el rollo del noticiario con sus apartados, etc. Al final se demostró que lo más ágil era eso, dejar autonomía y que cada uno, con unos mínimos de confianza, hiciera lo que quisiera/pudiera (E.9). [A raíz de ello] nos deshicimos de esta carga de la estandarización del material y empezamos cada uno a trabajar por libre, lo que también nos permitió profesionalizarnos, de alguna manera, o especializarnos en temáticas (...). Los vídeos salían así, había una mani, alguien iba, lo grababa, lo montaba en casa y lo subía. (...) Creo que es una buena cosa confiar en la gente, es como siempre hemos trabajado, a nivel de confianzas se trabaja mucho mejor que estar haciendo una burocracia absurda y que no era real (E.6).

Lo bonito de una comisión, y por lo que creo que ha durado tanto, es la necesidad de ir tirando sin que haya una aprobación o un apoyo, bueno apoyo siempre hay, sino que la propia asamblea no se convierta en un obstáculo para sacar tú tus propios trabajos (E.7). Al principio, en la plaza durante varias asambleas, se reiteró en la necesidad, por parte de alguna gente, de hacer como un comité de control de contenidos, porque evidentemente debían ser primero contenidos que se adaptasen a los idearios del 15-M, que aunque fuese muy amplio, estaba muy acotado y era muy claro (...): no ser ni sexista, ni racista, ni homófobo, ni partidista, ni de ningún contenido así (E.6). Al principio sí era más así, pero no como censura por parte de la propia asamblea, sino para estar informados y para saber un poco que se hacía. También al principio no nos conocíamos, no sabíamos exactamente la ideología o la sensibilidad de cada uno, entonces esto un poco ha surgido sobre la marcha. Lo que tiene 15Mbcn.tv es que ha sido un colectivo cambiante y muy adaptable a los miembros que había en esos momentos, a las maneras de funcionar y a como estaba la situación que nos rodeaba (E.7).

-27M: el intento de desalojo de la Plaza Catalunya.

Como al tercer o cuarto día era como si lleváramos semanas. De hecho, pienso que en el lapso de tiempo desde que fui por primera vez, hasta el 27 de mayo que fue el intento de desalojo, fue la época más intensa. Yo me acuerdo el 26 de mayo, un día antes del intento de desalojo, fui a la asamblea inter-comisiones²⁹² (...) y había una sensación de desgaste total, todo el mundo decía que había que hacer algo porque esto no puede continuar así, porque la gente está muy cansada (...). Me acuerdo perfectamente que yo (...) sentía que esto se estaba deshinchando a saco y llevábamos 11 días (E.9).

Al día siguiente fue el intento de desalojo (E.9). Se llevaron todos los datos (...), se llevaron bastante material de discos y se perdió también bastante material de cintas (E.1). [Pero igualmente] allí hubo un subidón otra vez, le dio un empujón muy fuerte. (...) Los primeros 10 días se crearon vínculos muy

292 "Inter-comisiones (...) era el link que había entre una comisión y el resto de comisiones, un poco hacer el organigrama o la estructura de toda la plaza, y que todo el mundo estuviéramos enterados de lo que hacía cada comisión" (E.7).

fuertes realmente (E.9). También un poco porque vivíamos allí en una burbuja y era difícil esa burbuja llevarla al exterior. Llegaba un momento en que de repente tu vida era la plaza y las comisiones de la plaza, entonces también se desvirtuaba bastante lo que estaba sucediendo y cómo lo estabas llevando y tu ideario en ese momento. Era todo super utópico (E.7). Lo que más recuerdo así a nivel de alegría son las asambleas en Plaza Catalunya, sentados en el suelo, completamente abiertos a todo el mundo, todo el mundo pudiendo decir lo suyo, organizándose, una energía muy positiva, muy fuerte y muy ilusionante (...) todo lo que estaba ocurriendo me apasionaba y contagiaba como a todos (E.5). [Luego] ha ido oscilando, ha ido cambiando y mutando de una manera impresionante. Al principio la plaza obviamente era un mes de intensidad impresionante (E.7).

-“¿Cómo seguimos después de la plaza?”

Cuando decidimos abandonar la plaza, como comisión audiovisual, al margen de lo que estaba decidiendo el 15-M en ese momento, nosotros teníamos claro que debíamos dejar la plaza porque ya era inasumible estar allí. Y fue un poco problemático porque había un grupo de gente que se aferraba al objeto o a la cosa física de estar allí, cuando el 15-M no era la plaza sino la red que se había formado (E.6). Pero al abandonar la plaza, como la gente se fue a los barrios, las comisiones que eramos (...) “servicios” de lo que está pasando en la plaza, entramos todos en crisis (E.9). Nos entró un poco el pánico de no saber que hacer, porque claro, todos los temas que cubríamos, en el mes que estuvimos en la plaza, surgían de la misma plaza. Venía alguien y nos decía “-Vamos a pintar un camión con un grafiti, tienes que venir a grabarlo”, entonces íbamos, o “-Va a salir un grupo de gente que se va a ir hasta no se donde a manifestarse” y entonces íbamos. (...) De repente, dejar la plaza significaba perder el contacto con esa gente que nos pedía o nos “ordenaba” que fuésemos a grabar. Éramos una comisión puramente técnica, nosotros no decidíamos nada en el 15-M -bueno hasta cierto punto porque al hacer los vídeos si que habían muchas decisiones-, pero (...) nos dejábamos ordenar por lo que había que hacer, éramos la herramienta informativa (E.6).

Al dejar la plaza nos surgió el pánico de decir, “-y ahora qué vamos a hacer, quién nos va a decir qué es lo que tenemos que hacer”. Entonces en la primera asamblea inter-barrios, que fue en julio del 2011, nos preparamos unas octavillas pequeñitas (...) y se las repartíamos a la gente. (...) En ese momento se había decidido que lo que hasta ese entonces se decidía en la plaza en las asambleas generales, se iba a descentralizar (...) en las asambleas de barrio. Entonces lo que hicimos con esos papelitos era ofrecernos a todos los barrios para cubrir sus necesidades de comunicación. A la vez sabíamos que era inabarcable e inasumible. Entonces los que se nos ocurrió era hacer semillas de la comisión en cada barrio, hacía falta hacer talleres en las diferentes asambleas (E.6). Lo que pasa es que en aquel momento eramos super desconocidos, nadie sabía que estábamos ahí. O sea, el movimiento dentro de la misma plaza, estaba tan volcado dentro de lo que se hacía ahí, que lo que salía hacia afuera no se veía, nadie era consciente de que nosotros estábamos haciendo vídeos que salían hacia afuera. (...) La comisión audiovisual era [más importante] para la gente que no estaba en la plaza. (...) Y yo creo que no es hasta el año siguiente, hasta el 2012, cuando hubo las manifestaciones delante de La Caixa, de Mordor²⁹³, que no empezamos a tener repercusión mediática en el propio movimiento, o sea que no empezamos a ser conocidos en el movimiento (E.6).

Luego hubo un periodo de un año donde a nivel de trabajo colectivo era muy pro-activo, donde la gente la verdad seguía teniendo muchísimas ganas y todavía teníamos el empujón de lo que fue el movimiento y la plaza. (...) Trabajábamos muy en conjunto y prácticamente todos los miembros de la comisión estaban colaborando en algo o estaban haciendo algo (E.7). Estaba muy vivo. Había (...) mucha gente distinta, con mucha energía (E.8). Del 15-M al primer aniversario del 15-M (...) nos reuníamos cada semana, un día fijo y venía quien podía. En algunas asambleas eramos 4 y en otras eramos 15, pero eso si que funcionó durante mucho tiempo. Lo que pasa es que ya sabemos que estas experiencias alargadas en el tiempo no son sostenibles porque te agotas, porque la gente se desmotiva, pierde la energía que tenía al principio, entonces reunirse cada semana requiere un esfuerzo grande (E.6).

293 Con vídeos como 15Mbcn.tv. (2012r). *Nosaltres mai no hem marxat #caixarolada permanent 17h #occupymordor* [Video YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/prnDjyJ5hMw>

-Comissió Audiovisual 15Mbcn.tv: Ser o no ser 15-M.

Hubo un momento que también nos cuestionamos si seguir con la nomenclatura del 15Mbcn.tv o ya ser algo como una televisión social (E.5). Había una gente que estaba muy en contra de mantenernos como un grupo que hacía referencia a lo del 15-M, por varios motivos: como que el 15-M ya no existía; porque nosotros ya no estábamos en la plaza; y también porque (...) llegó un momento en que el 15-M empezó a tomar unas connotaciones que alguna gente no le parecía muy bien (esto de ser algo muy reformista, entonces la gente de los movimientos sociales empezó como a burlarse de lo de las manos levantadas y todo esto como que adquirió una serie de connotaciones negativas, que tampoco entiendo muy bien por qué, porque todo el mundo estuvo allí y fue un subidón igual para todo el mundo (E.9). Hubo mucha polémica de si el 15-M era pacifista, o pacifista malentendido, y la autodefensa hasta dónde llegaba, todo este debate (...) sobre la violencia y el pacifismo. Dentro de nuestro propio grupo había mucho malestar porque se lo estaba tachando al 15-M de algo reformista, cuando yo creo que en realidad nunca lo ha sido, o al menos en su manera de hacer, yo creo que es lo más revolucionario que ha pasado en mucho tiempo aquí (E.6).

Llegó un momento que la moda era decir que tu ya militabas antes del 15-M, que el 15-M había sido una especie de locura y yo creo que ahora se le está volviendo a hacer justicia, que el 15-M ahora ya ha cuajado, ya no existe como tal, pero es un clima que ha cuajado en todo el mundo y el éxito de Podemos tiene que ver con eso, por ejemplo, o lo que está pasando ahora en Barcelona con Ada Colau, estos son efectos colaterales del 15-M totalmente. Pero bueno hubo esta discusión un poco absurda de si nos convertíamos en algo totalmente distinto, como Fotomovimiento, por ejemplo, que ya no era la comisión de fotografía del 15-M, sino que era ya un colectivo aparte (E.9). Después de varias reuniones y hablar y hablar, llegamos en la comisión a la conclusión, más o menos consensuada (...) de que nosotros también éramos 15-M. (...) Sí que cada uno de nosotros en la comisión tenemos nuestra visión de este asunto, pero como 15Mbcn.tv pensábamos que era un error abandonar la marca 15-M y establecernos como colectivo al margen (E.6).

Hicimos como un núcleo, nos hicimos fuertes dentro del 15-M, también porque teníamos muchos contactos ya y estábamos bien posicionados hacia afuera y hacia adentro del movimiento. Yo creo que fue un acierto. En ese momento creo que fuimos conscientes de quiénes éramos realmente, de por qué estábamos ahí y realmente había pasado un año y algo más. Nos hicimos conscientes del papel dentro del 15-M como comisión. Empezó ahí (E.6).

-Continúan las asambleas de la Comissió Audiovisual.

Empezamos a reunirnos en varios sitios (E.9). La primera reunión yo me acuerdo en la plaza había unas 50 o 60 personas, un mogollón. A lo mejor ya la segunda asamblea, unos 40. La tercera, unos 30. Iba disminuyendo y luego ya digamos que cuando 15Mbcn.tv estaba más constituido, debíamos ser como unos 15, pero nunca todos en activo, 15 personas digamos en el entorno, pero (...) depende la época. (...) Actualmente yo creo que debemos ser (...) 12 o 14 (E.5). Pero además creo que el tamaño del grupo es muy importante para que haya salido bien, es decir, si hubiésemos sido sesenta todo el rato, como éramos en la plaza, hubiese sido un desastre, y si hubiésemos sido cuatro, nos hubiésemos hartado hace mucho también. Creo que, por una cuestión de tamaño del grupo, por afinidades y una importante presencia femenina, creo que a funcionado muy muy bien (E.6).

Luego al cabo de un año fuimos a *Can Batlló*²⁹⁴ cuando se abrió. Estuvimos allí con ellos para montar el AV-Lab, cosa que no ha tenido mucha continuidad (E.1). Se intentaron hacer barbacoas, encuentros más informales. Cuando empezamos con *Can Batlló*, (...) nos pusimos a currar mucho y queríamos montar

294 *Can Batlló* es un antiguo recinto fabril de finales de 1880. Desde junio de 2011, después de más de 35 años de reivindicación y a través de una cesión del Ayuntamiento, se ha convertido en un equipamiento de uso y gestión colectiva, abierto y gestionado directamente por los vecinos y vecinas. *Can Batlló* es un espacio público de uso comunitario donde se realizan diversas actividades. Un espacio de dinamización cultural, económica, educativa y lúdica en el barrio de Sants. Para más información puede visitarse <https://canbatllo.wordpress.com>

nuestro estudio allí, etc., había entre nosotros un contacto que iba más allá de la gestión. Ir a currar a *Can Batlló* era algo muy bonito también y empezamos con el tema de las charlas, que llegamos a hacer tres o cuatro. Intentamos ver docs juntos para (...) formarnos, pero no pudimos seguir porque era siempre una vorágine de preparar “*que ahora la Huelga General, que ahora esto, que ahora aquello*” y era muy pesado (E.9).

Y a nivel interno también se decidió que en el momento este (...) como tampoco teníamos muchos recursos humanos ni nada, lo ideal era hacer formaciones para que se hicieran muchas comisiones audiovisuales en cada barrio, igual que había pasado con el resto de las asambleas (E.1). Formar a gente de cada ámbito para que ellos mismos puedan grabar sus propias acciones, que eso era una cosa que a mi me parecía muy inteligente, pero no ha acabado de cuajar, porque la gente en realidad ya no da abasto con lo que les toca y entonces además ponerse a filmar, (...) montar, etc., es difícil (E.8).

-El segundo año de 15Mbcn.tv: El 29-M, Rereguarda en movement, Nosaltres...

La primera Huelga General del 29-M (...) fue una experiencia muy interesante de organización, al decidir quién se coloca en qué sitio, quién hace de apoyo a los demás. (...) [Uno] se quedaba en un piso y nos iba informando. Buscamos unos balcones para filmar (...), entonces nos íbamos turnando quién estaba en el balcón (E.9). Había varias columnas que venían de cada barrio, y nos repartimos todo el trabajo. Era muy coordinado, montábamos todos en casa de uno, todo el mundo venía ahí que era el espacio para montar. Esto se repitió varias veces durante los seis meses siguientes. (...) Durante un año estuvo bastante elevado el ritmo, a nivel tanto de grupo y de afinidades, como de trabajo real, de cubrir manis, de hacer un montón montón de vídeos (E.8).

El segundo año empezó a bajar bastante la media de intensidad y de involucración de la gente, entonces entraron personas nuevas, miembros nuevos de la comisión y también le dio un poco de fuerza. Luego al cabo de dos años, (...) hubo un momento también de crisis porque las personas que más estaban trabajando en la comisión se cansaron. (...) Veían que no podían abarcar todo el trabajo que había en una comisión y que en cierto sentido se estaba llevando por muy pocos, cuatro o cinco personas como mucho. Además, había un volumen de trabajo impresionante, porque todo lo que sucedía nos llegaba a nosotros (...). Luego al cabo de los dos años (...) empezamos a ser más selectivos y a escoger trabajos, o bien que nos gustasen o bien que tuviéramos tiempo para cogerlos realmente (E.7).

Otra cosa muy importante que pasa es que después de la represión que hubo, después de la huelga general [29-M], ahí se cayeron los mitos del pacifismo, ahí la policía fue tan violenta, hubo tal nivel de represión, hubo como 114 detenidos en las semanas siguientes a la huelga general, que ahí ya la gente empezó a no poner en duda que cierto nivel de violencia era legítimo para defendernos de lo que estaba pasando (...). Ahí pasa una cosa muy interesante, un día nos convocan para hacer una reunión de urgencia en la que se convoca a un montón de grupos políticos de Barcelona, de movimientos sociales, colectivos, etc. (...) en una biblioteca del centro de Barcelona, en la calle Sant Pere Més Alt. Somos como 70 personas (...), hay una rueda de presentaciones y empezamos a debatir. Sale el tema de la violencia, que es un tema que siempre aparece cuando hablamos de represión y cómo nos defendemos de ella. Fue un poco agrio el debate, pero de a poco nos vamos entendiendo. (...) Hay una voluntad, en esas 70 personas que estamos allí ese día, de hacer una respuesta conjunta. Ese día nace *Rereguarda*²⁹⁵ (E.6).

Pero lo brutal de ese día es que se había convocado cuatro reuniones en paralelo, sin saberlo, en sitios diferentes, hablando de lo mismo. A medida que iba avanzando la reunión nuestra, que era la más grande, llegaba gente diciendo que había una reunión en Poble Sec, otra decía que hay una en Sant

295 “*Rereguarda en moviment* [Retaguardia en movimiento] nace, por un lado, como herramienta para dar apoyo legal, económico y psicosocial a todas las represaliadas y enfrentar los procesos judiciales presentes y futuros, así como las derivaciones psicológicas y sociales inherentes a la represión, y, por otro, como espacio de confluencia de las diversas sinergias surgidas de la sociedad civil con el objetivo de construir propuestas y llevar a cabo acciones concretas encaminadas a ofrecer una respuesta clara y contundente a esta ofensiva represiva que nos afecta a todas. Nuestras armas son la solidaridad, el apoyo mutuo, las voces, las plazas y las calles. No tenemos miedo, y no callaremos!” Este texto explicativo, las campañas y más información sobre la organización puede consultarse en: <http://rereguardaenmovement.org>

Andreu. El mismo día, a la misma hora, era un viernes a la tarde, era un día propicio para hacerlo y era como urgencia porque ya había salido la web de denuncia de Puig²⁹⁶, era como que había que hacer una respuesta inmediata a todo esto. Entonces todos los grupos vinieron a la asamblea donde estábamos, y el último grupo que llega, que era el de Poble Sec, donde estaba (...) toda la gente de la *Universitat Lliure La Rimaia*, traen un manifiesto que es poesía pura, lo leen y todos nos quedamos ahí con las lágrimas en los ojos (E.6).

Entonces la/el entrevistada/o nº 9 y yo decidimos hacer el vídeo de *Nosaltres* con ese manifiesto. Lo hacemos en dos días y ahí hay una ruptura con ese vídeo, tu lo ves ahora y no parece, pero en ese momento, dentro del 15-M, era un vídeo rupturista porque rompía con el discurso pacifista de ciertos grupos del 15-M (...). Ese vídeo despertó discusiones muy agrias por las cuentas de correo de comunicación de Acampada Bcn, que no quieren colgarlo desde las cuentas de 15-M. Entonces tenemos esa discusión ahí hasta que al cabo de dos semanas entra alguien y dice “-La comisión audiovisual del 15-M es tan legítima como todos vosotros como para hacer un vídeo y hacer un discurso que surge además de una asamblea muy plural, de mucha gente, de muchos colectivos y movimientos sociales de Barcelona, y que se ha consensuado que ese manifiesto y ese discurso es el que debemos seguir”. Y ahí hay un antes y un después. A partir de ese momento el 15-M, en general, asume cierto margen de violencia, o no de violencia, pero si de que vamos a proteger a cualquier víctima de la represión policial, haya hecho o no haya hecho nada (E.6).

El vídeo de *Nosaltres* yo creo que salió en abril, más o menos (...) ahí es un momento de subidón importante y donde decidimos formar parte de la comisión de comunicación de *Rereguarda* (E.9). A largo plazo, (...) sirvió bastante el tema de *Rereguarda*, porque en la comisión había un bajón, tampoco había mucha gente y lo de cubrir las manis tampoco motivaba. Pero (...) en *Rereguarda*, (...) sí que lo veía como algo muy útil, eramos una herramienta, somos la comisión, o participamos de la comisión audiovisual de *Rereguarda* y a nivel comunicativo ahí si que tenemos una incidencia mucho más fuerte, (...) con cosas más concretas, que sí que ahí el vídeo te sirve mucho para hacer campañas, etc. (E.1). Ahí si que empezamos a ser conocidos y ahí ya empiezan a venirnos los encargos de todos lados (E.6).

-Profundización del discurso: Los documentales Sobren Raons y 4F ni oblit ni perdó.

Hubo un momento de crisis y nos dimos cuenta que (...) queríamos hacer proyectos (...) más elaborados y no simplemente ir a cubrir manifestaciones o ir a cubrir acciones. Entonces intentamos hacer un cambio cualitativo, disminuyendo obviamente la cantidad de proyectos que cogíamos (E.7). Se debatió y reflexionó sobre intentar hacer cosas más a largo plazo, periodismo de investigación, que sí que requiere de una formación y que nosotros tenemos igual las herramientas y los contactos como para hacer eso y es lo que en parte también interesa más, (...) aunque sean cosas de 10 minutos pero que sean más potentes (E.1). Eso también viene a través de meternos en el colectivo *Rereguarda* que (...) empezamos a hacer trabajos un poco más elaborados porque también teníamos una estructura detrás, que era de gente que también nos apoyaba a nivel legal, o periodístico, o un equipo más completo que lo que éramos nosotros en un primer momento. Entonces ahí intentamos evolucionar y de allí salieron documentales como el *4F* o *Sobren Raons*, trabajos más de investigación (E.7).

En esta etapa surgen proyectos como el documental “*Sobren Raons*”, una producción conjunta entre 15Mbcn.tv y la plataforma *Tanquem els CIEs*²⁹⁷. A través de los testimonios de diferentes personas que han sido internadas en el Centro de Internamiento de Extranjeros (CIE) de la Zona Franca en Barcelona, se acerca a la realidad de esas cárceles encubiertas e ilegales. El documental plantea la defensa de los derechos humanos como una prioridad y por lo tanto se considera fundamental el cierre de los CIEs. Como bien expresa la sinopsis del documental, “La vida dentro del Centro de Internamiento de Extranjeros no es vida, es espera. Espera y miedo. Miedo a la expulsión, miedo a perder el rumbo entre las cuatro paredes de

296 Carranco, R. (2012a, de diciembre 12). Interior admite ahora varios disparos donde perdió el ojo Ester Quintana. *El País*. Barcelona. Recuperado a partir de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/12/12/catalunya/1355344434_590502.html

297 <http://tanquemelscies.blogspot.com>

la celda, miedo a un futuro que parece imposible que sea peor" (15Mbcn.tv, 2013f)²⁹⁸. Este documental de 30 minutos ha sido presentado en diversos festivales y ciclos sobre derechos humanos y puede verse *online*²⁹⁹ en el canal de YouTube de 15Mbcn.tv.

Por otro lado, también el documental *4F ni oblit ni perdó*³⁰⁰ es el primer largometraje de 15Mbcn.tv. En él ha colaborado también el semanario de información La Directa, especialmente en la fase de investigación del caso. Al respecto un miembro del colectivo apunta, "En octubre [2011] sale a la luz la noticia de la coincidencia entre los policías que torturaron a los chicos del 4F y la condena de los torturadores de Yuri"³⁰¹ y ahí es el momento en que decidimos lanzar lo del 4F, de empezar a investigar"³⁰² (E.9, 2014).

Dicho documental pretende dar a conocer la verdad sobre el caso 4F, uno de los casos de corrupción policial más graves que se han destapado en Barcelona. El caso 4F (4 de febrero del 2006), que acabó con un agente de la Guardia Urbana en coma, se saldó con la detención y condena a prisión de cinco jóvenes y el suicidio de una de las acusadas, Patricia Heras. Rodrigo Lanza, el principal acusado, no salió de prisión hasta diciembre del 2012. Los detenidos se declararon inocentes y denunciaron haber sido víctimas de malos tratos y abusos policiales. Dos de los agentes denunciados, que fueron testigos clave en el juicio, han sido condenados recientemente por otro caso de tortura. La investigación desarrollada por el documental 4F defiende la inocencia de los jóvenes y apunta a una trama de corrupción policial, política y judicial, no vista como excepción sino como *modus operandi* habitual del sistema³⁰³.

-Rompiendo el cerco mediático: los casos de Ester Quintana, Sergi García, Juan Andrés Benítez, 4F.

Uno de los objetivos de la comisión es llegar, por medio del audiovisual, a la mayor cantidad de gente posible, más allá de sus círculos habituales. La mayoría de los casos abordados por 15Mbcn.tv nunca aparecen en los medios de comunicación, o si lo hacen, es de una manera muy sesgada, fugaz y en lo posible si no compromete a los intereses de los medios ni del poder de turno.

Uno de los casos abordados por 15Mbcn.tv más paradigmáticos y con el cual realmente se rompe el cerco, mediático gracias a su enorme repercusión, es el de Ester Quintana. Después de la Huelga General del 14 de noviembre de 2012 esta mujer resulta víctima del impacto en su ojo de una bala de goma de la Brigada Móvil de los Mossos d'Esquadra (BRIMO)³⁰⁴.

298 15Mbcn.tv. (2013f) *SOBREN RAONS. Tanquem els centres d'internament d'estrangers (CIE)*, [Vídeo YouTube], Barcelona, Recuperado a partir de <https://youtu.be/lz8ScsBOLVU>

299 *Ibidem*

300 15Mbcn.tv, Artigas, & Ortega (2013). *4F ni oblit ni perdó*. Barcelona. Recuperado a partir de <http://documental4f.wordpress.com/15mbcntv>

301 Puede verse al respecto de este caso un artículo de octubre del 2011 en El País que titula "Condenados por torturas dos policías de Barcelona" (García, 2011) y también un reciente testimonio del propio Yuri Jardine a raíz de las repercusiones del caso 4F gracias al documental *Ciutat Morta: Metromuster*, (2015) *Testimoni de Yuri Jardine, torturat per la Guàrdia Urbana*, [Vídeo YouTube], Barcelona, Recuperado de: <https://youtu.be/SMYoPGFyd4>

302 Pueden verse en el canal de 15Mbcn.tv varios vídeos tempranos que convocaban a manifestaciones o reclamos sobre el caso y que fueron difundidos antes de que el documental fuera tomando forma. Por ejemplo:
15Mbcn.tv, (2011b) *Desmuntant el 4F*, [Vídeo YouTube], Barcelona, Recuperado a partir de <https://youtu.be/0oQyIgaDUA>
15Mbcn.tv (2012e), *Desmontaje 4F: 6 anys de corrupció i tortures*, [Vídeo YouTube], Barcelona, Recuperado a partir de https://youtu.be/M5H_DPR1LTg

303 Al respecto Rodríguez (2014), en un artículo periodístico en *eldiario.es*, desarrolla los casos (Yuri Jardine y 4F) a raíz de la sentencia firme en 2014, a los policías acusados de tortura en ambos casos: "Los agentes de la Guardia Urbana de Barcelona que dieron una brutal paliza a un joven de Trinidad y Tobago entrarán finalmente en prisión después de que se les haya denegado el indulto. Se trata de los mismos agentes cuyo testimonio fue clave para condenar a los jóvenes del caso 4F, que también les acusaron en su momento de torturas, aunque la juez no les hizo caso" (Rodríguez, 2014, párrafos 1-2)

304 Puede consultarse la web oficial para obtener más información oficial sobre este cuerpo policial en <http://mossos.gencat.cat>. Sin embargo, también puede consultarse un prontuario de actuaciones y represiones en los últimos años en el siguiente enlace: http://15mpedia.org/wiki/Mossos_d%27Esquadra

La prensa no habla de lo que ha pasado, de que una persona ha perdido un ojo, como tampoco había pasado las nueve veces anteriores en las que otras personas habían perdido un ojo por balas de goma, pero esta vez es diferente con el vídeo que hacemos desde la comisión. Lo hacemos dos semanas después de la agresión, porque claro Ester estaba en estado de *shock* y con las heridas. Pero en cuanto *Rereguarda* (...) se pone en contacto con ella y le dice que existe un grupo (...) de comunicación que puede hacer un vídeo, ella accede. Nos llama un día para conocernos, vamos sin cámara, nos dice que OK, entonces al día siguiente nos presentamos con las cámaras y le grabamos un vídeo. Con tal fortuna que decidimos el *hashtag* #ÀnimsEster en el metro, viniendo de *Poble Nou*. Se cuelga ese vídeo por la tarde y en dos días el vídeo tiene 250 mil visitas³⁰⁵ (E.6). [Fue un] gran momento de subidón de la comisión (...) de pensar que realmente podemos cambiar las cosas a través del vídeo (E.9).

Nosotros lo hicimos sobre la urgencia, como siempre un poco a las prisas, para mostrar eso. Cuáles fueron las claves de ahí, pues supongo que los nueve heridos de antes eran hombres y Ester es una mujer, una mujer que no milita en ningún sitio, que estaba en una parte de la manifestación que era la parte "amable", que era la de los grandes sindicatos, en un sitio donde no se estaban produciendo disturbios, y eso influye y llega. De repente el vídeo tal y como está hecho, de ella con la emoción con la que lo explica, más todos estos factores, hace que ese vídeo se viralice de manera brutal. Luego esto desborda el cerco mediático. No sabemos si hay una voluntad explícita de que no salgan esos temas o simplemente los medios no quieren hablar de esos temas porque piensan que es un tema menor o que no va a interesar. Yo soy más partidario que si que hay algo que los une a todos y que en un momento dado deciden no hablar de algo. Entonces, al desbordar los medios, (...) es la primera vez que marcamos la agenda mediática en un caso del que queremos hablar (E.6).

Cuando mataron a Juan Andrés Benítez en el Raval también se dio (...) (E.8). El hecho de que nosotros fuéramos ahí, de que intentáramos sacar algo más, (...) de ir ahí a investigarlo, (...) para ver qué es lo que realmente ha pasado (...). El hecho de saltar esta barrera (...) tiene mucha fuerza porque (...) consigues (...) hacer cambiar el discurso mediático con temas tan sensibles (...) que seguramente se podrían haber pasado por encima si no hay una presión (E.1).

Otro de los casos que mayor impacto mediático ha tenido, rompiendo definitivamente el cerco mediático, incluso con gran repercusión a nivel internacional, ha sido el ya nombrado caso del 4F. El documental *4F ni oblit ni perdó*, fue presentado el 8 de junio de 2013, gracias a una acción colectiva en la cual participan 800 personas que ocupan un cine abandonado del centro Barcelona³⁰⁶. El antiguo cine es rebautizado con el nombre *Cinema Patricia Heras*, en honor a la chica que se suicidó dos años antes a raíz de este caso. Con esta acción de gran impacto mediático, se quiere dar a conocer la verdad sobre uno de los peores casos de corrupción policial en Barcelona. Durante esta acción, las octavillas repartidas proclamaban: "No hemos venido a romper nada ni a llevarnos nada: simplemente queremos hacer uso durante 24 horas de un equipamiento que lleva 12 años en desuso, en una ciudad donde la cultura se está convirtiendo, ahora más que nunca, en un lujo impagable" (Cortina, 2013, párrafo 5). Con este comunicado, entregado a los asistentes y atribuido a la Comisión Audiovisual del 15-M, piden la anulación de las condenas y nulidad del juicio del 4F, que se reabra el presunto caso de torturas contra los detenidos y que "se condenen los policías que participaron en el montaje, los políticos y los jueces" (Cortina, 2013, párrafo 5).

A partir de este documental y de esta acción mediática de la ocupación, se realiza el documental *Ciutat Morta*, que gana el Festival MiradasDoc de Tenerife, la Biznaga de Plata en el Festival de Málaga y el premio del público en el Festival de San Sebastián, entre muchos otros. No obstante, los medios catalanes no se

305 15Mbcn.tv. (2012s). *Perdre un ull / Perder un ojo* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/ksm7f3ey1bc>

306 Puede leerse una crónica de los hechos en el periódico *La Vanguardia* del día siguiente: "Cientos de jóvenes ocupan el Palau del Cinema para proyectar el documental sobre el 'caso 4F'" Cortina, P. (2013, junio 9). Cientos de jóvenes ocupan el Palau del Cinema para proyectar el documental sobre el «caso 4F». *La Vanguardia*. Barcelona. Recuperado a partir de <http://www.lavanguardia.com/vida/20130609/54375821114/palau-cinema-documental-desmuntatge-4f.html>

hicieron eco de la noticia³⁰⁷. Ninguno de estos premios ha hecho que el documental *Ciutat Morta* resucite definitivamente el caso 4F en la esfera pública, pero fue sumando presión para que finalmente su emisión en televisión por el Canal 33 (segunda cadena de la televisión autonómica catalana TV3) obtuviera un 19% de *rating*, cuando su audiencia media en 2014 fue del 1,6%. Fue el programa más visto del sábado en Cataluña. Esta denuncia de torturas y montajes policiales por parte de la Guardia Urbana de Barcelona alcanzó los 528.000 espectadores.

El film fue emitido con 5 minutos censurados por orden judicial, lo que hizo que finalmente tuviera mayor repercusión mediática y que esos 5 minutos terminaran viralizándose en las redes sociales, llegando a 360.000 visualizaciones en dos días³⁰⁸ (y 864,993 en noviembre de 2015³⁰⁹). Desde entonces, el documental ocupa las redes sociales, el debate público y la esfera política (Morales Fernández, 2015). El caso, luego de años de silencio e impunidad total, salió finalmente en todos los periódicos, noticieros, radios y televisiones nacionales, incidiendo notablemente en la opinión pública y colaborando para que los organismos de derechos humanos presionen para que el caso sea reabierto y revisados los poco transparentes procesos policiales y judiciales llevados a cabo hasta ahora.

-Desaceleración.

Ahora (...) también estamos en un momento de crisis en el sentido de que realmente no vemos que haya una continuidad por parte de la mayoría de los miembros de la comisión (...) porque bueno, cada uno se ha estado especializando un poco en lo que ha querido, otras personas directamente se han separado de la comisión. Es obvio, la verdad es que después de tres años las fuerzas, la energía o incluso las ganas que tienes se puede mermar (E.7). La gente al principio [estaba] mucho más comprometida, mucho más motivada. (...) A nivel de motivación y pasión (...) al principio era una explosión de todo el mundo, y muy fuerte y al ser una cosa nueva, eso es lo que antes se desgasta, creo yo. Y entonces gente que se desgasta porque la motivación, la pasión y todo eso tiene que venir con un compromiso y un trabajo. Entonces la gente cuando va viendo que esa pasión y esa emoción requiere de un compromiso y de un trabajo, entonces pues esa emoción se va calmando (E.5).

La gente fue desapareciendo, porque nadie te decía “-Voy a dejar la comisión”, de repente cada vez venía menos, un día ya no lo veías. Y bueno el desgaste yo creo que es un poco lo que no supimos cuidar como grupo de afinidad, de cuidarnos para que la gente pudiera quedarse de forma constante (E.9). Luego también el factor de que cambian las situaciones de vida, unos se van a otras ciudades, otros tienen hijos, otros se involucran en otras causas. Eso es algo muy común en la comisión audiovisual y que nos ha pasado a todos, que cada uno luego se ha ido dando la mano con otras causas (E.5).

307 “A medida que *Ciutat Morta* va ganando premios (...) los implicados en el escándalo de seguro que se empiezan a preocupar. Porque están viendo que el silencio tejido con mentiras, manipulación y silencios está a punto de saltar por los aires. (...) La peligrosidad de *Ciutat Morta* se hace evidente cuando TV3 y los grandes medios de Barcelona silencian el triunfo de la película allá donde va. (...) *Ciutat Morta* nos cuenta los hechos del 4F. Pero a la vez está consiguiendo demostrar el enorme bloqueo mediático que se vive en Cataluña cuando se tocan ciertos temas. A pesar de los premios, a pesar de la repercusión internacional que está teniendo la película, los medios catalanes no están informando. Dos ejemplos: TV3 no ha dicho ni una sola palabra de la participación de *Ciutat Morta* en el Festival de Cine de Donosti. En *La Vanguardia*, según el Observatorio Media.cat, se pueden encontrar 40 entradas sobre el festival. Ninguna sobre *Ciutat Morta*. Curioso. No todos los días un festival internacional de prestigio llena las calles con carteles gigantes con la cara de un ex-alcalde de Barcelona” (Fachin Pozzi, 2014).

308 Chavarría, M. (2015, enero 19). *Ciutat Morta*: El vídeo del fragmento censurado de *Ciutat Morta* logra 360.000 visitas en dos días. *La Vanguardia*. Barcelona. Recuperado a partir de <http://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20150119/54423512102/fragmento-censurado-ciutat-morta-exito-visitas.html>

309 Ruiz, S. (2015). *Ciutat Morta (fragmento censurado)* [Video YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/amXytLLPAOs>

3.1.2. Eje II: Participación en la Comisión.

3.1.2.a. Motivación y contacto inicial.

“(...) fue como un aglutinador para muchas personas, para no sentirte frustrada, para no sentirte impotente en tu casa, para empezar a hacer algo...”
(Entrevistada/o N°5).

En líneas generales, se observan dos etapas que dan cuenta de la forma en que se incorporan los entrevistados a la comisión. Por un lado, la mayoría de las/os entrevistadas/os realizan su contacto inicial durante la acampada en la Plaza Catalunya, en pleno auge del 15-M y mientras se conformaba la comisión audiovisual (15Mbcn.tv).

Yo estuve desde el segundo día en Plaza Catalunya, entonces empezamos a montar, entre un grupo de gente desconocida completamente entre nosotros, diferentes comisiones: comisión de información, comisión de comunicación, etc. Ahí nos dimos cuenta de que faltaba una comisión específicamente de audiovisual, porque estaban pasando un montón de cosas en la plaza y en los alrededores de la plaza, estábamos viendo que estaba habiendo un inicio o intento de cambio social de desestructurar lo que venía de antes. Vimos la necesidad imperativa de crear una comisión específicamente audiovisual, creíamos que era muy importante retratar y cubrir todo lo que estaba pasando en la plaza en esos momentos de una manera visual (E.7).

Fue acampar el día 17 en Barcelona, yo estuve en la plaza en las caceroladas, ayudando a montar cosas, etc. No es hasta el 30 de mayo, bueno, en realidad hieren el 27 de mayo a un chaval en la oreja con un proyectil *foam* delante mio, durante el desalojo, y me paso dos días recogiendo vídeos en Internet que demuestran que un policía disparó desde el otro lado de la plaza. Con tres o cuatro vídeos reconstruyo esa escena. Entonces luego voy a la plaza a buscar a alguien que recoja esos vídeos para usarlos legalmente. Voy a la comisión legal y estaban saturados de historias y entonces me dicen “-Vete a la parte oscura allá arriba que hay una gente que hace vídeo” y fui allí. Al día siguiente ya estaba grabando un *Stop Desahucios* en Montcada a las 7 de la mañana... y hasta hoy (E.6).

Fui a la plaza sólo a ver que pasaba. Fui con la cámara, fue la primera vez que pasé y estuve filmando y esta misma tarde saqué un vídeo por mi cuenta, sin haberme conectado con nadie. Creo que al día siguiente volví y allí (...) se estaba formando una comisión audiovisual, (...) y así un poco tímido, fui a la primera asamblea (E.9). Yo hacía documentales, grababa y editaba, eran de tema social y siempre con una perspectiva muy crítica sobre la sociedad. (...) Había un puesto de audiovisuales y yo me acercaba por ahí a ver, y entonces uno de allí fue quien me dijo que a la tarde había una asamblea, entonces yo fui (E.5). Fue un poco espontáneo (...), allí nos encontramos gente que ya grabábamos en la plaza durante el 15-M (E.2).

Llevaba tres días en la plaza (...) y hablé con Silvia, de La Tele [LaTele.cat], y me comentó que hacían una charla sobre medios alternativos (...) y había en la plaza un rincón con la comisión audiovisual, y entonces fui a una asamblea (...). Luego ya, a partir de ahí, me involucré a saco (E.1).

Por otro lado, podemos diferenciar otro grupo de entrevistados que se acercan a la comisión estando la misma ya conformada, después de que el 15-M se había retirado de las plazas. Además, en estos tres casos puntuales, su acercamiento está motivado por un contacto directo con algún integrante que ya conformaba la comisión.

Yo entro a la comisión bastante tarde, cuando todo el mundo ya se ha ido de la plaza y la comisión llevaba tiempo funcionando. (...) No fue hasta prácticamente un año después del 15-M que empecé a hacer vídeos, cortitos, virales, y entonces (...) me impliqué a raíz de conocerlos a las/os entrevistadas/os Nº 6 y 9 y empecé a ir a las reuniones (E.4).

Cuando yo ingresé [por medio de su amistad con las/os entrevistadas/os 6 y 9], era octubre de 2011, cinco meses más o menos después de que naciera (E.8).

Creo mas o menos un año después de lo del 15-M (...) gracias al contacto de OVNI y al entrevistada/o Nº 9 y al hecho de que también muchos de los grupos no son tan cerrados (E.3).

Nos interesa aquí rescatar cuales fueron las motivaciones e intereses que llevaron a las personas entrevistadas a acercarse, contactarse y comenzar a participar en la comisión audiovisual 15Mbcn.tv. Entendemos por motivación aquella voluntad interna y dinámica del comportamiento que impulsa a los individuos a realizar una determinada acción, manteniendo su conducta e intereses para satisfacer ciertas necesidades y arribar a objetivos y metas propuestas. En líneas generales, todos los miembros tenían cierta relación y experiencia en el campo audiovisual y/o interés en cuestiones políticas y sociales, como puede apreciarse a continuación.

Me incorporé porque cuando empezó lo del 15-M pues fue un momento que estaba esperando, y yo creo que como yo un montón de gente, ya que se había acumulado un montón de rabia, de desencanto por como estaba la situación en España, entonces cuando explotó el 15-M fue como un aglutinador para muchas personas, para no sentirte frustrada, para no sentirte impotente en tu casa, para empezar a hacer algo, que es lo que significó para mí en el principio (E.5).

Entonces fue un grupo con quién hacer cosas alrededor del audiovisual, que era lo que me interesaba, y además era activismo político, entonces me entusiasmé (E.8).

Me acerqué básicamente por interés político (...), de hecho, me dediqué a recoger material de archivo con la cámara, aunque tampoco tenía muy claro lo que quería hacer. Y me interesaba más que filmar, o dedicarme a hacer audiovisuales, (...) lo que estaba pasando como ciudadano, como persona implicada en temas políticos (E.4).

Es curioso como [estaba pensando sobre] (...) toda una serie de mecanismos y una serie de lógicas de producción audiovisual que en aquel momento parecía (...) muy utópico y se pillaban referentes históricos. Y de repente, (...) a medio planteamiento de este proceso, se materializó todo esto de forma autónoma y sin coordinación en esta nueva experiencia de la comisión (E.9).

Luego del análisis de este eje de *Motivación y contacto inicial*, continuaremos analizando la importancia de la participación, trayectoria y/o militancia política anterior de las/os entrevistadas/os.

3.1.2.b. Militancia anterior.

“ya estábamos con la idea de que había que abrir nuevos espacios para que la gente tuviera más facilidades a la hora de movilizarse, de participar abiertamente en política... que todo el mundo pudiera hacerlo, y creíamos que esa era la clave para poder cambiar las cosas”
(Entrevistada/o Nº 4).

Entendemos la militancia como activismo, participación y dedicación en la vida pública de una sociedad brindando apoyo a causas, proyectos y/o acciones generalmente dentro de partidos, colectivos, organizaciones y/o movimientos del campo social, político y/o ambiental. En general la militancia de los

miembros de 15Mbcn.tv se desarrollan por fuera de las estructuras institucionales de partidos políticos, excepto por la/el entrevistada/o N° 4 que manifiesta ser militante del Partido Comunista de Cataluña y por la/el entrevistada/o N° 1 que manifiesta:

Cuando era muy joven, con 15 o 16 años (...), estuve con los de “En Lucha”, que son trotskistas, estuve un tiempo hasta que me cansé de lo que había ahí dentro. Y ahí tuve una desconexión de 10 años hasta el 15-M (E.1).

Si bien en algunos casos se infiere por sus palabras que asocian el concepto de militancia a la afiliación a partidos o colectivos políticos, estas personas participaban de manera activa en diversas organizaciones y/o movimientos previamente a su participación como miembros de la comisión.

Yo nunca estuve afiliado a nada y no creo que lo vaya a estar nunca. Mi primera politización empieza en el 98 cuando (...) me metí de cabeza en el movimiento estudiantil (...), yo tenía 18 años y nunca había estado en contacto con nada a nivel de movimientos sociales. (...) A partir de aquí empecé a participar en movimientos asamblearios pero sin afiliarme en ningún colectivo (E.9).

No se si definirla como militancia, nunca me ha gustado mucho la etiqueta esta como de activismo. Pero digamos que he empezado a replantear mi vida y salir un poco del modelo clásico casa/trabajo/amigos/bar/dormir/comer/hipoteca/familia, desde que me mudé aquí [Barcelona], desde hace ya casi 11 años [como] una alternativa a la forma clásica de vivir (E.3).

Yo estuve cerca del *Col·lectiu Zapatista de Barcelona*, entonces a raíz de esto fuimos a México con la Comisión Civil Internacional de Observación de los Derechos Humanos (CCIODH). Luego estuve okupando en Barcelona un par de años, entonces bueno, el activismo era mi vida, pero sin formar parte de un grupo especial (E.8).

Tres entrevistadas/os (N° 6, 8 y 9) dicen haber tenido alguna relación o militancia dentro de los colectivos de solidaridad zapatistas, dos (N° 7 y 9) con los movimientos antiglobalización y dos (N° 8 y 9) con el movimiento okupa. Por otro lado, destacamos la participación activa de tres entrevistadas/os (N° 4, 7 y 9) en otras estructuras no mencionadas por el resto de personas:

También he estado muy involucrada con movimientos internacionalistas, sobre todo con el pueblo saharauí. Estuve con un colectivo que se llama *Esgarit*, que es de ayuda al pueblo saharauí y están haciendo también temas de luchas internacionalistas con Chechenia, con Colombia, con Ecuador y estuve colaborando con ellos. (...) Luego ya pues llegó el 15-M (E.7).

Cuando viene el 15-M yo ya estoy organizando cosas como el Ateneu Roig, (...) ya estábamos con la idea de que había que abrir nuevos espacios para que la gente tuviera más facilidades a la hora de movilizarse, de participar abiertamente en política. La política no entendida como algo directamente ligado al mundo de los políticos profesionales, sino que todo el mundo pudiera hacerlo, y creíamos que esa era la clave para poder cambiar las cosas. Y efectivamente se ha visto, el 15-M fue un estallido en ese sentido y confirmó la idea que teníamos, y claro, nos metimos de lleno (E.4).

Mi referente y el colectivo en el que me metí y que me sentía cómodo en aquel momento fue Enmedio³¹⁰ (E.9).

Podríamos decir que sólo un miembro considera que, previamente a la experiencia de la comisión y del 15-M, no militaba en organizaciones o colectivos de ningún tipo.

Nada. (...) nunca ligada a ningún grupo ni ninguna ideología. Si que siempre [con] un sentido crítico de las cosas. Nunca dar por cierto lo que alguien te cuenta. Yo antes escribía libros y entonces me di cuenta

310 Colectivo de arte y activismo con sede en Barcelona. Ver el sitio: <http://www.enmedio.info>

que la gente los libros ya no los leía. Entonces estuve dando vueltas de cómo hacer para llegar a más público y me di cuenta de que era a través del vídeo. Y ahí fue cuando yo aprendía a grabar y editar documentales (E.5).

Nos interesa aquí destacar también que algunos miembros de la comisión respondieron a este eje asociando directamente su militancia y participación activista con su actividad e interés por el audiovisual.

Yo ya hacía videoactivismo hacía unos años y estaba en el mundo de la fotografía social y movimientos sociales desde el año 89, 90 mas o menos. Cambié un poco al vídeo desde la guerra de Irak del 2003 (E.2).

Antes del 15-M (...) había empezado a hacer pequeños documentales, todos eran de temas sociales, gente en paro, la inmigración, etc. (...) [Pero] por interés propio, nunca ligada a ningún grupo (E.5).

Me interesaba mucho ese tipo de guerrilla de la comunicación y todo esto (...). [Dentro del colectivo Enmedio] (...) fue la primera vez que me di cuenta del poder del videoactivismo, de la capacidad que uno tenía al sacar vídeos que podían viralizarse. Esto fue como un punto de inflexión donde me di cuenta de que me interesaba eso. (...) A parte de que yo tenía inquietudes y ganas de hacer documentales (E.9).

Había ya hecho vídeo (...) cosas más experimentales y caseras y cosas de viaje, etc. (...). Pero en el 2006 a través del colectivo Zapatista de Barcelona (...) se organiza la 5ª Comisión de Derechos Humanos en México (...) [por] los hechos de Oaxaca de los alzamientos de los maestros y toda la represión, y ahí yo me engancho a la comisión y enseguida me meto, no se por qué, en la comisión audiovisual. Yo me llevo una cámara casera pequeñita, porque no disponíamos de mucho material, éramos mucha gente pero el material era muy precario, yo me llevo mi cámara y me meto a grabar todas las entrevistas que hacemos con la gente afectada de allí de Oaxaca, estuve un mes y después de ese mes al volver aquí, hay un equipo que redacta un informe para llevar a la Unión Europea (...) y yo hago un vídeo junto con Campa, del colectivo Enmedio (...). Esa es mi primera relación videoactivista seria, de política y vídeo. Después de esa experiencia, 2006, 2007 y 2008 estoy en contacto con los Zapatistas, luego me aparto un poco de los movimientos sociales (...) [hasta que] vamos a la manifestación del 15-M. (E.6)

3.1.2.c. Formas de participación.

“nunca nos hemos exigido nada los unos a los otros. Todo era por el nivel de involucración que pudieras tener, de los momentos que pudieras tener laboralmente o personalmente, entonces ha ido oscilando”
(Entrevistada/o N° 7).

En esta categoría queremos extraer información sobre el tipo de participación que cada miembro tuvo dentro de la comisión, destacando el esfuerzo humano, laboral, económico y de tiempo invertido por cada una/o. Se aprecia que las formas de participación son diversas y varían en función del momento o etapa personal de cada sujeto y del momento en que participan dentro de la comisión (durante la acampada o después de la misma). De manera general podemos extraer de las entrevistas las siguientes formas de participación:

- participación en asambleas de la comisión;
- organización y coordinación de tareas y contactos;
- gestión y producción de proyectos y materiales;
- transmisión de las asambleas por *streaming*;
- grabación (registro y documentación de acciones, manifestaciones, actos, entrevistas, etc.);

- recepción de material audiovisual de terceros;
- organización del archivo;
- edición, montaje y/o re-mezcla;
- diseño gráfico (crear logo, crear imagen, cortinillas, etc.);
- difusión;
- gestión de redes (Facebook y Twitter);
- participación en asambleas de otros colectivos para detectar intereses comunes y colaborar en el registro de sus acciones;
- trabajo en red con diversos colectivos (*Feministes indignades, Octubre Trans BCN, laioflautas*, campaña *Parlament, CIEs, Stop bales de goma*, entre otros).

Al respecto de la participación durante la acampada del 15-M en la Plaza Catalunya, las/os entrevistadas/os exponen:

Participaba como todos, en las asambleas hablando, viendo cuales eran los temas importantes que se podían trabajar más, grabando y editando y haciendo difusión. (E.5)

En un primer momento, como tampoco tenía mucha experiencia haciendo vídeo, me hago cargo más de lo que son las redes, el diseño gráfico, hacer el logo, crear una imagen reconocible, más que hacia afuera, hacia adentro del movimiento, de manera que la gente pueda confiar en nosotros (...). Me dedico a dinamizar la página de Facebook, al principio, el Twitter y lo que es la imagen de la comisión. Mi participación ha cambiado a lo largo del tiempo (E.6).

Inicialmente (...) participaba con el *streaming*. Como tenía el ordenador, retransmitía todas las asambleas. (...) allí en la plaza estábamos pues montando los vídeos, organizando el archivo, sobre todo al principio era eso, [porque] la gente traía todos los vídeos, todo lo que había hecho (E.1).

[Durante la acampada] yo iba grabando, grabando, grabando y fue mi dinámica grabar y tampoco necesitaba una coordinación en especial (...). Ofrecí si hacía falta imágenes para la gente que estaba haciendo vídeo (...). A nivel de organización no me impliqué más (E.2).

Al principio participaba, sobre todo, a nivel organizativo. (...) A mi me llegaban las cosas que se tenían que cubrir, yo las asignaba o hacía una tabla para ver qué equipos o que gentes podía dedicar sus capacidades a cubrir estos temas que salían, o estas situaciones (...). Colaborar con los archivos, intentábamos organizarlos. Y también dar apoyo a la gente que iba a cubrir algo (E.7).

Una vez finalizada la acampada en la plaza Catalunya, la participación de los miembros de la comisión siguió siendo la misma, en algunos casos, y fue variando con el tiempo en otros casos, en función de los intereses personales y según las necesidades que iban surgiendo dentro del grupo.

Yo (...) después he mantenido más o menos el mismo rol. También me he ocupado de comunicación en redes sociales, por ejemplo, con el Facebook, mails, etc. (...) Yo siempre me he dedicado a la parte de producción, la parte de gestionar proyecto, la parte de contactar con gente, la parte de temas de materiales, de organización, y de dar soporte a lo que sea y cuando fuera, me daba igual. Mi figura ha sido un poquito la misma, básicamente (E.7).

Durante el primer año y medio tampoco colaboré de una manera muy activa a nivel de vídeos. Igual estaba más yendo a las asambleas y organizando un poco la comisión. Si hacía vídeos era más *remix*. Por ejemplo, hice el resumen del primer año de la comisión, cosas así, cogiendo de vídeos que ya se habían hecho. Luego ya cuando me compré la cámara sí que me puse más a saco a hacer vídeos, a cubrir manis, etc. (...) sí que fue más intenso (E.1).

Como algunos de los miembros entrevistados no formaban parte de la comisión al comienzo, su actividad se inicia meses después del 15-M y complementa la de los otros integrantes.

Participaba en lo que hacía falta, haciendo vídeos, subiéndolos, a veces también participando en asambleas de personas que nos habían contactado para documentar alguna acción, o cosas de este tipo. Casi siempre con vídeos relacionados a alguna acción concreta (E.3).

Filmando, durante casi un año, principalmente manifestaciones, actos, algunas entrevistas y, posteriormente, montando y colgándolo en Internet. Luego ha ido evolucionando, yo no quería filmar más manifestaciones, entonces lo empecé a hacer muy puntualmente para grupos afines que me lo pedían, como las *Feministes indignades* o el *Octubre Trans BCN*, y en temáticas que me interesaban. También hicimos un documental más largo (...) [que] nació desde la comisión ya que empezamos a tratar el tema de los CIEs y vimos que le teníamos que meter caña al tema y que estaría bien hacer algo un poco más profundizado y acabó siendo un documental de media hora. (...) Últimamente más colaboraciones esporádicas de si se necesita una entrevista para algo, o también decidir hacer un vídeo para la campaña del *Parlament* y entonces lo hacemos como comisión (E.8).

Básicamente mi participación es hacer virales. Me he centrado casi de forma exclusiva en las acciones que hacen los *iaioflautas*³¹¹, con los cuales tengo una relación especial (...). Y entonces con ellos desde el principio los he ido siguiendo, desde que empezaron (E.4).

Respecto a la implicación y al tiempo dedicado por cada uno de los miembros entrevistados, se puede apreciar a continuación que a sus miembros les resulta complicado dar una respuesta precisa.

Lo bueno que hemos tenido en la comisión es que nunca nos hemos exigido nada los unos a los otros. Todo era por el nivel de involucración que pudieras tener, de los momentos que pudieras tener laboralmente o personalmente, entonces ha ido oscilando. (...) No es cuantificable, yo no lo puedo ver de una manera cuantificable (E.7).

Mi participación ha cambiado a lo largo del tiempo, han sido dos años y medio muy muy intensos. No sabría cuantificarlo, ni en dinero, ni en tiempo (...). Calculo que un 70% de mi trabajo ha sido videoactivista, de mi tiempo laboral (E.6).

Es muy desigual, no se. Por ejemplo, una semana que estuve con tres vídeos (...) y luego igual pasan semanas que no haces nada para el grupo (E.2).

Es difícil de cuantificar eso. El máximo que me es posible (E.9).

Eso de no importarte quedarte la noche entera despierta/o porque quieres sacar mañana el vídeo y hacerlo a gusto, es algo que me ha aportado mucho (E.1).

Al final le dedicas bastante tiempo, pero depende también. Como que no tengo una vida con un trabajo de ocho horas, a veces todo se mezcla un poco, entonces es difícil decir cuantas horas le has dedicado porque también se mezcla con intereses míos (E.3).

Sin embargo, el tiempo invertido por cada miembro varía en cada caso, en función de la compatibilidad con sus actividades laborales y personales y en función del momento y/o etapa, tanto personal como en la que se encuentra la comisión (durante la acampada o después de la misma).

311 Los *iaioflautas* son un colectivo de personas mayores nacido dentro de la nebulosa 15-M y que realizan acciones de desobediencia civil pacífica ocupando momentáneamente bancos, ayuntamientos, oficinas gubernamentales, etc. Puede verse un vídeo de ejemplo 15Mbcn.tv. (2012j). @*iaioflautas* en #*RebellionBus* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/odgd35WGACY> Más información en: www.iaioflautas.org

He tenido algunos momentos en los que me he apartado un poco o por agotamiento o por incompatibilidad laboral, porque estoy con otras cosas que realmente no me lo permiten, pero siempre que he tenido la capacidad de meterme en esto, me he metido hasta el fondo. Hasta el punto que nos hemos agotado mucho y ha habido un tema de desgaste importante, han habido momentos duros (E.9).

El esfuerzo es una vez al mes, más o menos, (...) una o dos veces, depende también las épocas, épocas que hay más actividad, épocas en las que hay menos (E.4).

Respecto del tiempo, es poco lo que dedico (...), pero depende, cuando estuve haciendo el documental³¹² (...) esto era a tiempo completo en aquella época, durante dos meses. Y sino depende qué época. Pero normalmente no pasa de una medida de cuatro o cinco días al mes de media, más o menos (E.8).

No puedo hacer una media, pero cuando he tenido tiempo, pues tres, cuatro jornadas al mes a *full*. Y cuando no he tenido tiempo, muy poco, una jornada al mes (E.1).

Antes, esfuerzo humano y laboral, un montón. (...) Yo daba clases (...) y si no daba clases estaba metida/o todo el día con vídeos, asambleas; mucho tiempo, como un trabajo de 5 horas al día o algo así al principio cuando estábamos en la plaza. Luego ya era menos, pero aun hoy, aunque ya no son tantas horas, pero sigue suponiendo un esfuerzo dentro de tu horario. (...) Entonces, aunque es poco tiempo, tienes que encajarlo bastante. Supone un compromiso, supone dejar otras cosas para hacer eso. La carga evidentemente no es tan fuerte, y menos mal porque yo creo que ese ritmo no lo aguanta nadie, (...) tienes que saber gestionarlo (E.5).

Como se puede apreciar en este último comentario de la/el entrevistada/o N°5, ha variado mucho la participación en los primeros momentos de la comisión durante la acampada en la plaza Catalunya (mayo y junio de 2011) con respecto a la actividad posterior a este momento.

Estaba prácticamente quince horas en la plaza. (...) [Después de la plaza] no te lo puedo cuantificar en horas porque a veces eran tres o cuatro horas, a lo mejor manifestaciones de fines de semana, o trabajo de fin de semana que se podía convertir en doce horas. (...) Muchas veces llegaba por la noche y me ponía a mandar mails, o hacer organigramas, o intentar llevar la organización (E.7).

Por otro lado, dos entrevistadas/os comentan en relación al aspecto económico que su inversión y aporte personal a la comisión no es económico, sino más a nivel material y sobre todo como tiempo laboral aportado.

A nivel económico mi aportación es en material. Mi cámara, trípode, micrófonos, que también se han ido prestando y el ordenador (E.8). A nivel económico un desastre. Un desastre porque todo es autoproducido. He utilizado también algunas herramientas [del trabajo], los ordenadores y cosas así. Pero todo es "tu" tiempo, "tu" dinero, "tu" vida (E.3).

312 Se refiere aquí al documental 15Mbcn.tv. (2013h). *SOBREN RAONS. Tanquem els centres d'internament d'estrangers (CIE)* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/lz8ScsBOLVU>

3.1.3. Eje III. Metodologías de trabajo.

3.1.3.a. Roles y funciones.

“cada cual, a su medida, con lo que sabe hacer, o lo que puede, pues tiene un rol”
(Entrevistada/o N°8).

Acabamos de ver en la categoría anterior (1.3) las formas de participación de los miembros de la comisión. En esta categoría analizaremos qué dicen sus miembros al respecto de si existe una distribución de roles o funciones en la comisión, de qué tipo y de qué manera se organizan, realizan y distribuyen los trabajos. La gran mayoría de los entrevistados destacan que los roles o funciones no están muy definidos entre los miembros de la comisión.

A nivel general de la comisión los roles no están muy marcados, es muy autónomo. Cada uno funciona de acuerdo a lo que tenga ganas de cubrir (E.1). Nunca hemos planeado una estructura dentro de la comisión, ni hemos designado roles, sino que cada uno ha hecho lo que ha podido (E.6). Si que hay gente [que] por ejemplo (...) filma pero no monta, en ese sentido si que hay roles, pero no hay un rol de una persona que centraliza todo y que lo distribuye. (...) Es más que cada cual, a su medida, con lo que sabe hacer o lo que puede, pues tiene un rol, pero no en el sentido estricto (E.8).

La distribución del trabajo se realiza en función de los deseos, ganas y compromiso puntual de cada una/o en cada momento.

La distribución del trabajo, por ejemplo en las asambleas, si veíamos que iba a haber una manifestación o algo, se preguntaba quién podía ir a grabar, la persona que decía que sí, pues lo hacía, si no podía nadie, pues no se hacía. (...) El elemento este de individualidad, dentro del conjunto, es lo que ha primado en nuestra asamblea. O sea, roles ninguno (E.5). Todo era como muy por la confianza. Cada uno tenía todos sus recursos y a la hora de tener alguna duda, o alguna falta, hacía como un llamamiento. Por ejemplo, si tenías grabado un material y no tenías tiempo de editarlo o no tenías el ordenador, pues te podían ayudar otro, si salía otra persona que tenía tiempo y ganas de hacerlo (E.3).

Si bien no hay roles definidos y el trabajo tiende a ser totalmente horizontal, por la misma libertad, compromiso y dedicación personal en el trabajo, sí que sus miembros destacan que existen personas que constituyen “el núcleo duro” de la comisión y que son quienes más se han comprometido en el trabajo, por lo tanto, eso se traduce directamente, por ejemplo, en mayor peso a la hora de tomar decisiones.

No están muy definidas las funciones dentro de la comisión, pero si que han ido ajustándose por meritocracia, digamos, es decir, quien ha trabajado más, ha tenido más peso dentro de la comisión y es lo normal. Primero porque esa persona que ha trabajado más ha conseguido más contactos y más confianzas (E.6). Hay gente que históricamente ha estado haciendo más cosas por su capacidad o personalidad (...), siempre en los grupos hay una especie de liderazgo, pero bueno esto funciona en asamblea igualmente (E.2).

Me gustaría que fuese todo bastante horizontal. A la hora práctica eso cuesta mucho porque quien participa más, claramente luego se involucra más, entonces pues tiene más “poder”, y eso es también normal (E.3). Siempre ha habido (...) como cuatro figuras que han hecho un trabajo muy continuado y una producción brutal de contenido (E.7). Las claves son dos cosas: una el hecho de que haya personas que realmente lleven el peso de las actividades, y el otro el hecho de que sea algo abierto y horizontal. O sea, compaginar esas dos cosas, que haya un “liderazgo” de gente que más o menos tiene una

implicación mayor, y luego, al mismo tiempo, ese liderazgo no obstaculiza que gente que viene incluso de afuera, que no ha hecho nada, que no tenga que hacer ningún trámite, ni nada para poder participar. Y que haya más o menos una periodicidad en las reuniones, que haya buen rollo, buen *feeling*. (...) Hay una serie de personas que son el núcleo duro de la comisión, para decirlo de alguna forma, y en cambio luego hay otras personas que somos más satélites, como yo, que vamos haciendo cosas y que vamos un poco por libre, en el sentido de que estamos más por alrededor (E.4).

De los miembros entrevistados, podríamos resumir entonces que los roles no están definidos tajantemente y que todas/os comparten los mismos roles en mayor o menor medida. Sin embargo, sí que podríamos diferenciar algunos, teniendo en cuenta que “un poco va por lo que a cada uno le apetecía más” (E.1).

- Grabar (Entrevistadas/os N° 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9)
- Grabar, editar y subir a YouTube (Entrevistadas/os N° 1, 3, 4, 5, 6, 8, 9)
- Investigación y desarrollo de documentales (Entrevistadas/os N° 5, 6, 8, 9)
- Gestión de Twitter (Entrevistada/o N° 6 y 8)
- Gestión de Facebook y Mail (Entrevistada/o N° 7)
- Producción y organización (Entrevistada/o N° 7)

Como vemos estos últimos dos roles se encuentran más localizados en una sola persona (entrevistada/o N°7). Varios miembros se refieren a que esta persona “tiene un perfil más de producción y tiende más a poder organizar las cosas, (...) es quien gestionaba el mail, o gestiona el Facebook” (E.1). También ha sido quien ha gestionado el “contacto con otros grupos de trabajo” (E.6). Esta misma persona destaca que su rol siempre ha sido “la parte de producción, la parte de gestionar proyecto, la parte de contactar con gente, la parte de temas de materiales, de organización” (E.7).

No obstante, uno de los entrevistados destaca que si bien no existen roles muy definidos, esto no sucedía de la misma manera al comienzo de la comisión en la acampada de la Plaza Catalunya. En aquel momento si que existía una cierta distribución de roles que, aunque era no-jerárquica y dentro de un ambiente voluntario y de total libertad, tenían funciones específicas y definidas.

Es complicado porque depende mucho del momento y es difícil determinar que fases hay en la comisión. (...) En cada una, la forma era totalmente distinta. Cuando estábamos en la plaza, había gente que solo filmaba, había gente que te traía cintas y ya luego no los veías más. Había gente que estaba allí, que pasaba el día allí (...) y si alguien les dejaba una cámara se iban a filmar. (...) Entonces, allí si había una división de roles en cuanto a gente que filmaba, gente que montaba, gente que hacía diseño gráfico, etc. Había una cierta especialización porque eramos muchos en aquel momento, habían como unas treinta o cuarenta personas pululando alrededor de la comisión. (...) Teníamos una bolsa, un papel que luego se pasó a excel de gente que podía montar, gente que podía filmar, hubo [incluso] un grupo de dirección de arte (E.9).

3.1.3.b. Metodología interna online/offline.

“Entonces ya son como unas pautas que marcamos directamente cuando entra un conflicto, no tenemos un decálogo porque dentro de la lucha social, hay mil, mil, mil y unas...”
(Entrevistada/o N°7).

En esta categoría nos interesa indagar en la metodología de trabajo interno del 15Mbcn.tv, a nivel presencial y en línea: contactos, convocatorias, reuniones, decisiones, colaboraciones, coordinaciones, gestión, trabajo colectivo, etc. Las entrevistas nos ayudan a reconstruir las diversas formas de trabajo que han ido utilizándose a lo largo de estos cuatro años de la comisión.

A nivel presencial, la herramienta metodológica fundamental para el funcionamiento de la comisión era la asamblea, en la cual se reunían las/los integrantes para resolver los diversos asuntos que afectaban a la misma. Según sus miembros la periodicidad e intensidad de las misma fue variando con el tiempo.

Inicialmente las asambleas eran diarias en la plaza. Luego pasaron a ser semanales, prácticamente un año estuvimos semanalmente reuniéndonos (E.1). Con un día y horario fijo, iba quien podía, a veces 4, a veces 15. Luego esto no se ha sostenido en el tiempo (E.6). Luego ya pasaron a ser mensuales. Y ahora no hay asambleas a no ser que haya algo concreto y pues eso, para volver a vernos de vez en cuando (E.1). Cuando se piensa que hay algo urgente o así, pero tampoco asiste toda la gente. (...) Antes era más presencial, ahora es más *online*. (E.5)

Luego de que el 15-M abandona las plazas, la comisión deja de reunirse en asamblea todos los días y, como acabamos de ver, comienza a convocarse una vez a la semana, pero esta vez en espacios cerrados.

Empezamos a reunirnos en varios sitios, en el *Ateneu Roig*, en el local del [NN] de Poble Sec, nos reunimos alguna vez en el local de [NN] en la calle Canuda (...), y hacíamos asambleas semanales. Durante mucho tiempo intentamos hacerlas y durante mucho tiempo seguíamos con la lógica de que teníamos un mail super activo en el que se nos pedía ir a cubrir cosas, había una serie de personas que filtraban los mails, luego lo hicimos rotativo, pero en un principio por ejemplo lo hacía la/el Entrevistada/o N° 7 (E.9).

Respecto del funcionamiento de la asamblea, sus miembros expresan que siempre se desarrollaba según cada momento:

Al principio era reunirnos todos, decir qué se necesita, cuántas personas, quién puede filmar, qué material tenemos, quién va a montar y un poco repartir así, entonces alguien decía “¡Vale! Yo me encargo de filmar tal parte de la mani”, “Yo hago planos fijos desde el techo”, etc. (...) Luego lo mismo con el material que directamente se centralizaba en una persona que luego se encargaba de montarlo. Esto es en la primera época (...) (E.8). [Primaba] el orden del día, con cosas que siempre íbamos arrastrando que nunca se hacían, como el archivo, que es algo bastante importante de la comi (...) y las urgencias, de hay que cubrir esto o aquello y con diferentes peticiones. Y ahí mismo en la asamblea cada uno que podía, se ofrecía (E.1).

[Mientras avanzaba el tiempo,] (...) más o menos desde julio del 2011, la asamblea de la comisión audiovisual, era una reunión técnica y no una asamblea donde se hubiese que debatir cada cosa que se hacía (...). Dejó de ser un órgano de decisión y, como funcionábamos con confianza, cada persona tenía la libertad de hacer lo que quisiese, siempre y cuando evidentemente respetara esos principios que todos compartíamos porque ya habíamos estado en el mismo sitio en la plaza (E.6).

Con las asambleas periódicas, lo bueno es que sabíamos qué es lo que estaba haciendo la otra persona y nos podíamos organizar bastante bien (E.7). Estuvimos haciendo esto durante bastante tiempo, pero bueno, pasa lo de siempre, el desgaste, mucha gente dejó de venir, yo creo que peleas nunca hubo entre nosotros (E.9).

[Hasta que] llegó un momento que toda esa parte de organización cambió. Hubo, por ejemplo, una persona que se dedicó mucho a un proyecto clave que era *Can Batlló*, otras personas se dedicaban mucho a otros proyectos de *Rereguarda*, otras personas se dedicaban más a todo el tema de feminismo y/o de inmigración, entonces un poco también la gente se ha ido bifurcando en lo que más le convenía (E.7). Ahora funciona muy de manera autónoma. Se dice “-*Está pasando aquí algo, es importante que se filme, voy a filmarlo*”. Quizás ahora si que se hace por e-mail, de vez en cuando. Antes habíamos organizado directamente un calendario, se recibían e-mails, y entonces alguien estaba encargado de mirar el e-mail (...) para reenviar las convocatorias. Entonces, por el [mismo] mail, la gente se apuntaba a cubrirlo. Esto ha ido perdiendo mucha fuerza. No digo que nunca se haga, pero yo estoy poco pendiente

del e-mail de la comisión, entonces no lo he seguido mucho, pero yo lo veo más de forma autónoma (E.8). Ahora mismo (...) no hay ningún tipo de coordinación ni nada, realmente llega un proyecto, y normalmente llegan proyectos a nivel particular por afinidades, y a quien le llega o bien lo hace, o bien se pone en contacto con personas que lo puedan llegar a hacer porque les guste o les interese o que quieran colaborar. (...) Siempre ha sido abierto, nunca se ha exigido nada a nadie, siempre ha sido totalmente voluntario (E.7). Yo creo que ha sido un desarrollo positivo. A mi me sorprendió realmente que todavía estemos funcionando, porque (...) ha habido bastante cambio de gente y relevo de gente, y nunca ha dejado de funcionar, ha habido bastante continuidad (E.4).

En las asambleas del 15Mbcn.tv, se optaba por tomar las decisiones por consenso para llegar a acuerdos colectivos teniendo en cuenta a todos los miembros implicados, reservando el sistema de votación para los casos en los que no había acuerdos posibles.

Normalmente había un consenso espontáneo. Y normalmente no se buscaba un sistema de democracia en el sentido de mayoría, que eso a mi me parece mucho más democrático, porque a veces está la mayoría y a lo mejor hay dos que no están de acuerdo, y me parece mucho más democrático tener en cuenta esas dos voces. De alguna manera u otra intentar incorporarlas, o la mayoría intentar acercarse a sus posturas. Ha solido ser así, o sea, cuando no ha habido un unánime, que ha sido pocas veces, no se ha votado y se ha dicho bueno, ya está, adelante. Porque esas dos personas, pues son muy importantes para el grupo, porque tienes confianza en ellos y no los quieres dejar de lado como si su voz no importara o su opinión. Entonces hemos funcionado de esta manera (E.5).

Ha habido una evolución en este aspecto de la manera de funcionar, porque al principio había gente dentro del grupo que no tenía una manera asamblearia o que no funcionaba con el resto de la asamblea y se fue directamente. O, por ejemplo, había personas que no estaban acostumbradas a trabajar a lo mejor en un nivel colectivo y habían muchas trabas, sobre todo al principio, ya no. Personas que, por una cosa o por otra, no encajaban bien dentro de las dinámicas de un sistema colectivo, entonces ya simplemente ellos mismos se dieron cuenta de que no funcionaban. O mismamente, también el grupo llegó un momento en que si no eres efectivo y no avanzas porque tienes un palo en la rueda continuamente, hay que hablarlo, porque nosotros no somos una asamblea que representa diez mil personas, somos realmente nosotros y ya está, entonces llegó un momento en que había dificultades, problemas dentro, críticas, etc. que no funcionaba demasiado bien. (...) Siempre se hablan esas cosas cuando hay de repente un proyecto que no centra y hay realmente un problema o un conflicto. Entonces, cuando se crea este conflicto en ese aspecto, se debate y decidimos que vamos a tomar una postura o vamos a ver que opina la asamblea. Entonces, llega un momento que se soluciona ese conflicto, se avanza, y ese conflicto realmente luego ya no vuelve a aparecer. Entonces, ya son como unas pautas que marcamos directamente cuando entra un conflicto, no tenemos un decálogo porque dentro de la lucha social, hay mil, mil, mil y unas... (E.7).

En resumen, podríamos decir que la metodología de trabajo ha ido cambiando de acuerdo al momento y a las circunstancias que fueron apareciendo a lo largo del desarrollo de la comisión audiovisual. Siguiendo lo dicho por la/el entrevistada/o N°6, podríamos sintetizar y diferenciar tres momentos respecto a la metodología de trabajo que el 15Mbcn.tv ha llevado a cabo desde que surgió y en los años sucesivos a este proceso.

- 1º momento:

Se intentaba hacer un grupo homogéneo de personas que hiciesen lo mismo:

un error desde el principio, porque ni el tiempo que podía dedicar cada uno era el mismo, la dedicación a la comisión no era la misma, cada uno a nivel personal tenía sus historias, (...) homogeneizar eso era muy difícil (E.6).

Por otro lado, se intentaba también homogeneizar el tipo de producción audiovisual:

Se quería hacer primero unos informativos diarios de lo que pasaba en la plaza. Luego (...) hacer piezas de dos minutos, pero era también irreal porque cada información, cada tema, cada manifestación, cada acción, requerían de su tiempo y cada uno lo iba a montar como buenamente podía (E.6).

Finalmente se intentó crear un comité de control de contenidos:

Llegamos a la conclusión de que era absurdo e inviable (...) hubiéramos burocratizado de tal manera la comisión que no hubiese salido ni un solo vídeo jamás. Además, luego se planteaba el tema de quién ejerce ese control y bajo qué parámetros. Entonces decidimos que los vídeos se publicaban directamente (E.6).

- 2º momento: Se abandona la homogeneización del trabajo y el material: nos deshicimos de esta carga de la estandarización del material y empezamos cada uno a trabajar por libre, lo que también nos permitió profesionalizarnos (...) o especializarnos en temáticas (E.6).
- 3º momento: Trabajo autónomo: en un trabajo audiovisual en el que tu puedes ir a una manifestación, grabarla, llegar a casa, editarla, colgarla, no requiere de un trabajo colectivo. Si en otros aspectos de colaboración, déjame esto, acompáñame a tal lugar, pero en realidad es un trabajo que se puede hacer con mucha autonomía, gracias a que los medios se han democratizado y podemos tener cada uno nuestra cámara, nuestro ordenador y nuestro tiempo para hacerlo. Entonces yo creo que ha caído por su peso, en realidad no fue intencionado, sino que la única manera viable de funcionar, dado que tampoco había dinero para mantenernos económicamente, era que cada uno hiciese lo que pudiese y como pudiese y, a veces, lo que quisiese (E.6). Todo el mundo era libre de grabar lo que quería. Yo por ejemplo eso que al principio me parecía que era falta de estructura, ahora, con el tiempo y a través del tiempo, me he dado cuenta de que si sigue la comisión, es porque está ese elemento (E.5). Una buena cosa es confiar en la gente, que es como siempre hemos trabajado, a nivel de confianzas se trabaja mucho mejor que estar haciendo una burocracia absurda y que no era real (E.6).

La construcción de relaciones respetuosas, humanas, afectivas, de compañerismo son las que han posibilitado realmente el funcionamiento de la comisión, tanto desde el comienzo en la plaza con las asambleas diarias, hasta el trabajo autónomo de los últimos tiempos.

Funcionábamos porque nos conocemos y nos gustamos y nos caemos bien, y porque en definitiva somos un grupo de amigos que va más allá de la estructura de la asamblea esta. No somos nada burocráticos. Normalmente nos gusta lo que hace nuestro compañero y se lo agradecemos mil que lo haya hecho y nadie critica ni una coma de lo que hace el otro (E.9).

Tenemos una manera muy personal e individual de trabajar, o sea realmente hemos conseguido un equipo de trabajo o un grupo de gente que somos muy afines, que tenemos una confianza total con la persona que está trabajando, entonces ya llega un momento en que no se cuestiona el trabajo que hace nadie, porque sabemos que ese trabajo va a estar bien. Porque nunca hemos tenido un decálogo, nunca hemos tenido unos principios básicos, escritos y muy afianzados porque realmente ya llevamos tanto tiempo y hay una confianza entre nosotras. En cierto sentido si alguien va a hacer un trabajo sabemos que ese trabajo va a estar muy bien, que a lo mejor tu lo coges y le hubieras dado otra dimensión, otra perspectiva, otro criterio, lo que sea, pero bueno somos conscientes de que si tu no has cogido ese trabajo, sólo puedes criticar de una manera constructiva el trabajo que ha hecho la otra persona, pero normalmente no ha habido una crítica radical para llegar al punto de no publicar un trabajo (E.7).

(...) a nivel ideológico, yo creo que una de las claves del buen funcionamiento de la comisión, ha sido que no ha habido una línea ideológica de *“aquí tienes que ser de tal palo, de tal historia política o de tal escuela política, para poder entrar”*, o sea, nadie te exige un esquema mental X. La única condición, entre comillas, que hay que tener es la de *“yo quiero cambiar el mundo, yo quiero aportar algo desde el punto de vista audiovisual para cambiar la situación actual y mejorarla”* (E.4).

A nivel *online*, las herramientas utilizadas para el funcionamiento de la comisión y para resolver los diversos asuntos que afectaban a la misma fue variando, al igual que la asamblea, con el tiempo.

Ha cambiado bastante. (...) *a priori*, empezamos (...) con un N-1³¹³ para distribuirnos el trabajo. Entonces todo lo que entraba en el mail, todo lo que llegaba, o la gente que llamaba personalmente por afinidades o contacto, etc., etc., lo colgábamos en un N-1 y de ahí pues íbamos distribuyendo las tareas (E.7). [Por otro lado también] la gente propone, pues (...) “*un colectivo nos ha pedido grabar tal cosa*” y ahí libremente la gente se apunta para grabar o editar (E.2). [Sin embargo, luego N-1] cayó en desuso. Luego mail, pero no fue muy útil (E.6). A nivel *online* ahora estamos más a nivel *Whatsapp*, (...) que es informativo, o sea es, si va a pasar algo, que alguien piensa qué se podría hacer, “*Yo voy a estar*”, “*¿Alguien puede venir?*”, si necesitas ayuda buscar una persona que pueda ir contigo, (...) incluso más que informar de eventos o cosas que van a pasar, poner directamente el enlace vídeo para que la comisión vea que hay otro vídeo, y a veces ni se hace (E.5).

Tanto para comunicación, cooperación y/o coordinación de los miembros del equipo, estas tecnologías facilitan el trabajo porque tienden un puente sobre las diferencias de tiempo y espacio dentro del grupo y ayudan a realizar el trabajo de una manera más eficiente. Las ventajas de la utilización de la red y de las herramientas *online* es notable, no solo a nivel de gestión, coordinación, logística, etc, sino también a nivel de difusión.

Yo creo que el funcionamiento este horizontal y abierto que decía antes, se ve muy favorecido por la posibilidad de trabajar *online*, de que haya esa posibilidad de que a la hora de cubrir una manifestación, por ejemplo. Sí que el hecho de que existan cosas como el *Whatsapp* o los grupos de correos, hacen que el trabajo se agilice muchísimo. Como tampoco tenemos que estar constantemente tomando decisiones a nivel colectivo, como el grupo está bastante descentralizado, el grupo de por sí funciona, eso favorece el uso de estas herramientas. (...) Yo veo que las reuniones presenciales, si que cuesta que la gente venga, pero eso es normal, es que pasa en todas partes. Pero es el signo de los tiempos que corren, antes no existían esas opciones *online* y por lo tanto el tema presencial tenía que ser muy claro y los grupos necesariamente tenían que funcionar más por afinidad, tenían que ser grupos pequeños (...). Bueno, pero esta experiencia se puede equiparar a la del 15-M mismo. Yo he ido a reuniones, pero el funcionamiento *online* ha sido clave a la hora de organizarse, porque si no hubiera existido esa opción, difícilmente se hubiera podido hacer lo que se ha hecho. El uso de las herramientas *online* ha sido clave y eso implica que haya una reducción de la importancia de las reuniones presenciales, que son menos necesarias e imprescindibles para poder funcionar. Cosa que no quita que se pueda mejorar un poco el tema este. Las relaciones personales son importantes también para funcionar (E.4).

[También] a nivel de difusión, es muy importante utilizar la red porque luego solo tenemos eso, no tenemos muchos más canales para difundir, entonces ahí se ha ganado como un espacio que está muy bien. Y cuando se consigue a partir de ahí ganar el otro, medios más masivos, pues está bien para la circulación de la información (E.3). (...) mirando ahora el canal de YouTube tiene como una cierta dinámica aun, ya funciona por sí solo, tiene vida propia. Hay pocos ámbitos donde se consigue un funcionamiento tan automático y tan inconsciente, que va funcionando solo (E.9).

Es importante rescatar que, si bien las herramientas tecnológicas utilizadas para llevar a cabo muchos de los procesos de contacto, coordinación, toma de decisiones, gestión, convocatorias, etc. de manera *online*, han hecho más eficiente el trabajo y han permitido una mayor coordinación y menos tiempo invertido, esto trae paradójicamente una desconexión y falta de contacto personal entre los miembros de la comisión. Los encuentros periódicos en las asambleas, que al comienzo eran una instancia importante de la metodología de trabajo, con el tiempo se han ido perdiendo, siendo suplantados poco a poco, y cada vez más, por la actual metodología *online* de conexión permanente.

313 *N-1 Redes sociales libres y autogestionadas*, un dispositivo tecnopolítico, sin ánimo de lucro, que pretende ampliar las posibilidades de crear y difundir contenidos usando herramientas libres, desarrolladas y autogestionadas desde una ética horizontal y antagonista para la base y desde la base. Esta red social para movimientos sociales, desde antes del 15-M, pero que se transforma en una de las herramientas más utilizadas en las acampadas después del 15 de mayo de 2011, usándose para gran parte de las comunicaciones internas de las asambleas y comisiones. Más info en: <https://n-1.cc>

Cuando nos reuníamos cada semana si que tenías una utilidad que no era tanto de tomar decisiones, sino de mantener unido al grupo, una cuestión humana, social, de amigos que compartíamos lo que habíamos hecho, lo que podíamos hacer (E.6). A mi lo que me da un poco de pena es eso, la utilización que estamos haciendo de la tecnología y de la forma de comunicar. Yo no quiero estar conectada siempre (...). Yo tengo muchas dudas sobre eso, creo que el trabajo en local, en pequeño, el *pasapalabra*, el verse, tiene que seguir en paralelo a lo otro, pero que lo otro no quite espacio al aspecto más de relación humana. Lo que noto es que está tomando mucho pié más una existencia virtual que realmente verse y encontrarse. Nos vemos muy poco, realmente muy pocas veces (E.3).

3.1.3.c. Decisiones sobre las temáticas abordadas.

“No hay una planificación, (...) no hay una línea que diga que tenemos que cubrir este tema o este otro, sino que más o menos la actualidad ya nos va guiando”
(Entrevistada/o N°4).

Si bien en otro sub-eje (3.1.4.a) analizaremos específicamente cuáles son las temáticas abordadas y si existe alguna categorización de las mismas por parte de los miembros de 15Mbcn.tv, en este eje intentamos dilucidar la manera o metodología mediante la cual se deciden las problemáticas y temáticas abordadas desde la comisión. Se puede extraer de las entrevistas que existen diversas metodologías de acuerdo al momento de la comisión al cual nos aboquemos.

Al comienzo, durante la acampada en la plaza, las temáticas surgían de la misma plaza, 15Mbcn.tv era la comisión audiovisual del 15-M que documentaba los hechos que sucedían en toda su diversidad a pedido de otras comisiones, colectivos o de personas que acudían allí. Si bien la estructura de miembros era mayor, el volumen de trabajo era enorme y no existía prácticamente ningún tipo de selección, se aceptaban todas las temáticas, peticiones y encargos que llegaban.

Durante mucho tiempo las temáticas eran a partir de lo que nos llegaba o nos pedían y no lo discutíamos mucho, es decir, si hay que filmar esto, pues lo filmamos. Eramos como un servicio no remunerado, pero nunca dijimos que no (...) (E.9). Sin ningún tipo de criba, aceptábamos todo, no sabíamos decir que no, era una locura. Luego al cabo de los dos años se empezó a tomar unas directivas un poquito diferentes y quisimos frenar, ya que la gente estaba bastante cansada, y empezamos a ser más selectivos y a escoger trabajos, o bien que nos gustasen o bien que tuviéramos tiempo para cogerlos realmente (...) (E.7).

Si bien al principio las decisiones respecto de las temáticas a abordar surgían de la misma plaza, luego al abandonar la misma surgen ciertos cuestionamientos.

(...) cuando decidimos dejar la plaza nos entró un poco el pánico de no saber que hacer, porque claro todos los temas que cubríamos, en el mes que estuvimos en la plaza, surgían de la misma plaza. (...) de repente, dejar la plaza significaba perder el contacto con esa gente que nos pedía (...) que fuésemos a grabar, eramos una comisión puramente técnica, nosotros no decidíamos nada en el 15-M. Bueno, hasta cierto punto porque al hacer los vídeos si que había muchas decisiones, pero no decidíamos nada en primera instancia, entonces nos dejábamos ordenar por lo que había que hacer, éramos la herramienta informativa (E.6).

Luego realizaron octavillas para ofrecer los servicios audiovisuales a las diferentes asambleas de los barrios ya que era la forma de convocar a los colectivos a que se acercaran a la comisión audiovisual a plantear sus necesidades temáticas.

Hicimos como un núcleo, nos hicimos fuertes dentro del 15-M, también porque teníamos muchos contactos ya y estábamos bien posicionados hacia afuera y hacia adentro del movimiento. (...) Yo creo que ahí sí que empezamos a ser conocidos y ahí ya empiezan a venirnos los encargos de todos lados (E.6).

Es así es que las temáticas empiezan a llegar a través de otros colectivos que se contactan con la comisión audiovisual o con alguno de sus miembros.

Tras lo del 15-M la gente nos ha ido conociendo y a la vez también tenemos vínculos con LaTele.cat y La Directa y otros colectivos no audiovisuales también que ya hacía más tiempo que estaban y entonces ahí los contactos ya están hechos. Mediante estos contactos, nos van llegando diversas propuestas (E.2). [Las] peticiones que vienen a la comisión, que nos envían a través de internet, a través del Twitter, del Facebook, del mail. Entonces a través de eso antes se enviaban las diversas peticiones a la lista de correos (E.3). [Ahora] se plantean mediante el mail, Whatsapp o en las reuniones (E.2). Eso por un lado, pero por otro lado siempre está la llamada o la conversación personal (E.3).

Hay mucha gente de la comisión que ya tenía afinidades y que con el 15-M se han forjado mucho más y entonces esto es lo que ha permitido que, por ejemplo, del 15-M salud necesitaban algo, contactaban con "ese" que saben que hace vídeos y te dicen "oye necesitamos esto" (E.1).

Posteriormente, una vez que la comisión abandona la plaza, el grupo fue haciéndose menor y, por lo tanto, también las capacidades de trabajo del mismo. Por este motivo, comenzaron a priorizarse ciertos temas en función de los intereses personales, tiempos, capacidades y ganas de cada una/o. Así, la actualidad y los contactos con otros colectivos y movimientos fue guiando en cierta medida los temas, sumado a la elección e intereses de cada miembro.

Una vez planteamos que, ante la vorágine y lo inabarcable que era de tantas cosas que nos llegaban, había que priorizar las cosas de género, por ejemplo, que es algo que siempre tuvimos muy claro. Las luchas de colectivos más vulnerables: (...) si había una manifestación de prostitutas, entonces priorizar eso antes que la de un sindicato; (...) la lucha feminista también como prioridad y las luchas transgénero, movimientos de LGBT, etc. Sí que creíamos que había que escoger, priorizar esas cosas (E.9).

Antes, sí que pasaba mucho por el colectivo y recibíamos un montón de mails pidiendo nuestra colaboración para cosas puntuales (E.8). [Luego] (...) se empezó a organizar una agenda con todo lo que pasaba, nos propusimos trabajar con esa agenda, (...) pero ya luego cada uno hacía lo que quería. (...) Luego ya, ni agenda ni nada. Eso, espontáneamente (E.5). No hay unas decisiones comunes de "vale, nos vamos a centrar en esto". Igual sí que a nivel grupal, trabajamos por afinidades (...) Pero nunca ha sido algo de que "bueno ahora vamos a tener que cubrir esto" (E.1). No es tan coordinado de quién trata cada tema, sino que voy y hago algo que a mí me llama la atención, me gusta, me preocupa y lo hago dentro de este marco, sin que sea una coordinación de los miembros (E.8). Normalmente si llegaba algo y nadie podía hacerlo, pues no se hacía. Si venía algo y a alguien le apetecía hacerlo, se cubría (E.1).

Pues es un grupo que es bastante descentralizado y autónomo, de todas las maneras posibles (E.6). Ahora funciona más a nivel personal, por ejemplo, yo tengo mis contactos en ciertos colectivos de Barcelona, entonces son ellos los que me llaman porque van a hacer una acción y les gustaría que alguien de confianza lo filme. [Por ejemplo, si] *Feministes Indignades* (...) [o] *Tanquem els CIEs* (...) necesitan hacer algo (...) entonces me llaman personalmente y me lo piden (...) directamente porque la gente te conoce y te tienen confianza (E.8).

Es interesante recuperar el siguiente comentario que destaca el carácter híbrido del trabajo realizado, a medio camino entre realizador audiovisual, activista y periodista. Esta mixtura es lo que determina, en cierta medida, la manera en que se abordan y deciden cuáles temáticas se abordan y cuáles no.

Yo creo que la misma actualidad ya te lo va marcando. El hecho de que seamos, no periodistas en el sentido clásico, sino una combinación entre periodistas y activistas, y el hecho de estar en círculos ya de movilización, ya nos aboca a eso, ya nos aboca a que las temáticas vengan casi casi impuestas. Por ejemplo, la relación con *Rereguarda* (...), es clave, y ha hecho que la comisión tenga un papel desde el punto de vista audiovisual, para apoyar toda esa lucha. Más o menos el funcionamiento autónomo, descentralizado, el hecho de que estemos muy ligados al activismo y lo compaginemos con nuestra actividad como productores audiovisuales ya guía el trabajo. [Al] estar relacionados con la movilización y con los movimientos sociales ya nos hace tomar ese tipo de decisiones, a veces de un día para otro. No hay una planificación, (...) no hay una línea que diga que tenemos que cubrir este tema o este otro, sino que más o menos la actualidad ya nos va guiando. (E.4)

Creemos importante destacar también la referencia que sus miembros exponen al respecto de ciertos debates internos en relación a las temáticas y la forma de abordarlas. Por un lado, el tema de la violencia y como abordar esta compleja temática, al respecto de la cual plantean:

Sí que hubo discusión sobre el tema de la violencia, cómo cubrir la violencia, el tema de resguardar la seguridad de la gente y eso, que a nivel metodológico sí que se habló bastante (E.1). La idea era (...) intentar a la hora de ver imágenes de algunas acciones y de violencia, no dar miedo ni fomentarlo, porque de eso ya estamos repletos con los medios. (...) También está el peligro de que tu también le estás dando un material con el que luego pueden ir a buscar a la gente y con eso entonces hay una responsabilidad muy grande (E.3).

Hubo otro caso, (...) al principio de la comisión, en el que un grupo de gente hizo un vídeo que realmente no plasmaba a lo mejor los ideales de la mayoría del grupo, y de la mayoría de la gente que estábamos cubriendo o representando, sobre todo a nivel a lo mejor de vetar violencia, de tratar la violencia de una manera muy de *mass media*, (...) esto de que quien hace violencia está mal y quien es pacífico está bien. Nosotros por ejemplo en este tema, a lo largo de una evolución, pensamos que era una cuestión muy compleja para banalizarla de esta manera, (...) porque captaba de una manera muy muy superficial lo que era la violencia. Este grupo salió finalmente de la comisión, (...) seguimos estando en contacto y todo, pero vieron que tampoco encajaban con la mayoría de la gente que estaba ahí en la comisión (E.7).

Nosotros no juzgábamos, nunca habíamos juzgado a ningún movimiento social que era afín al 15-M y en el 15-M había gente de carácter más pacífico y había gente que consideraba que era legítimo quemar mobiliario urbano o destrozarse bancos, nunca lo juzgamos. Nosotros mismos no estamos de acuerdo entre nosotros si esto es legítimo o no, depende muchas veces de la época, hemos dicho a veces que sí, que igual algo de violencia a veces (hablamos de violencia simbólica) es necesario, como se ha demostrado en lo de Can Vies, por ejemplo, (...) (E.9), [donde] podemos legitimar la violencia (...) si se trata de autodefensa o resistencia o desobediencia (...) (E.6). [Y] a veces decimos que no, que la vía totalmente pacífica tiene mucho potencial como pasó en el 27M que fue totalmente limpio, nadie tuvo una actitud violenta (E.9).

Por otro lado, se discute acerca de la cuestión de generar o no un discurso político, con las consecuencias que esto acarrea.

Nosotros siempre nos entendimos como una especie de servicio, o sea que nosotros no producíamos a nivel político, no nos interesaba generar discurso. Esto fue algo que muchas veces se puso encima de la mesa cuando hacíamos asambleas, y era un tema que yo mencionaba de forma recurrente, esto de que teníamos que empezar a generar discurso. Mucha gente decía que no era nuestro rol, que éramos una especie de servicio del 15-M, que éramos los ojos del 15-M, por decirlo de alguna manera. Entonces, todo lo que pasara, nosotros lo teníamos que documentar y enseñar en toda su pluralidad (E.9).

Lo cual era un punto fuerte también porque nunca se nos estigmatizó en una ideología determinada o en un sector determinado, sino que realmente 15Mbcn.tv siempre ha tenido toda esta pluralidad de hacer tanto un vídeo de los *Bastoners*, que son los indepes de Gràcia folclóricos, como grupos libertarios

o cosas antirrepresivas, siempre hemos apoyado todo tipo de iniciativas de carácter de resistencia. Yo creo que esto ha sido una suerte también de que nosotros no nos hayamos puesto a generar discurso político enseguida, porque esto nos hubiera encasillado (...). Pero como mantuvimos siempre esta pluralidad y esa función como de servicio de que en cualquier mani allí estábamos, cualquier lucha sectorial allí estábamos, etc. pues yo creo que si era un poco el espíritu este del 15-M de juntar todas las luchas y hacer una lucha de luchas (E.9).

3.1.3.d. Financiación.

“nunca he vivido una experiencia de altruismo tan fuerte como esta, en la que tanta gente está dispuesta a meter tanto tiempo de sus vidas para algo...”
(Entrevistada/o N°9).

En esta categoría intentamos indagar en la manera en que se sustenta económicamente la comisión y los proyectos audiovisuales abordados. Nos interesaba saber qué estrategias de gestión y autogestión, subvenciones, colaboración, financiación colectiva, inversión personal, *crowdfunding*, u otras, se llevaban a cabo desde 15Mbcn.tv para cubrir, o no, los gastos, insumos, honorarios, equipos, etc. requeridos para su funcionamiento. Al respecto los miembros entrevistados respondieron prácticamente de la misma manera. Todos coinciden en que el trabajo en la comisión audiovisual es totalmente altruista, *ad honorem* y se sustenta, básicamente, a través de los siguientes medios:

[Los proyectos] no se sustentaban económicamente. Se sustentaban a base de una serie de gente que ponía mucha energía allí y que en vez de irse al cine se la pasaba montando vídeos. (...) lo que nos unía era esto que de repente sustituimos nuestro ocio y nuestro hedonismo personal por eso (E.9). A nivel económico (...) todo es autoproducido, (...) todo es “tu” tiempo, “tu” dinero, “tu” vida (E.3). (...) Tiempo y dedicación voluntaria (E.1). La única manera viable de funcionar, dado que tampoco había dinero para mantenernos económicamente, era que cada uno hiciese lo que pudiese y como pudiese y, a veces, lo que quisiese (E.6).

Nunca ha habido una comisión económica. Cuando estábamos en la plaza, si que había una comisión de economía que nos facilitó varios discos duros, tarjetas de memoria, cintas y material, de lo que se iba recaudando de la plaza. Pero una vez salimos de la plaza, nuestra experiencia económica es nefasta, nunca hemos sabido gestionarlo (E.6).

No hay subvenciones, además la filosofía es ser totalmente autónomos, no nos hemos constituido tampoco como una asociación o ONG. Es un poco el espíritu de ir por libres en el sentido de que no tengamos condicionamientos ni políticos, ni por temas económico, ni ideológico (E.2).

Básicamente autogestión, cada uno aporta su equipo, su cámara, su micro, lo que tenga. Intentamos compartir equipo, o diversificar las tareas, uno edita, el otro graba (E.4). Yo siempre que necesitaba una grabadora de audio, sabía quien tenía e iba pidiendo. Yo inicialmente no tenía ni cámara, pues entonces pedía cámara. Con lo del *streaming* igual, pues pedía un móvil para hacer el *streaming* o pedía el trípode. (...) A nivel económico nunca hemos pedido nada, sólo una vez hicimos una petición a nivel Facebook “¿Alguien tiene discos duros?” y un par de personas nos trajeron unos discos duros (E.1). (...) Se utiliza un material que tiene un cierto coste, y esto es de alguna forma dinero, y el dinero es a su vez tiempo porque para conseguir dinero para discos duros (...) se necesita mucha energía (E.8).

Sin embargo, a pesar de que el dinero nunca ha sido ni una prioridad, ni una gran preocupación dentro de la comisión, cuando en algunos casos puntuales se ha necesitado algo, se ha optado por las siguientes alternativas.

Se han hecho algunas fiestas, o proyecciones de documentales con comida y bebida para reunir dinero para tener discos duros (E.8). [Pero] sólo para comprar los discos duros, para poner todo el material de archivo. (...) En todos estos años si a lo mejor hemos recaudado 300 o 400 euros, es mucho (E.5). [O sino] las pocas veces que hemos necesitado, pues se ha hecho un poco de bote (E.2). [A veces también ha existido una] financiación por parte de algunos colectivos que nos ayudan en la compra de material como los discos duros, que cada vez se necesita más (E.4).

Dentro de la comisión nunca se hizo ninguna campaña de *Crowdfunding*. Si que nosotros por nuestra cuenta (...) hicimos la del 4F³¹⁴ [para poder realizar el documental], pero la hicimos un poco por nuestra cuenta, no fue consensuada con toda la comisión (E.6). (...) Fue una campaña de 4000€, muy limitada. (...) También se hicieron unas chapas para juntar dinero y los DVD del 4F³¹⁵ (E.1).

Por otro lado, en las entrevistas se evidencia que este trabajo totalmente voluntario, de tanto compromiso, dedicación e inversión de tiempo, equipos y dinero personales, a veces se complica y cuesta mucho compaginar con las necesidades personales y profesionales de cada una/o.

Obviamente también hay una parte importante que es la parte económica que todo lo que hemos hecho ha sido sin ningún tipo de remuneración económica. Y claro, cuando te involucras tantísimo en proyectos gratuitos y a lo mejor ves que tu vida laboral o tu vida económica falla, te tienes que plantear muchas cosas. (...) Una opción [podría ser] coger proyectos que puedan ser sociales pero que tengan una parte de remuneración, que no será a lo mejor una remuneración a niveles laborales o tarifas normales, pero sí una pequeña parte de remuneración (E.7).

Creo que también un fallo grande es pensar que esta cosa puede seguir así sin que no haya realmente una base para que la gente se pueda realmente aguantar. Por lo menos yo (...) soy super precaria/o, entonces claro, a la hora de dedicarme muchísimo a estas cosas me encantaría, pero veo que no se ha creado como un tejido, una red social que realmente junte las vidas. Entonces creo que ese es un fallo grande que hace que las cosas empiecen y acaben, que hoy se llamen 15Mbcn.tv, mañana se llamará Audiovisuales en Acción, o no se. (...) Hay muchos tipos de experiencias, por ejemplo, la experiencia de EEUU con *Paper Tiger* y *Deep Dish TV*, también se han movido buscando dinero después para sustentar las actividades de las personas. Y si no estamos hablando de dinero, por lo menos que hablemos de unas necesidades básicas para que la gente pueda seguir (E.3).

Es uno de los temas importantes, hay que poner de relieve que hay gente que está poniendo mucho tiempo y va en detrimento de poder trabajar personalmente, y hay que ver como valorar eso. Por ejemplo, dentro de la Cooperativa Integral Catalana y otros tipos de colectivos o redes, funciona el intercambio de tiempo, intercambio de bienes, intercambio de conocimientos y de servicios. (...) Esta podría ser una posibilidad de retornar y valorar el trabajo que se hace, ya que cumple una función importante dentro de los movimientos sociales y de la sociedad. (...) Para mí también un tema importante es que (...) cada vez hay más represión y debería haber un bote en común anti-represivo, como tienen otros colectivos para (...) abogados, porque somos un colectivo susceptible de que vayan a por nosotros (E.2).

Esta experiencia altruista de haber sido parte de 15Mbcn.tv y de trabajar y poner las herramientas audiovisuales al servicio de otros colectivos, movimientos y personas que lo necesitaban, ha requerido de mucho esfuerzo personal y colectivo.

(...) a todos nos sacudió la vida de alguna forma, porque de alguna forma pues priorizamos cosas que estaban pasando por encima de nuestras vidas, nuestro hedonismo y nuestra satisfacción personal. (...) [Algo] clave para que esto tirara adelante, porque dinero no había, nadie iba a hacer eso por dinero,

314 http://www.verkami.com/projects/994-des_muntatge-4f

315 15Mbcn.tv, Artigas, & Ortega (2013). *4F ni oblit ni perdó*. Barcelona. Más información en: <http://documental4f.wordpress.com/15mbcntv>

aunque nos hubieran dicho vais a cobrar tanto al mes, no era eso. Mira que lo dijimos muchas veces esto de que hay que buscar una sostenibilidad, hay que hacer algún tipo de sistema de pago. Pero lo que nos empujaba a hacer eso no era lo económico, lo que nos sabía mal era no poderle dedicar más tiempo, eso sí, y de ahí venía la idea de sacarle provecho, pero no por otra cosa. Yo nunca he vivido una experiencia de altruismo tan fuerte como esta, en la que tanta gente está dispuesta a meter tanto tiempo de sus vidas para algo, era algo muy fuerte (E.9).

3.1.3.e. Trabajo/producción – individual/colectivo.

*“Colectiva en un sentido de resonancias, tal vez,
de resonancias entre nosotros”
(Entrevistada/o N°5).*

Esta sub-categoría intenta indagar sobre la manera en que los miembros de la comisión audiovisual abordan su trabajo como colectivo. En particular nos detendremos en estudiar su concepción respecto de la producción audiovisual resultante. Les preguntamos si consideran que es una producción colectiva o, por el contrario, muchas producciones individuales diferentes bajo un mismo paraguas identitario: 15Mbcn.tv. Si bien las opiniones son diferentes, ninguna acaba siendo taxativa y podemos ver cómo este concepto fluye en un estado intermedio entre la individualidad y la colectividad. Comenzamos aquí por quienes asocian la producción de la comisión audiovisual más al concepto de individualidad, pero siempre dentro de una idea colectiva. Partimos del hecho de que al ser un trabajo anónimo en el que participan muchas personas es, de por sí, algo colectivo. Sin embargo, nos detendremos en ciertos matices y diferencias conceptuales al respecto.

Yo diría que son muchas producciones individuales. (...) cada uno se centra en el tema que le interesa y es una producción personal. Digamos que el criterio es común, pero nunca ha habido un filtro. (...) Sí que a veces se han abierto debates, aunque muy raramente, sobre vídeos que estaban colgados y que igual a alguien le chirriaba porque se acercaba demasiado a un partido político, o era discriminatorio, o cosas que se habían hablado. Aunque claro que no hay unos estatutos en la comisión, pero saliendo de donde sale, que es el 15-M y de la plaza, pues hay unos criterios que era como básicos y comunes. En este sentido yo creo que cada cual se puede autocensurar, y también si hay algo que no funciona o no entra dentro de esos criterios, se dice (E.8).

Son muchas producciones diferentes bajo una idea bastante colectiva, bastante parecida a lo que nos unía, que más o menos eran los mismos intereses a nivel de qué es lo que se quería mostrar a la gente. Pero si es bastante individual. Individual o a nivel de grupos muy pequeños de 2 o 3 personas (E.1), (...) porque es más fácil. Y entonces se trabaja en base a la confianza, con unas bases y unas pautas y unos criterios éticos que ya están implícitos y que casi no hacen falta hablarlos, porque estamos un poco con la misma idea. Cuando hay dudas, pues entonces allí se pregunta al grupo o quizás, depende qué trabajos, se hace una revisión entre todos para ver que tal, para meter mano más gente (E.2).

Nunca hemos podido hacer un vídeo en el que previamente nos hayamos organizado. Por ejemplo, decir, tu grabas esta columna, yo grabo esta, él esta, etc y luego editamos todas juntas. ¡Nunca! (...) Cuando se ha intentado organizar algo, nunca ha salido. Yo creo que la gente se ha ido dando cuenta de que no funcionaba, porque era grabar el día, quedar luego ese día por la noche o quedar al día siguiente, diferentes formatos de cámaras, etc. Ya es demasiado, a nivel de vídeo no funciona, requiere mucho más (E.5). Pero a veces, por la dinámica de las prisas, pues se hacen cosas de producción rápida para sacar la capsula rápido, se confía y quizás se enseña el vídeo antes de sacarlo para dar el visto bueno y ya. (...) Pero es algo que se debería trabajar para no entrar en conflictos. Por ejemplo, que alguien haga algo y que de repente no se dé cuenta de que está sacando un tema y que es necesario allí más ojos para pulirlo mejor (...). Por ejemplo, el caso de sacar a gente que está haciendo acciones directas y hay dudas legales a veces (E.2).

Sí que ha sido siempre como bastante autónomo. Que por lado tiene su ventaja y desventaja. La ventaja es que todo es muy rápido, porque lo haces tu y entonces no tienes que coordinarte con otros y todo va bastante rápido. A la hora de crecer, creo que tiene muchos fallos porque esta cosa de pensar que estás haciendo algo juntos, es muy relativa. Entonces se queda como realmente un nombre, como un paraguas que puedes utilizar, que está bien, pero si luego no se discute y luego no hay como un crecimiento conjunto, pues se hace complicado que la cosa pueda desarrollarse (...) y para mí tendría que ser también una forma de buscar alternativas. Lo que yo veo es que estamos haciendo lo mismo, pero con otros contenidos, y no se, yo creo que sería interesante como grupo poder estudiar alternativas (E.3).

Es una producción colectiva, en un sentido laxo. Colectiva en un sentido de resonancias, tal vez, de resonancias entre nosotros. Nos conocemos, entonces si alguien hace un vídeo, yo conecto 100% con él, y así con todos los que hay en 15Mbcn.tv. Y hay ese sentido de conectividad, de resonancias, de conocernos, pero ni siquiera tampoco con un intercambio de ideas. Es muy muy muy individualizada, pero lo que la une probablemente es, pues eso, la causa. Y en eso como sí que nos conocemos y estamos de acuerdo y tenemos confianza. A ese nivel funciona (E.5).

El trabajo individual está al servicio de la producción colectiva (...). La filosofía es la de compartir el trabajo en común. (...) prima en la comisión el trabajo colectivo, más que el trabajo individual (E.4).

No son trabajos colectivos de toda la comisión, pero sí colectivos de grupos pequeños de gente o de personas individuales que tiran por su camino, pero todos amparados bajo 15Mbcn.tv. (...) Los proyectos pueden ser también 15Mbcn.tv con Can Batlló, 15Mbcn.tv con Agencia 29, 15Mbcn.tv con Rereguarda, etc., ya que también tenemos mucha afinidad con otros colectivos (E.7).

También eso es lo bonito de una comisión, y por lo que creo que ha durado tanto, que es la necesidad de ir tirando si que haya una aprobación o un apoyo, bueno apoyo siempre hay, sino que la propia asamblea no se convierta en un obstáculo para sacar tú tus propios trabajos. (...) Al principio si era más así, pero no como censura por parte de la propia asamblea, sino para estar informados y para saber un poco que se hacía. También al principio no nos conocíamos, no sabíamos exactamente la ideología o la sensibilidad de cada uno, entonces esto un poco ha surgido sobre la marcha. Lo que tiene 15Mbcn.tv es que ha sido un colectivo super cambiante y muy adaptable a los miembros que había en esos momentos, a las maneras de funcionar y a como estaba la situación que nos rodeaba (E.7).

Por otro lado, el tema del anonimato es también algo importante que atraviesa toda esta problemática de la producción individual/colectiva.

Yo creo que si tiene algo de colectivo. Una decisión que se tomó muy al principio, quizás para protegernos de una posible represión, de hacerlo todo anónimo, (...) es una decisión colectiva muy importante y que estuvo muy bien que los vídeos no estuviesen firmados por un nombre y que estén todos bajo un mismo sello. Por dos razones, primero porque nos protegía frente a posibles actos represivos o legales, y segundo, porque de cara afuera daba esa sensación de guerrilla de la comunicación en la que nadie sabía cuántos éramos, ni dónde estábamos, ni qué hacíamos y quedaba como ese enigma que era positivo para nuestro trabajo. (E.6)

Yo creo que esto es una cosa importante, porque implica que no hay personalismos, no intentamos rivalizar entre nosotros para ver quien lo hace mejor, esa es una de las cosas a destacar como positivas de la comisión (E.4). Todo el concepto relacionado al anonimato, o a la utilización de un nombre colectivo, que puede ser un nombre que se va difundiendo, un poco como la idea del Luther Blissett (...). Cada uno tiene cierta libertad y es bueno que sea así, pero creo que esa forma de no definirse, es algo como muy interesante a la hora de hacer cosas y también, creo que lo más interesante, es un desmarcarse de un sistema con el que estamos en contra (E.3).

Podríamos decir que si bien internamente surgen estos diferentes matices de opinión sobre el concepto de individualidad/colectividad en 15Mbcn.tv, externamente podemos apreciarla como una producción audiovisual contracultural, colectiva y anónima que, antes de focalizar sobre ciertas personas identificables, busca priorizar una serie de ideas y objetivos colectivos bajo un seudónimo común. Hemos intentado matizar las opiniones de sus miembros sobre la idea de producción y trabajo colectivo en una escala ascendente que parte de la idea de colectividad, pero a través del trabajo individualizado, a una idea que defiende el trabajo de 15Mbcn.tv como una producción esencialmente colectiva, tal como apunta E.9:

Es una producción colectiva. Si lo habláramos en clave de teoría crítica, literatura o arte, hablaríamos de una escuela. Yo creo que hay una escuela que se genera en eso. Dicen que los movimientos sociales son procesos de socialización colectiva a gran escala y yo creo profundamente en esto. Es decir, fue una socialización colectiva espontánea en toda regla en un grupo de personas que no estaban acostumbradas a trabajar en videoactivismo, nadie había currado de esto, nadie hacía esto, pero de repente estábamos metidos como si estuviéramos en una empresa, produciendo de forma compulsiva, un tipo de vídeo que comunicaba las cosas de una forma muy determinada, y ahí aprendimos todos de todos. Yo creo que se genera algo anónimo, colectivo y con una marca muy determinada. Yo creo de dentro de 20 años o 50 años vamos a ver estos vídeos y va a haber algo común en todos ellos, aunque ahora nos parece que *“-Este es el típico vídeo de... [Entrevistada/o N° 1], este es el típico vídeo de... [Entrevistada/o N° 6], este es el típico vídeo de... [Entrevistada/o N° 5]”*, ahora lo podemos así discriminar, pero probablemente hay un algo común allí que tiene que ver con el hecho de que nadie sabe cómo va esto y todos aprendemos de todos. O sea, si me fijo en el vídeo que acaba de sacar... [Entrevistada/o N° 5] pienso *“-Esto funciona, o es interesante por tal cosa”* y yo creo que aun así la calidad es más que cuestionable, pero también responde a la falta de recursos, de tiempo, de medios. Yo creo que lo que sí hay en todos los vídeos es mucha sinceridad, mucha buena voluntad y mucho esfuerzo altruista de mucha gente, y esto va generando algo, una marca, algo distintivo (E.9).

3.1.4. Eje IV: Producción Audiovisual.

3.1.4.a. Temáticas / Categorización.

“las categorías no se marcan directamente desde la propia comisión, sino desde las inquietudes de cada uno y de cada persona que produce. (...) sobre todo son trabajos que representan una lucha social”
(Entrevistada/o N°7).

Si bien anteriormente (3.1.3.c.) analizamos la manera o metodología mediante la cual se deciden las problemáticas y temáticas abordadas desde la comisión, en este apartado analizaremos específicamente cuales son esas temáticas abordadas e intentamos saber si existe alguna categorización de las mismas por parte de 15Mbcn.tv. Como ya vimos, al comienzo las temáticas surgían de la misma plaza. 15Mbcn.tv era la comisión audiovisual del 15-M, una especie de “servicio” y espacio que documentaba los hechos que sucedían en ese momento dentro del movimiento en toda su diversidad. Luego de abandonar la plaza, fue la relación con otros colectivos, movimientos y activistas lo que iba indicando y dirigiendo las temáticas abordadas, además de que comenzaron a priorizarse ciertos temas en función de los tiempos, las capacidades y fundamentalmente los intereses y ganas de cada uno de los miembros.

(...) sobre todo al principio cubríamos las cosas que tocaban al 15-M en sí, todo lo que es la nebulosa del 15-M. (E.8). Evidentemente conflictos sociales, (...) luego a medida que el 15-M ya no tenía tanta presencia como 15-M, porque sí que sigue existiendo como otras cosas, cubríamos conflictos sociales en

las áreas de sanidad, educación, *habitatge*³¹⁶ (...) (E.5). Esto ha ido evolucionando porque de repente alguien nos pedía cubrir la rueda de prensa de los pueblos colombianos (...), cuando no era una problemática propiamente de Barcelona o territorio catalán (...). Esto igual se ha ido ampliando, pero es verdad que sigue siendo bastante problemática de lo que pasa aquí, aunque ya no sobre el 15-M exclusivamente (E.8).

Hemos tenido un poco esa idea de darle cobertura a la movilización (...) reflejar y visualizar la lucha en general y los movimientos (...) (E.4). Hay preferencia en todo lo que son manifestaciones convocadas por la sociedad civil, donde no hay sindicatos o ONG grandes, sino colectivos de base, de luchas de base, muy de calle (E.2). (...) Es amplio porque puede tocar temática de educación, salud, feminismo, sexualidades, la PAH, las estafas de La Caixa a sus usuarios, (...); la lucha en contra de los bancos y los desahucios (E.3); las mareas, los iaioflautas, etc. (E.4). También (...) la población más vulnerable, las preferentes y luego también, aunque se ha hecho menos, (...) apoyar a ciertos eventos, digo ciertos porque no se podía trabajar para todos, pero se han hecho vídeos de convocatorias, o vídeos de algunas campañas que han pedido, esos eran ya más elaborados entonces (E.5). Convocatorias de manifestaciones, de cosas más directas (...) y también acciones (...), campañas concretas (...), desde campañas de unificación de luchas (E.1); todo el tema de una libertad de expresión (E.3); [hasta] el tema principal (...) de la lucha contra la represión y la criminalización. Esto ha sido clave, el papel de la comisión en esto ha sido muy importante (E.4) con ese tema, [de] la violencia de los mossos (E.5).

[Esta] temática anti-represiva es un poco la que puede enganchar en todas las cosas que se produjeron. A partir de ahí está como todo el tema de migración, por ejemplo, todo el tema de los CIEs³¹⁷. (E.3). A parte de cubrir lo que nos han dicho “-Oye que hay tal mani, ¿podéis venir a cubrir?”, pues cuando ha pasado alguna cosa, como lo del chico que murió (Alik), nos contactaban, intentábamos cubrirlo, hacer las entrevistas, etc. (E.1).

Y luego más allá de esto hay algunos de los vídeos que se produjeron que iban profundizando más en algunos temas. Pero en general creo que son acciones y también construcciones alternativas, que de eso no hay mucho, pero si que hay cositas, como lo de La Base, sobre Can Batllo, Can Vies, etc. (E.3). El tema de los centros sociales autogestionados, ocupados o no, y cosas de ese estilo tienen más preferencias (E.3). [Por ejemplo,] una persona de la comisión que está muy metida en cuestiones de agricultura y ganadería, otras personas a lo mejor están más vinculadas a hacer documentales de investigación, piezas profundas (E.7).

En resumen, las temáticas nombradas por los miembros a lo largo de las entrevistas pueden sintetizarse en la siguiente enumeración. 15-M (y toda la nebulosa de reclamos asociados a las acampadas del 2011). Peticiones, acciones y ruedas de prensa de diversos colectivos, movimientos y/o activistas. Registro de manifestaciones. Vídeos de convocatorias y campañas de unificación de luchas. Conflictos sociales, conflictos laborales, luchas de base y huelgas. Mineros. Problemáticas de inmigración y de los CIEs. Feminismo, sexualidades y género. Diversidad funcional. Mareas ciudadanas, sanidad, educación, vivienda, etc. Desahucios, okupación y desalojos. Estafas de bancos, preferentes, etc. Corrupción y escraches. Represión y violencia policial. Criminalización de la protesta. Censura y libertad de expresión. Centros sociales autogestionados (ocupados o no). Construcciones alternativas solidarias. Apoyo a todo tipo de iniciativas de carácter de resistencia y, sobre todo, a la población y colectivos más vulnerables.

En las entrevistas queda explícito que las temáticas deben respetar siempre ciertos valores y barreras infranqueables.

¿Qué trabajos hacemos? No se como describirlos, pero sobre todo son trabajos que representan una lucha social, evitando obviamente (...) proyectos que se vinculen con partidos políticos (aunque hay personas que a lo mejor si que trabajan remuneradamente haciéndolo, pero no dentro de la comisión) (E.7). Contenidos que se adaptasen a los idearios del 15-M que, aunque fuese muy amplio, estaba muy

316 vivienda

317 <http://tanquemelscies.blogspot.com.es>

acotado y era muy claro, y evidentemente no ser ni sexista, ni racista, ni homófobo, ni partidista, ni de ningún contenido así (...) (E.6). Que no sea insultante para nadie. Y luego, a parte de eso, es bastante libre. Claro que puede haber vídeos irónicos sobre algunas temáticas pero no hay vídeos que llamen a la violencia o cosas así (E.8).

Se destaca también que desde 15Mbcn.tv no se abordó directamente un tema tan presente en Cataluña como la independencia nacionalista catalana, al respecto se han mantenido siempre al margen, ni a favor, ni en contra.

Tampoco se han tratado de la comisión aspectos que a lo mejor si hay mucho en Barcelona de temas exclusivamente nacionalistas, etc. (E.7)

Según lo expresado en las entrevistas, podríamos catalogar los vídeos en función del tipo de registro o formato: registros directos, entrevistas, informes, convocatorias, vídeos de campañas (más de tipo publicitario), vídeos manifiestos, documentales. Al preguntar a los miembros de la comisión acerca de si existen algunas categorías, o si se han debatido algún tipo de clasificación de las temáticas abordadas en los vídeos, las respuestas fueron un tanto disímiles, por ello reproducimos aquí la diversidad de respuestas.

En la web, por ejemplo, ahora ya no la tenemos, pero al principio sí que hicimos un esfuerzo de categorizar (E.5). En el canal de 15mbcn.tv de youtube, hay una serie de listas de reproducción por temáticas: represión policial, vivienda, inmigración, sanidad, trabajo, feminismo, mineros, diversidad funcional, medios libres, musicales, huelga 14N, huelga general 29M 2012, otros: testimonios violencia policial 29M, banca estafa, #12M15M (E.6).

Cuando se habló de organizar el archivo se hicieron un poco esas categorías: Acciones y manifestaciones, cosas un poco más largas tipo docs y luego peticiones concretas de vídeos de temáticas (E.1).

Yo creo que a grandes rasgos habría básicamente dos categorías, o bien cubrir el día a día, las movilizaciones, etc. y la otra categoría grande la de hacer trabajos más en profundidad, reportajes documentales, cosas como lo que se ha hecho con el 4F. Lo que es cubrir manifestaciones es trabajo de un día, vas, lo grabas, lo registras, lo editas lo más rápido que puedas y lo cuelgas. En cambio, hay trabajos que implican un espacio temporal más extenso y más desarrollo. Igual a lo mejor hay otras subcategorías, pero básicamente está esta división (E.4).

Había por un lado, desde un principio, los vídeos más de resumen de tal manifestación, por ejemplo, había que cubrir una mani y normalmente se hacía el típico vídeo en el que se toma un trozo de manifiesto del que se lee al final, cuatro imágenes de la manifestación, alguna musiquita y listo el resumen (...) Pero desde el principio hubo también el típico vídeo más publicitario que te acababa diciendo algo como “-No nos representan”, o “-Que no te engañen más”, etc., y esto sí que tenían un lenguaje más publicitario, había más una vuelta de tuerca de cómo comunicamos esto. (...) Este tipo de vídeos con ideas locas que la gente, como tenía un espacio donde volcar su creatividad, pues hacía experimentos de estos, y de esto hubo mucho siempre también desde el principio, yo creo que esto sería otra categoría de vídeos (...). Y luego tuvimos esta extraña capacidad de generar un tipo de vídeo que se ha convertido ya en una especie de tópico de los movimientos sociales de Barcelona, que es el modelo de *Nosaltres*, es un vídeo que se ha repetido hasta la saciedad. Lectura de un manifiesto, con alguna musiquita bonita, imágenes de lucha de estas que te ponen la piel de gallina, etc., ya hay cuatrocientos vídeos de estos ya. Y la gente no para de pedirlos. Aún hoy en día nos llaman y nos dicen “-nos podéis hacer un vídeo, hemos hecho un manifiesto, con imágenes de tal o cual”. (...) Yo creo que mas o menos habría estas tres categorías de vídeos, aunque probablemente hay otras. Habría que mirar un poco. Sí que había entrevistas, muchas (...). [Por ejemplo] “Víctima de Represión en la Huelga General” que sale un tío contando cómo le han roto el brazo. Vídeos muy austeros también en este sentido de simplemente una información pura y dura. El vídeo de Ester Quintana mismo, es muy así, es un vídeo muy seco, una entrevista de veinte minutos a una mujer que cuenta como le dispararon en el ojo (E.9).

La categoría la pone cada persona o cada grupo que se mete a hacer un proyecto. Realmente sí que se han identificado unas preferencias de la gente que está produciendo, pero la categoría yo creo que la marca un poco las ganas o la necesidad que ve cada uno. A lo mejor, por ejemplo, hay algunas personas que su lucha más predominante es la represión de los cuerpos de seguridad. Hay otras personas que se dedicaron más a temas de los desalojos, desahucios, ocupaciones o colectivos como Can Batlló. Otras personas más en la inmigración, etc. Pero yo creo que las categorías no se marcan directamente desde la propia comisión, sino desde las inquietudes de cada uno y de cada persona que produce (E.7).

3.1.4.b. Planteos estéticos, formales, narrativos.

“Todo ha sido muy a ciegas al principio, no sabíamos muy bien que íbamos a hacer, y creo que todos hemos aprendido mucho de todos, de lo que iban haciendo los demás, de los errores y los aciertos íbamos aprendiendo”
(Entrevistada/o N°6).

Nos interesa aquí indagar acerca de las estrategias visuales, narrativas y estéticas pensadas, debatidas y utilizadas al abordar un trabajo audiovisual desde el 15Mbcn.tv. Desde la comisión audiovisual se ha intentado perseguir y lograr ciertos cambios en dichas estrategias, como puede verse en las entrevistas.

Un cambio de estética o de narrativa visual que ha habido hasta ahora en cualquier tipo de videoactivismo, nosotros la hemos intentado romper, cambiar totalmente para no caer en la endogamia de vídeos consumidos exclusivamente por gente que participa en esas acciones o gente que ya es afín a esas acciones (E.7). (...) Que las imágenes saliesen un poco del modelo clásico del videoactivismo de aquí, de Cataluña y de España, porque en otros países sí que ya tenían como otro lenguaje. Sería intentar darle un aspecto como más atractivo (E.3). Que no sea lo de los típicos vídeos activistas de algunos colectivos, que a nivel técnico son muy malos, a nivel de gráfica también, a nivel de posproducción no tienen nada (E.1). Sí queremos llegar al máximo de público posible, porque un poco es nuestra intención, y no centrarnos exclusivamente en la gente que consume ya de por sí estos vídeos, esté bien o estén mal. (...) Dejar de hacer los vídeos que sólo son consumidos por nosotras mismas, porque es que eso da realmente igual, porque tu vas a estar ahí para verlo. (...) Para mí este es un punto clave en una producción audiovisual de videoactivismo. Tenemos que intentar hacer una evolución muy completa en el campo estético, como narrativo, para abrir un poco ese marco y que los vídeos sean consumidos tanto por una yaya, como por un chaval de 14 años, como por una persona super activista que lleva toda la vida trabajando allí, como alguien que no tenga ni idea de nada y sea un acérrimo defensor de los valores capitalistas (E.7). Un poco en la línea esta de que sea algo de que mi madre se lo pueda ver y que ya le entre por los ojos, aunque luego no esté de acuerdo (E.1).

Digamos que las imágenes tenían que ser como muy atractivas para entrar en un contexto, para que pudiesen tener más difusión y que fuese como más agradable verlas y que no fuese (...) un vídeo de 15 minutos con un tío hablando, super interesante, pero que ya sabemos que, por ejemplo, sobre todo por el medio que utilizamos, vía Internet, eso no lo aguanta nadie. Entonces a partir de allí se decidía utilizar un lenguaje que sea un poco más limpio y al que la gente esté más acostumbrada, digamos más bonito, por un lado, pero por otro lado con nuestros contenidos. Esa era un poco la estrategia. Luego, a la hora práctica, cada uno era capaz de apañarse, de hacer el vídeo, grabarlo, editarlo, subirlo y enviarlo diciendo que estaba listo para que se pudiese difundir (E.3).

Yo creo que este es un aspecto muy importante de la comisión, creo que eso es una piedra angular de la comisión. Aunque en realidad es mérito del 15-M, que hace exactamente lo mismo con el discurso político, coge discursos o narrativas que ya están creadas de hace muchísimo tiempo y las hace sexis, les pone un color amarillo de fondo, aplica el diseño gráfico, deja de hacer panfletos en blanco y negro

fotocopiados con mil tipografías horribles y convierte el mismo discurso que ya se hacía antes, pero en algo sexi y que llega a todo el mundo. Y creo que la comisión audiovisual al final, aunque al principio de manera involuntaria pero luego ya conscientemente, hemos llegado al mismo punto, es decir, hacer vídeos que huyan de los códigos videoactivistas de siempre, de poner *La Polla Records* para ilustrar una manifestación anarquista (E.6).

Aunque a veces no hace falta y realmente con la importancia del contenido de esa grabación da igual editarla o no editarla, telecinarla o no telecinarla, hacer lo que sea, porque ya el contenido es sumamente potente. Como a lo mejor sucedió con los vídeos que sacaron de Juan Andrés Benítez que realmente eran un vídeo con un móvil, pero ya la información que transmite ese vídeo da igual, da igual la calidad, pero eso pasa sólo en proyectos muy puntuales. Entonces en el resto, desde mi punto de vista y desde el punto de vista de varios de la comisión, sí que es esencial darle ese giro y conseguir una estética visual que sea apetecible para cualquier tipo de público (E.7).

Igual creo que en algunos casos nos hemos pasado un poco en este aspecto atractivo y, al final, a veces a mi me daba la sensación de que era como una publicidad de Nescafé, las imágenes super bonitas, con la luz, el sol que sube y el fuego... que bueno, la verdad eran como muy bonitas, pero que a veces también se confundían (que también puede ser una estrategia ¿no?), (...) con lo que la gente está acostumbrada a ver por televisión (E.3).

Son interesantes también algunas cuestiones formales, puntualizadas por sus miembros, al respecto de la producción realizada en estos años.

Sí que hay un cierto estilo general, que no sé si es más de época o de nuestro grupo. Por ejemplo, no aparecer en las entrevistas. El anonimato del que hablábamos antes lo llevamos también al campo de la narración de lo que hacemos y nunca aparecemos tampoco en nuestros vídeos, al igual que no aparecen nuestros nombres, no aparecemos hablando, ni en imagen (E.6). (...) Inicialmente se intentó sacar todo en HD, si se podía, y sino al menos en pantalla ancha (16:9) (E.1). [También] (...) al principio de manera inconsciente y luego de manera consciente, y creo que eso se ha propagado a toda la comisión, (...) incluíamos elementos en los vídeos de cultura popular³¹⁸ que a ciertos grupos, muy dogmáticos en ciertas líneas políticas, les chirriaba un montón que utilizáramos (E.6).

Ha sido intuitivo, ha sido viendo lo que hacía cada uno y al final teniendo confianza en lo que hacía cada uno. (...) De hecho la narrativa puede ser como sea, la estética yo creo que también, hay gente que trabaja mejor porque son más profesionales a nivel estético, pero nunca ni se ha pedido (E.5). Cada uno hacía lo que podía. (...) También es verdad que en algunos casos no se ha conseguido y a nivel técnico salía lo que salía. Y sí que por poco que le hagas a un vídeo ya mejora (E.1).

Esas son cosas que no han sido debatidas tanto, sino que otra vez es algo muy personal de decidirlo por tu cuenta (E.8). Esto de la estética, creo que es algo que a nivel personal [algunos miembros] siempre han bogado por que se siguiera esa línea más estética (E.1). [Se han hecho incluso] cosas más de videoarte que el [Entrevistada/o N^o9] por ejemplo (...) hizo sólo, por su cuenta, hacía *collages* con tono de humor o cosas así (E.1). Igual (...) hay gente que prima más a lo mejor el contenido de una entrevista que la estética de esa entrevista o la calidad de esa grabación. (...) Si esa persona ha querido priorizar, con los medios que ha podido, una serie de producciones, bueno está bien también que sea así. Entonces, sí que dentro de una parte de la comisión ha habido una evolución muy radical. Algunos y algunas de nosotras ya la teníamos previamente, sobre todo porque veníamos haciendo ya un trabajo audiovisual de hacía tiempo, o porque había gente autodidacta que realmente sí que quería meter ese tipo de componente estético (E.7).

318 Por ejemplo la asociación entre las torres de La Caixa y Mordor, de la saga de "El señor de los anillos", utilizando la música de la película ("Requiem For A Tower" de London Music Works), algunas imágenes, y un montaje similar a los *trailers* de la película, como puede verse en el vídeo 15Mbcn.tv. (2012c). *Caixarolada permanent a les Torres de Mordor: #OccupyMordor* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/5SxEHmSFrL4> y también en otro vídeo 15Mbcn.tv. (2012r). *Nosaltres mai no hem marxat #caixarolada permanent 17h #occupymordor* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/prnDJyJ5hMw>

Por otro lado, el tema de la narrativa y del discurso es algo también fundamental a tener en cuenta en la producción audiovisual, y es algo que ha sufrido ciertos cambios de criterio, a lo largo del tiempo, en el trabajo de 15Mbcn.tv.

Hubo un momento de crisis y nos dimos cuenta que (...) no teníamos las fuerzas suficientes para aceptar todo y no sólo eso, sino que también queríamos construir una especie de discurso y no ser meros comunicadores (...) sin elaborar. Buscábamos hacer una especie de trabajo más de trasfondo, hacer proyectos a lo mejor más elaborados y no simplemente ir a cubrir manifestaciones o ir a cubrir acciones. Entonces intentamos hacer un cambio cualitativo, disminuyendo obviamente la cantidad de proyectos que cogíamos. (...) Entonces ahí intentamos evolucionar y de allí salieron documentales como el *4F* o *Sobren Raons*, trabajos más de investigación (E.7).

Siempre estuvimos muy contentos de que [los medios de comunicación] no cortaron (...) vídeos. Cuando hacíamos un vídeo, ellos lo subían tal cual. Y esto pasó hace poco también con el vídeo de Yassir³¹⁹. Y esto está bien porque te planteas toda una estrategia comunicativa detrás del vídeo, le das una narrativa determinada, y se te respeta eso, a pesar de que normalmente su narrativa es totalmente contraria a la lógica periodística convencional que va al grano. O sea, Ester Quintana, si le hubieran hecho una entrevista los de *El País* o *El Periódico*, hubiera sido de tres minutos y hubiera contado como le han sacado el ojo. Nosotros empezamos con la Tesis de Piqué³²⁰, contamos toda la condición precaria en la que se encontraba, el hecho de que había tenido que volver a casa de su madre, etc. Todo esto estaba antes de explicar el accidente y recién, luego, te explicaba que había salido en la Huelga General. Pero en el momento en que te cuenta “-Y entonces salí a protestar”, el espectador ya se ha formado una opinión de quién es y qué legitima el hecho de que haya salido a protestar. No es casual, no es arbitrario, no iba por la calle y le sacaron un ojo, esto es super importante. Y esta narrativa es algo que bueno, es lo que te decía antes, siempre estuvimos diciendo que había que teorizar sobre esto, había que ponerse de acuerdo. Pero al final, bueno, acaba saliendo de forma espontánea, (...) [porque] a algunos nos interesaba tratarlo así, aunque otros no. Nunca se formalizó, pero pasar, acabó pasando (E.9).

Es interesante también que algunos miembros destacan que el trabajo de ciertas personas de la comisión acabó generando influencias estéticas y formales en los trabajos de otros, conformando así una red de relaciones que logran contagiar al grupo y conformar cierto estilo particular.

En un grupo relativamente grande como este, está claro que vas más o menos influyendo uno al otro sobre esto, sobre el estilo, porque cuando alguien publica algo, tú los vas viendo y entonces está claro que influencia (E.3). [Por ejemplo] con el tema estético, es algo que a mí me influencia mucho el [entrevistada/o N°9] con esa manera de perfección estética al dedillo. Sí que era algo que se ha dicho y que a nivel interno de la comisión siempre se ha comentado, de que es una manera de conseguir llegar a más gente y que vaya más allá (E.1). También la formación que tenemos (...) es muy importante (...) [porque] lo que enseñan aquí es más un lenguaje de publicidad, entonces pues al final lo que aprendes es eso y lo aplicas, pero con otro estilo o de otra forma (E.3).

El concepto de estética se encuentra ligado, de una u otra forma, al de ética, debate que ha (pre)ocupado mucho a la filosofía desde la antigüedad griega hasta nuestros días. No tenemos lugar aquí para abordar este debate, pero lo nombramos ya que, al indagar en las cuestiones estéticas en las entrevistas, el tema de la ética aparece también en algunas respuestas.

Siempre estuvo la necesidad de plantearse una ética dentro de lo que hacíamos, a pesar de que normalmente todos estábamos muy de acuerdo con lo que hacía todo el mundo, nunca hubo problemas

319 15Mbcn.tv. (2013b). *#JusticiaYassir – MORT A VENDRELL*. Recuperado de <https://youtu.be/BiDKdDN05X8>

320 Se hace referencia aquí a la tesis de David Piqué i Batallé, comisario de los Mossos d'Esquadra y Coordinador Regional de la Policía de Cataluña. El trabajo final de Master de 2009 en Políticas Públicas de Seguridad de la UOC, especifica cómo conseguir acabar con los movimientos sociales a través del *Síndrome de Sherwood*: táctica policial basada en la provocación que espera a que los actos violentos sean graves o incluso provocados para que la actuación de la policía sea aceptada socialmente.

(E.9). Uno de los criterios que se intenta es un poco saber lo que se está filmando, y para eso, a veces, (...) [se busca] la implicación de los colectivos o personas que son motivo de grabación. (...) Criterios generales de justicia social, de género, antiautoritarios y este tipo de ideología libertaria que pienso está bastante implícito. Aunque por desconocimiento a veces, o por nivel de inmadurez, por no haber trabajado estos temas pues hay gente que lo tiene, no más claro que otra, pero si diferente, y allí a veces si que hace falta poner más en común (E.2).

Por otro lado, muchas de estas reflexiones, planteos y debates sobre cuestiones estéticas, narrativas, visuales y formales que hemos extraído hasta aquí de las entrevistas, han surgido en su momento generalmente en conversaciones informales, en encuentros casuales y en charlas específicas entre algunos miembros de la comisión audiovisual, pero nunca se ha llevado a cabo un debate serio, reflexivo y profundo a nivel colectivo y conjunto en alguna de las asambleas periódicas llevadas a cabo en estos casi cuatro años.

Yo creo que no ha habido mucho debate en ese sentido. Todo ha sido muy a ciegas al principio, no sabíamos muy bien que íbamos a hacer y creo que todos hemos aprendido mucho de todos, de lo que iban haciendo los demás, de los errores y los aciertos íbamos aprendiendo. De cosas tan básicas como cuánto tiene que durar un vídeo para que sea viralizable, hasta cómo se hace una entrevista (E.6).

Sí se plateó el tema para debatir, pero más en el sentido de decir “-¡Chicos tenemos que hablar de esto!”, y mucha gente decía “-sí claro, está bien, tenemos que hablar de esto”. Pero nunca nos metimos a hablar de estas cosas. Siempre estuvo la voluntad de algún día hacerlo, pero se quedó allí (...), la necesidad de hablar este tipo de temas, de discutirlos, de acordar cosas siempre estuvo allí, pero nunca lo hicimos, quedó siempre en el aire (E.9). Creo que sí que hubo momentos en que nos queríamos reenfocar para tener más fuerza, teniendo una identidad más propia, pero nunca se ha logrado nada. (...) Sí que se ha debatido (...), más que de estilos y de vídeos, de formar a otra gente y de que no sea sólo nuestra producción (E.8). [Y también] ha habido debates a lo mejor en proyectos determinados (E.7). [O] esto de querer hacer un documental más profundo y querer dejar de estar sólo en la actualidad, eso si se ha hablado. Yo, por ejemplo, personalmente no me siento periodista, no me sentía muy cómoda con este formato siempre de noticia que tenía que salir ya, me apetecía más profundizar (E.8).

Yo tengo la sensación de que nos falta un poco profundizar en [todo] esto. Dentro de la autonomía de trabajo, que tengamos una discusión más en profundidad sobre el estilo. O sea, que tengamos un estilo, aunque lógicamente cada uno tiene su estilo personal y tiene que ser así, pero sí que tengamos una cierta regularización. Que discutamos entre nosotras cual es la mejor forma, la más eficaz, en cosas como la duración de los vídeos, la estructura... Un poco yo echo en falta en las reuniones eso, que haya habido más debate en este sentido. A parte de las cuestiones prácticas o temáticas, sino el hecho mismo de que si bien cada uno tiene su forma de hacer las cosas, pero a ver si podemos, entre todas, darles un estilo propio a lo que hace la comisión. Es decir, que esto se reconozca como propio, al margen de poner la cortinilla al final, o cosas de estas (E.4).

3.1.4.c. Inmediatez.

*“Durante mucho tiempo quisimos abarcarlo todo, y quisimos ser como la vanguardia audiovisual de la revolución, o lo que se estuviera preparando allí, no lo sabíamos”
(Entrevistada/o N°9).*

En este sub-eje nos detenemos en la manera en que la comisión audiovisual aborda la cuestión del registro directo, la inmediatez y la urgencia de captar algunos acontecimientos. Sabemos, gracias a charlas informales con algunos miembros durante la observación participante, que este fue un tema importante dentro de la comisión y largamente debatido.

Aquí (...) ha habido una evolución muy importante y, sobre todo, ha habido un cambio. Porque claro, cuando estás en el primer año que todavía tienes muchas fuerzas, muchas energías, muchas ganas, muchas inquietudes que te derivan un poco de la inmediatez del 15-M, realmente queríamos hacerlo todo de una manera instantánea (E.7). Lo que es cubrir manifestaciones es trabajo de un día, vas, lo grabas, lo registras, lo editas lo más rápido que puedas y lo cuelgas (E.4). Siempre cuando nos han pedido algo desde el 15-M pues hemos intentado responder si hemos podido (E.1). Sí que antes había mucho más de esto de cubrir cada evento, y andábamos en ese sentido mucho más desbordados, claro (E.5). Tampoco hemos llegado a todo, obviamente. Siempre hemos intentado que la gente aprendiera y se lo hiciera, pero bueno, en algunos casos la gente ya ni te pregunta y lo hace y, en otros casos, pues no, y entonces si no llegábamos ahí se quedaba (E.1).

Al no tratarse de trabajos donde estás pagado, donde lo haces con un objetivo super claro, el objetivo es la lucha. Y (...) era a veces demasiado, porque mucha gente nos llamaba y había como mucha urgencia siempre. Entonces casi me sentía un poco (...) yo misma solo un medio, donde te llamaban, eran cosas interesantes, todo era urgente. Ibas, grababas, lo editabas, con ilusión, pero claro, no podía ser que cada dos por tres había uno. Eso se había convertido realmente como en un trabajo de esos oficiales, calculando el tiempo y eso (E.3).

Las manifestaciones, los disturbios, si estás ahí, entonces lo grabas. No ha habido una previsión ya que cuando vas a una manifestación no sabes lo que va a suceder. (...) Y luego en alguna asamblea sí que se habló de que no podíamos ser la tele de todas las manifestaciones, ni del 15-M. (...) Luego ya (...) todo se fue flexibilizando. (...) Pero también es verdad que, por la propia dinámica de la comisión, (...) una dinámica de espontaneidad, (...) ahora ya se ha reducido muchísimo el trabajo, pero a lo mejor por algún evento o algo, dos o tres días de repente tienes que estar a tope otra vez (E.5). [También,] más a largo plazo, se vio que cubrir las manis tampoco tenía mucha historia, a no ser que pasara algo. Por ejemplo, (...) si en algún momento, como en la manifestación de Desob14, (...) ves los secretas haciendo algo más concreto, entonces sí que sacas la cámara y lo grabas (E.1).

Llega un momento en que, si no tienes los recursos humanos suficientes, eso es imposible, y por eso llega un momento, al año y pico o a los dos años, en que ya empezamos a cribar. Porque realmente esa inmediatez no la podíamos conseguir. Y claro, hubo momentos en que la gente quiso abandonar la comisión por esta exigencia de la inmediatez continua. No somos una agencia de comunicación, de actualidad (E.7). La inmediatez era yo creo lo que nos desgastaba más. Porque era *“-Mañana a las seis de la mañana hay una acción de los laioflautas y hay que ir a cubrirla”*, y a nadie le apetecía ir, pero sabíamos que era importante y entonces iba alguien. Luego era una acción de mierda, (...) sacabas el vídeo y (...) tenía 120 visitas. (...) Yo creo que esto es algo que nos quemó mucho y que sí que dijimos conscientemente vamos a dejar de lado la inmediatez, a no ser que sea algo muy importante. (E.9)

[Además] hay que vigilar muchísimo y a veces renunciar un poco a la rapidez e inmediatez, pero vigilar mucho, mucho, mucho la seguridad de las personas (E.3).

Yo creo que todas las decisiones en este sentido, han salido de la experiencia más que de pensarlas de antemano. (...) En la evolución hemos dejado de grabar manifestaciones y nos hemos dedicado a hacer otro tipo de vídeos más de profundidad, o de testimonios de represión, u otro tipo de cosas. También porque otros grupos nos han relevado en el papel de grabar las manifestaciones, ahora hay mucha gente grabando las manifestaciones. Están los de Sicom, los de Periodismo Humano y un montón de gente que graba manifestaciones y lo hacen super bien. Tu vas a la manifestación a las siete de la tarde y a las diez de la noche, cuando llegas a tu casa, ya tienes colgado el vídeo ahí. Entonces nosotros nos hemos relajado un poco con esto (E.6). Yo creo que esta decisión llegó tarde, se podría haber tomado mucho antes. Durante mucho tiempo quisimos abarcarlo todo, y quisimos ser como la vanguardia audiovisual de la revolución o lo que se estuviera preparando allí, no lo sabíamos (E.9).

3.1.4.d. Archivo.

“crear otra historia, nuestra historia...”
(Entrevistada/o N°3).

En este sub-eje indagamos acerca de cómo se ha gestionado el archivo de 15Mbcn.tv, con todo el material registrado a lo largo de estos cuatro años. Nos interesa profundizar en cuanto a la organización y gestión del material, los peligros y cuidados del material sensible, el tema de las copias, el archivo como memoria, entre otros temas que surgieron durante las entrevistas. Archivar es un conjunto de prácticas y decisiones que permitan el uso, la accesibilidad y la conservación a largo plazo de ciertos contenidos. Sin embargo, a pesar de ser un tema fundamental y sumamente importante, es uno de los puntos débiles y de mayor precariedad del trabajo de 15Mbcn.tv, como bien apuntan sus miembros.

Es de los temas más complicados. Lo hacemos de manera muy precaria y muy poco segura, en realidad. Esto está muy vinculado al tema económico, es decir que si hubiésemos tenido alguna financiación (...) podríamos haber comprado discos duros con los que respaldar el material y dejarlos en sitios distintos. Pero este ha sido un tema muy delicado, además de que el vídeo hoy en día requiere una cantidad de espacio digital brutal. (...) Entonces sobrevivimos con nuestros propios recursos (...) de los discos duros que cada uno tiene (E.6).

La idea o el ánimo era hacer algo que de alguna manera centralizara en un excel o en una base de datos todos los vídeos, con sus fechas, su temática, sus *tags*, sus categorías y dónde estaban los recursos, los brutos, y el vídeo exportado, en caso de que se hubiera hecho un vídeo con ese material. (...) Eso era la teoría, pero a nivel práctico lo único que hemos intentado hacer es recopilarlo todo junto, más o menos tenerlo por fecha, que esto es lo que tenemos ahora, y la intención es tener copias de seguridad, cosa que ahora no tenemos. (...) Cada uno tiene lo que ha hecho personalmente y luego lo hemos volcado todo juntos en el archivo de la comi (E.1). Nunca se llegó a hacer nada en serio, si que hay un archivo con un orden, donde no está todo el material porque no se ha podido recoger nunca todo, hay mucho material nuevo (E.6).

Siempre teníamos temas mucho más urgentes y lo del archivo era algo que salía en cada asamblea “¿Y que hacemos con el archivo?”. (...) Ha habido intentos primero de organizarlo, luego también de encriptarlo (...) pero yo creo que nunca se ha resuelto y siempre se habla de comprar los discos duros para lo del archivo, pero para empezar yo creo que no hay nadie que se atreva con el tema (E.5). Se ha planteado muchísimas veces, desde el principio, (...) pero realmente eso requiere que alguien, o cuatro personas sólo se dediquen a hacer eso todo el tiempo (...). No sólo necesitaríamos un archivista, sino una comisión aparte de archivo (E.6).

Una de las estrategias fundamentales en la practica videoactivista es el almacenamiento de varias copias de seguridad (*backup*) del material que se encuentra en el archivo para asegurarse de que los vídeos no se pierdan y puedan recuperarse fácilmente si han sido borrados accidentalmente, manipulados o dañados. Lo ideal es hacer por lo menos dos copias de los archivos originales y almacenarlas en diferentes sitios. Una copia local en un disco independiente pero que se encuentre en el mismo espacio físico donde se encuentran los originales, y la otra copia fuera del espacio físico donde están los originales por si sucede un robo, incendio, inundación o cualquier otra catástrofe. Sin embargo, la situación actual del archivo de la comisión dista mucho de este ideal.

Es un desastre porque el archivo primero se guarda en discos duros y no está duplicado, y eso es un peligro enorme porque, por ejemplo, en la plaza se perdieron muchos discos duros y es un peligro brutal porque no hay un *backup* de este archivo. El archivo tampoco está centralizado en ningún sitio, cada persona que hace un proyecto, guarda su proyecto, por lo tanto, es un poco responsabilidad de cada uno guardar ese proyecto. Este ha sido un debate continuo de este último año (...), lo que pasa es que

tenemos un volumen de trabajo enorme. Yo empecé con alguien de la comisión intentando organizar un archivo y sólo organizamos un par de discos duros de trabajos antiguos que teníamos (...). También es un gran problema a nivel económico, (...) [como] no hay dinero, no hay discos duros (...) [y] si conseguimos discos duros que nos dan o conseguimos por trueque, por hacer un proyecto con otro colectivo, (...) este nuevo disco sirve sólo para descargar el material y liberar el espacio de los discos personales, no para utilizarlo como *backup* (E.7).

Había [también] una idea de hacer un archivo en común con otros colectivos, LaTele.cat, [OVNI], etc., pero lleva mucho trabajo [y nunca se hizo] (E.2). [Por otro lado,] estaría bien hacer un *backup* de todo lo que está en el canal de YouTube, para que por lo menos si se cae YouTube algún día, o nos quitan el canal por algo, que estén en algún lado³²¹. (E.9)

Es interesante esta reflexión, ya que 15Mbcn.tv perdió una gran cantidad de vídeos en dos oportunidades. Primero en el desalojo de Plaza Cataluña el 27M (27 de mayo de 2011) cuando se llevaron una gran cantidad de material y discos duros.

Cuando fue lo del desalojo, se llevaron todos los datos (...), se llevaron bastante material de discos y se perdió también bastante material de cintas (E.1).

La segunda gran pérdida fue producto de que la Comissió Audiovisual, en sus inicios, subía los vídeos a Blip.tv (<http://blip.tv/acampadabcn>), por lo tanto, los primeros audiovisuales realizados durante la acampada se encontraban en dicha plataforma. En 2013 hay un cambio en la política del sitio Blip.tv, dedicándose exclusivamente a web series y borrando todos los vídeos que no pertenezcan a esa categoría. Lamentablemente se pierde el registro de los primeros meses de trabajo de 15Mbcn.tv (del 15-M al 08-10-2011). Sólo existen los vídeos subidos al canal de YouTube a partir de su creación el 19 de julio de 2011.

Proteger la información sensible es uno de los pilares del videoactivismo. Hay que identificar todo el material y la información que debe mantenerse resguardada en privado porque contienen información restringida, como la identidad de las personas que aparecen o la del camarógrafo. Es este un tema fundamental a nivel de seguridad.

Y eso es algo super importante porque cuando hay una sobreproducción de vídeos (...) pues también está el peligro de que tu también le estás dando un material con el que luego pueden ir a buscar a la gente y con eso entonces hay una responsabilidad muy grande. Como comisión ese tema si estaba como muy claro y cuando se iba a grabar, y a la hora de editarlo sobre todo, se iban tapando caras o cuidando lo que se decía. Eso también es un problema, porque significa que tu tienes un material que hay que vigilar donde está. De hecho, para mí, sería casi mejor destruirlo o hacer algo para que realmente esas caras y ciertas partes de ese material fuese absolutamente borrado, porque nunca se sabe lo que puede pasar a la hora de alguna denuncia (E.3).

A nivel del material sensible, en teoría tendría que estar separado y en un disco duro aparte. Bueno es lo que yo estuve intentando hacer en un momento en que tuve un susto. Sí que intenté o pedí que se hiciera, que las cosas más sensibles se sacaran de casa de cada uno. Al menos lo que se intenta es que si entran en casa a cogértelo, que no puedan incriminar a más gente. Porque eso a mí me sentaría fatal, que estás haciendo algo para ayudar a la gente y encima acabas jodiéndolos más (E.1).

[Y] no se si están con *password* o si se ha encriptado, no lo sé. Sé que ha habido algunos momentos de algunos miedos, sobre todo con temas de violencia policial y represión, de discos duros que habían sido escondidos o cosas así (E.8). Además de que ya son tres años, hay mucho material y mucho material sensible. Sobre todo, se tiene que evitar que se pierda, que caiga en malas manos, es bastante importante ese tema, y muy delicado (E.4).

321 Una vez finalizadas estas entrevistas se realizó, con permiso de la misma comisión, un *backup* completo de todo el material subido a YouTube, por lo cual, al menos, ese material se encuentra resguardado.

Este tema del archivo y de las copias de seguridad tiene directa relación con el tema de la memoria y de conservar estos archivos a futuro. Si se busca que los vídeos estén disponibles en el futuro y sean evidencia histórica para las generaciones futuras, entonces se debería prestar atención y proteger estos archivos de ser accidental o deliberadamente borrados y perdidos para siempre. Muchas veces puede suceder que, por no encontrarse catalogados correctamente, es difícil encontrarlos; o si se los localiza, puede suceder que no se distinga de qué se tratan. Algunos vídeos pueden estar en un formato que con el tiempo se degraden o queden obsoletos, por lo que eventualmente nadie los podría ver. Archivar es un proceso continuo que nunca debe terminar, se inicia en el presente y continúa infinitamente hacia el futuro.

La función de crear otra historia, nuestra historia, es muy importante. Lo que para mí sería importante es que todo lo que se ha hecho hasta ahora intentar como ordenarlo, clasificarlo y guardarlo como testigo de algo. Yo creo que este efecto de grabar momentos y de ser, entre comillas, los únicos de mantener este tipo de miradas o declaraciones, es super importante para que no se pierda a futuro, ya que es un material muy interesante (E.3). A nivel histórico es mucho más importante de lo que pensamos ahora mismo, que quede constancia de esto. (...) [Vídeos que] cuentan pequeñas historias de cosas que han pasado, y ya de por sí tienen mucho valor. Aunque puedan parecer ahora insignificantes son, a nivel casi arqueológico, (...) pequeñas joyas que quedan allí y no podemos predecir el impacto que esto va a tener algún día (E.9).

De todas formas, creo que históricamente comparando con lo que ha pasado en los años 70, 80 y 90, creo que hoy en día históricamente somos el grupo videoactivista quizás que más archivo va a conservar (aunque mucho se va a perder) más que lo que queda de los 70 y de la transición, que se ha perdido muchísimo más creo yo por el tipo de soporte (E.6). Pero si que veo que hay también una sobreproducción increíble de imagen, entonces como lo ordenas para que eso no se pierda en el río de imágenes, en el río de información, en el río de cosas que tenemos. Porque al fin y al cabo lo que queda es lo oficial. Por ejemplo, cuando uno hace una investigación, es fácil obtener la información oficial, vas a los periódicos del día y lo encuentras, pero encontrar toda la información alternativa, es durísimo, tienes que ir a diferentes archivos. Y estos archivos alternativos están porque se ha hecho un enorme trabajo, pero también todo este trabajo y todo este esfuerzo increíble, ¿cuántas personas van a buscarlo? Son datos que realmente no están ordenados para que sea fácil acceder. Es complicadísimo porque faltan recursos y porque nosotros no trabajamos 8 horas al día en esto, en cambio ellos sí, son muchos, tienen todos los recursos a su disposición, tienen todo el apoyo del poder, ellos lo tienen facilísimo (E.3).

Nosotros lo tenemos complicadísimo, pero si que creo que como trabajo de la comisión, lo que estaría muy bien, sobre todo si tenemos momentos de parón, o momentos donde hay cambios, poder ordenar lo que se hizo hasta ahora. Ordenarlo no se como, porque lo estuvimos hablando, pero ordenarlo, incluso por mi también institucionalizado, me da igual, pero que quede como un material intocable, seguro, catalogado y accesible. Que alguien que busque luego ¿qué pasó en España en el 2011? y que no tenga solo lo que salió en *El País*, *La Vanguardia*, *El periódico*, etc., porque sino sólo queda esa información que es parcial, sino solo saldrá como lo de ayer que Prat dimite y que dijo que a Ester Quintana no se le disparó (E.3).

Entonces a veces también creo que los medios masivos oficiales, aunque todos sabemos que están mintiendo, pero al cabo de 50 o 100 años, cuando lo que queda son ellos, o (...) sus artículos o "informaciones", pues eso es lo que quedará, porque (...) no quedan testigos. Entonces las cosas que están haciendo, esas declaraciones que nosotros estamos haciendo, son muy importante si lo piensas al cabo de 100 años. Pero al cabo de 100 años, con toda esta rapidez y con toda esta sobreproducción, donde a nosotros mismos nos está costando mucho ordenar lo que tenemos, pues realmente ¿servirá esto? Porque ya sabemos que la Historia la escriben ellos y lo que sale allí se convierte en "la realidad". Entonces si en *La Vanguardia* sale que Manel Prat ha dimitido y ha confirmado que nadie disparó, si alguien hace una investigación al cabo de 100 años, pues eso es lo que encontrará, esa será "la realidad", y nuestro material ¿dónde estará? ¿será posible verlo, encontrarlo, compararlo? Ellos tienen mucho,

mucho poder. Entonces, nosotros (...) ahora porque estamos viviendo en nuestra época, en nuestro momento y estamos animándonos con lo que estamos haciendo, pero mirándolo con una linterna para ver también las experiencias pasadas... todas estas informaciones ¿las tendremos? (E.3).

Todo este material es super importante pensar como resguardarlo. No se si a nivel de universidades hay también hay alguna posibilidad o alguna institución, pero digo institución simplemente por el hecho de que si está allí y tienes un acuerdo, pues de allí no se borra y allí está. Aunque muchos no querrán porque quieren ser independientes, pero es importante que no se pierda. Pero claro, tratándose de un tipo de material como el de la comisión ¿quién va a hacer eso? Creo que realmente hace falta. Está también la Filmoteca de Catalunya. Igual es utópico hablar de eso, pero a lo mejor, intentarlo. Igual esto es algo que nunca lo hablamos seriamente (E.3).

3.1.4.e. Antecedentes.

“de repente descubrimos que en los setenta había una gente que había hecho exactamente lo mismo que nosotros, pero hace cuarenta años, y que no estábamos haciendo nada nuevo. Aunque sí, porque las formas y los medios de producción y difusión son diferentes, pero que en realidad en los setenta ya había una gente con la misma necesidad que nosotros de documentar lo que pasaba”
(Entrevistada/o N°6).

En este sub-eje preguntamos los miembros de la comisión sobre sus referentes y antecedentes de activismo audiovisual que consideran relevantes respecto del trabajo que lleva a cabo 15Mbcn.tv. En este caso, aunque algunas referencias se repiten, hemos dejado prácticamente lo dicho por todos los miembros para tener un panorama general del tema por parte de cada persona. Sólo nos hemos limitado a re-organizar el discurso a fin de que la lectura sea más fluida.

No hubo nunca un trabajo en profundidad de buscar antecedentes de videoactivismo. Cada uno tenía sus referentes. Yo me atrevería a decir que a grandes rasgos eran referentes pobres, o sea, la gente tenía una cultura muy de videoclips, (...) de la publicidad, (...) había poca gente con referentes cinematográficos buenos, (...) no había una cultura de cine político en absoluto. Yo (...) tenía una inquietud de buscar referentes en el pasado que se parecieran a esto, pero porque ya estaba trabajando con esto (...). Todo el tema de invitar a (...) Mercedes Álvarez también, que es muy especialista en los Grupos Medvedkin y todo el cine del 68, para que nos diera una charla sobre esto (...). Esto viene un poco de las inquietudes que yo ya tenía, o sea, yo estaba en medio de un proyecto que predicaba eso, de alguna forma (E.9).

Ejemplos históricos (...) de formas de cine cooperativo/colaborativo. (...) Medvedkin, la experiencia del tren del cine de los años 30, (...) Jean Rouge en *Crónica de un verano*, una película plantada en plan colaborativo en la que se filma a unas personas, luego se hacen proyecciones de lo que se ha filmado con estas mismas personas, se debate, todo eso se filma y luego se vuelve a montar, un experimento muy curioso. (...) La experiencia de *Video-Nou / Servei de Vídeo Comunitari*, entre muchas otras, como un caso de Canadá en que la madre de Naomi Klein que había participado, los grupos Medvedkin de Chris Marker, experiencias del 68, etc. (E.9).

Toda la experiencia de EEUU creo que ha sido muy importante, la experiencia de videoactivismo y televisiones independientes que allá empezó mucho antes, porque todo el tema del vídeo se desarrolló también mucho antes por cuestiones técnicas. Entonces claro, ellos también fueron como un gran ejemplo y cuando hablábamos de buscar un estilo diferente... claro, ellos allí lo tienen desarrollado desde ya hace muchísimo tiempo. Recuerdo el vídeo de La Cuarta Guerra Mundial³²², que fue un gran

322 Se refiere aquí al excelente documental de Rick Rowley, *The Fourth World War*, producido por la mítica productora Big Noise

éxito, era del 2003 y tenía un lenguaje que para nosotros era muy diferente a la hora de hablar de videoactivismo. Este fue un clásico de videoactivismo que ruló mucho, fue una película bastante conocida que ganó premios. No era un trabajo anónimo, era de un colectivo de allá, con nombre y apellido y se dedicaban a difundirlo de forma gratuita, también contactando con gente, entonces había también un trabajo de red muy potente. (...) No sé, siempre que veo cosas de EE.UU. tengo una atracción y repulsión. Atracción porque claro, son super eficaces, son rápidos, lo hacen todo muy bien, puntualísimo, todo el material super bien hecho. Pero luego, también ellos están utilizando este lenguaje del *mainstream*, esta forma como tan atractiva, que al final es lo mismo con un discurso y un mensaje diferente. Y veo que por ejemplo ellos también están tomando otra línea. Entonces, lo que es interesante es ver también cómo los diferentes grupos van creciendo y van digiriendo el momento. Es muy interesante poder comparar las diferentes experiencias. (...) Luego aquí antes estaba también Simona Levi con Conservas³²³ que estaba haciendo un trabajo de vídeo y difusión que utilizaba también un lenguaje que es un poco, creo, la madre de aquí, del cambio de tono. Bueno ella y claramente muchas otras personas que estaban con ella. Pero en este caso se pueden ver como las primeras producciones de vídeo donde se utilizaba mucho una parte gráfica, donde las imágenes eran bastante curadas, bien bonitas, los vídeos no eran demasiado largos, y utilizaban el lenguaje de moda. Y esto entonces, a la hora práctica, podía circular mucho, tenía muy buena capacidad para difundirlo y ella creo que fue como un buen ejemplo a nivel de producción audiovisual dentro del contexto activista (E.3).

Antes de entrar en la comisión, no conocía a ninguno. A nivel de documental si que conocía a gente como Joaquim Jordà, que al final lo conoces más como activista que como documentalista. Por ejemplo, *Video-Nou*, (...) invitamos a Carles Ameller que era uno de sus miembros y vino a dar una charla. Fue muy interesante, y de repente descubrimos que en los 70 había una gente que había hecho exactamente lo mismo que nosotros, pero hace 40 años, y que no estábamos haciendo nada nuevo. Aunque sí, porque las formas y los medios de producción y difusión son diferentes, pero que en realidad en los 70 ya había una gente con la misma necesidad que nosotros de documentar lo que pasaba. (...) En grupo no, pero sí que cada uno traía sus influencias. Yo sí que admiraba mucho el trabajo de Enmedio³²⁴, que es un precedente claro del 15-M, lo que hablábamos antes de hacer la comunicación sexi, y que entre de una manera estética. (...) También conocía gente como los de Influencers, que se mueven más en red, los Yes Men, (...) etc. (...) Luego sí que en México he conocido también, cuando estuve en Oaxaca, a Ojo de Agua Comunicación y a Mal de Ojo, que lo crearon después porque habían tenido mucha represión. (...) El grupo de Chris Marker en Francia [Grupos Medvedkine], (...) que iban y entregaban cámaras a los obreros. (...) Esto sí que para mí han sido referencias de cosas que me gustaba hacer. Poca cosa más, no conozco mucho. Aquí en el estado español no conozco nada, no tengo referencias para nada (E.8).

Hay millones de experiencias anteriores. Lo bonito es que también ha sido una pedagogía por parte de todos de intentar enseñarnos entre nosotros de ejemplos que ya había (...), de buscar ese punto de aprendizaje (E.7).

Films. Puede leerse más sobre el film en www.bignoisefilms.com/films/features/89-fourth-world-war También puede verse una versión completa subtitulada en castellano en <https://youtu.be/mOsk8T4jnh4>

323 Simona Levi es una activista destacada de los movimientos sociales europeos en el tema de la libre circulación del conocimiento, derecho a la vivienda y el uso del espacio público. En 1994 puso en marcha en el barrio del Raval (Barcelona) la sala Conservas, un espacio para promover la creación escénica local independiente e innovadora a través de la autoproducción. También está involucrada en varias plataformas de arte y acción. Posteriormente ha centrado su actividad en el uso estratégico de las herramientas digitales para la organización, la comunicación y la acción colectiva. Al respecto de Simona Levi y Conservas pueden consultarse los siguientes enlaces: <http://conservas.tk>, <http://conservas.tk/dvd-tv>, <https://www.youtube.com/user/conservas/videos>, <http://conservas.tk/simona-levi>

324 En palabras del propio colectivo, ellos se definen como "un grupo de profesionales de la imagen (diseñadores, fotógrafas, cineastas, artistas) que, insatisfechos por la falta de conexiones entre el arte y la acción política, hemos decidido abandonar nuestro terreno habitual de trabajo y situarnos enmedio, en ningún lugar determinado y en todos a la vez. Desde aquí exploramos la potencia transformadora de las imágenes y los relatos. Lo hacemos mediante espectaculares intervenciones, usando todo aquello que tenemos a nuestra disposición: fotografía, medios de comunicación, diseño..., así es como creamos interferencias en el relato dominante; interrupciones en la explicación oficial del mundo" Más información en <http://www.enmedio.info>

A nivel videoactivismo yo tampoco tenía una implicación con el tema de activismo y vídeo junto, entonces no tenía mucha idea. (...) Los del Col·lectiu *Video-Nou* (...) y más cercano conocí a los de La Tele (E.1).

De antecedentes estaba también el Info Usurpa y el Contrainfos que se sacaba algunas fotos a veces. (...) También Barcelona Indymedia, que igual hace mucho tiempo que no funciona, pero que antes era una manera fácil para incrustar vídeos (...). Para mí era una referencia fácil y rápida de ver vídeos (E.2).

Sé que antes del 15-M ya existían cosas como La Tele, que era otro intento de ocupar la herramienta audiovisual para denunciar y como contrainformación de la información dominante (E.4).

Un poco de todo lo que hay en la web. Va a ser difícil que te diga nombres. (...) Yo creo que de todo lo que yo estudié, me había comprado varios libros en Inglaterra de videogerrilla, todos estos libros que son muy pedagógicos, entonces yo todo esto de haberlo leído en diferentes libros. El manual de la videoguerrilla, el manual de los videoactivistas, más de libros yo estaba informada (E.5).

Todos eramos muy conscientes que estábamos produciendo algo que era importante, pero a partir de aquí, teorizar sobre esto no, yo creo que se teorizó más desde afuera (E.9).

Como puede verse aquí, el grado de referencias es muy variado. Es notable que algunos miembros del colectivo poseen diversas referencias puntuales y paradigmáticas, respecto de antecedentes de este tipo de prácticas. Otros, sin embargo, poseen muy pocos referentes, algunos inmediatos (temporal y espacialmente) o incluso prácticamente ninguno.

3.1.5. Eje V: Difusión y distribución.

3.1.5.a. Estrategias de comunicación.

“También es verdad que los que nos movemos en estos círculos creemos que las redes sociales lo arreglan todo, pero claro, mi madre no está en el Facebook y lo que yo hago nunca le llegaría si no es porque se lo enseño yo. Deberíamos empezar a debatir si es posible y cómo lo hacemos a esto de salir del círculo digital online...”
(Entrevistada/o N°4).

Nuestra intención en este sub-eje es indagar sobre las estrategias de comunicación que se despliegan desde la comisión audiovisual, una vez está listo el vídeo o la campaña. También quisimos averiguar si emplean otras estrategias, además de subir los vídeos a YouTube y compartirlos en Facebook y Twitter.

Una vez terminado el vídeo, el siguiente paso es subirlo al canal de YouTube (E.4). Al principio algunos vídeos los pasábamos por mail, hacíamos mailings, muy al principio, a contactos que cada uno tenía, etc. (E.9). Tenemos la básica que es subir un vídeo, lo cuelgo en el Facebook, lo twitteam, etc. etc. por nuestras redes. Cuando se sube al YouTube tenemos ya personas que están suscritas a nuestro canal y ya empieza a correr. Antes sí que era un trabajo continuo, al que me dedicaba yo, de perseguir a la gente (...). Era un continuo de compartir, compartir, mensaje, mensaje, mensaje a todos los canales más afines que nos podrían ayudar. Eso al principio, porque (...) estábamos constituidos como comisión desde hacía nada, eramos un grupo que acababa de nacer y realmente no teníamos un público afianzado en nuestros canales. Entonces, sí que al principio fue de subir el vídeo y enviarlo, enviarlo, enviarlo, de *spammer* total (E.7).

Yo cuando acababa el vídeo, lo colgaba y cuando no tenía ni twitter, le pedía a [Entrevistada/o N°6] que me hiciera un twitt, le pedía a [Entrevistada/o N°7] que lo colgara en Facebook y ahí acababa mi trabajo. Cuando eran vídeos o campañas para otra gente, yo lo colgaba y les decía que ya estaba el vídeo y les enviaba el link, tampoco me preocupaba demasiado de eso (E.1). Alguna vez sí que hemos hecho alguna colaboración con La Tele, algunos vídeos nuestros que sacaban en Contrainfos, luego Tomalatele de Madrid, y también kaosenlared (E.5). [También] (...) links en webs como Barcelona Indymedia y otros. Pero no está muy sistematizada la manera de distribuir (E.2).

Al principio era un trabajo plano (...). A medida que íbamos conociendo a la gente que trabaja sectorialmente en otras movidas, sincronizábamos el lanzamiento del vídeo, en algunas ocasiones, con alguna movida que hacían ellos. Entonces quedábamos un día a una hora específica para lanzar ese vídeo (E.6). Por ejemplo, con [la campaña] *Tested in Combat*³²⁵ o con otros vídeos que se han hecho con La Directa³²⁶ (...), trabajos en coordinación con otra gente, (...) hacer un PAD para lanzar las campañas de Twitter. (...) Cuando se lanzaba una campaña, (...) no sólo está la comisión detrás con 6.000 seguidores, sino que está la comisión con la cuenta de Twitter de la acampada, está la asociación que está haciendo la investigación y otros más, [entonces] se acuerda para lanzar la campaña a la vez y que resuene más (E.1).

Hay campañas de Twitter (...) que, en su tiempo, tuvieron su valor y quedábamos todos los twitteros un día a las 11 de la mañana y lanzábamos un *hashtag* con una serie de información sobre un tema en concreto. Eso es una herramienta que ha sabido explotar mucho el 15-M. Creo que es el 15-M propio, pero también viene dada por la época, o sea, en el 2005 no había Twitter, Facebook estaba empezando y era más para colgar las fotos de la comunión y de la cena con los amigos. (...) Por ejemplo [en 2006,] con la Comisión de Derechos Humanos en México, (...) hacemos un informe en papel y un vídeo con copias en DVD, aunque sí que se coloca en Internet, pero no tiene ningún tipo de impacto. (...) El 15-M a nivel comunicativo ha inventado nuevas estrategias comunicativas. (...) El 15-M ha sido muy red, no es que fuésemos nosotros, sino que el 15-M irradiaba información desde la Web hacia todos lados y nosotros nos hemos visto arrastrados también por esa confianza que tenía la gente de todo lo que emanaba del 15-M. Sí que hemos hecho máster en comunicación de redes, por decirlo de alguna manera, *community management* de cuentas colectivas, por lo menos unos cuantos de los que estábamos ahí (E.6).

Fuera de la estrategia *online*, se han realizado algunas propuestas a nivel presencial. Sin embargo, son experiencias bastante aisladas y puntuales. Rescatamos aquí algunas nombradas en las entrevistas.

El único planteamiento que ha habido al principio era (...) hacer pases de vídeos en diferentes centros, con los vecinos. Con algunos (...) como el de CIEs [*Sobren Raons*], con el de *Nosaltres*, o con el de *Ciutat Morta*, si que se ha hecho, pero también un poco por iniciativa propia de cada uno, sus contactos, etc. (E.5). Con trabajos puntuales más profundos como documentales si que hemos hecho (...) invitaciones a presentarlo. (...) En Can Batlló (...) hemos hecho recopilatorios de vídeos más importantes del último año, entonces ahí si que se ha hecho difusión al público en vivo (E.8). [También] en el Antic Teatre, donde se hizo una sesión de vídeos de la comisión un día, hubo como dos horas de vídeos que seleccionaron ellos y se llenó e iba gente a verlos. (E.9)

325 La campaña #TestedInCombat (<http://negocisocults.org/es>) fue promovida por un grupo de colectivos (entre los que estaba 15Mbcn.tv) para llamar la atención sobre el negocio de la seguridad y defensa en Israel y la manera en que los *Mossos d'Esquadra* son entrenados por las fuerzas de seguridad israelíes para reprimir a la ciudadanía. El vídeo (15Mbcn.tv, 2014b) realizado puede verse en el canal 15Mbcn.tv. (2014c). *Mossos a Israel. Cursos de repressió. #TestedInCombat* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/lcmlclCUDiY>. La idea de los colectivos participantes era viralizar este tema en las redes sociales para finalmente provocar su aparición en medios. Esta campaña, basada en un vídeo y varios fotomemes, consiguió ser *trending topic* en Twitter y llegar de esta manera a periodistas y varios medios de comunicación (Alba & Baquero, 2014).

Más información al respecto: www.contenidosenred.com/memes-y-periodismo Artículo La Directa: <https://directa.cat/agents-dels-mossos-desquadra-reben-instrucci%C3%B3-israel-sobre-t%C3%A8cniques-de-seguretat-ciudadana>. Repercusión en twitter del hashtag #TestedInCombat: <http://twitter.com/hashtag/TestedInCombat?src=hash>

Imagen de repercusión de #TestedInCombat: https://twitter.com/15Mbcn_int/status/433202663933489152/photo/1

326 <https://directa.cat>

En algún momento, hubo una iniciativa que la llevaban [dos miembros no entrevistado de la comisión] y no se quién más, que estaban muy entusiasmadas con (...) pillarse un proyector e ir a pueblos a hacer presentaciones de selecciones de vídeos que habíamos hecho en la comisión. (...) pero yo creo que nunca tuvieron mucho éxito estas ideas de salir de las redes, de hacer el paso a lo analógico, (...) nunca llegó a hacerse. (E.9)

Si es un formato documental, pues hay otras maneras (...), como el caso del 4f que ha sido muy distribuido, ha ido por festivales, ha ganado algún festival. Es una producción muy bien hecha, mucho trabajo detrás, y entonces ha valido la pena darle más salida (E.2). Los festivales son también una forma de distribución de este material, pero ahí también es todo un trabajo de producción, porque tiene que tener todo el material unas características, enviarlo, tener un seguimiento, y luego pensar que haces cuando ganas o no ganas. (...) Esto depende, hay que ver caso por caso. Claro que es una posibilidad de difusión. Depende hasta que punto hay interés en abrir esto, porque claro que cada contexto también implica aceptar algunas reglas, por ejemplo, reglas de exclusividad, o ambientes, estás participando en un cierto tipo de contexto, compromisos, etc. Y si es un trabajo colectivo hay que hablarlo colectivamente, si es un trabajo individual, pues que cada uno haga lo que quiera (E.3).

Últimamente el trabajo que más ha funcionado a 15Mbcn.tv es el trabajo en red colaborando entre varias organizaciones, colectivos y movimientos. Además de que es una manera de tener mayor difusión, implica también menos desgaste en los miembros de la comisión, que de por sí tienen bastante trabajo en pensar, producir, grabar, editar, postproducir, subir a YouTube y compartir en otras redes sociales los vídeos realizados.

Luego, a medida que hemos ido evolucionando, (...) hemos intentado buscar colaboraciones (E.7). Yo cuando he tenido mis vídeos colgados pues hacía mi propia difusión vía red a los colectivos que les podía interesar, por ejemplo si hacía un vídeo para *Feministes Indignades* pues mandárselo a ellas para que lo retransmiten en sus redes, básicamente (E.8).

Nuestro trabajo es hacer unos vídeos, con una carga social, reivindicativa, etc. etc., pero nosotros tendríamos que dedicarnos sólo a hacer los vídeos, en cualquier trabajo, tienes un guionista, un periodista y luego tienes una persona especializada en difusión ¿no? Entonces un poco ahora lo que estamos intentando con los proyectos que estamos haciendo, es coordinarnos con gente que ya tiene esa difusión o esos canales ya hechos, entonces hacer colaboraciones con este tipo de gente. Realmente es lo que está funcionando ahora más dentro de la comisión, buscar esos colaboradores que se especializan más a un nivel de difusión, en lugar de hacerlo simplemente nosotras mismas, porque es una locura encargarte del previo, del rodaje, luego del montaje y también de la difusión (E.7).

Básicamente todo pasa por la difusión en redes sociales. Yo creo que ya en la plaza nos hicimos un público muy afín, que aún hoy en día son los que nos están apoyando más con el tema del 4F, por ejemplo, gente de la Comisión de Comunicación, gente de FotoMovimiento, que son incondicionales de todo lo que hacemos, o sea que realmente que nos dan un bombo impresionante. (...) Coincidió también con el boom de las redes sociales. Si hacíamos un vídeo que la gente consideraba que era importante difundir, y había centenares de tweets que hablaban de este vídeo, se difundían las cosas de una forma impresionante. (E.9). Es muy muy virtual todo, y siempre lo ha sido (E.8).

Igual siempre todo se queda un poco en la cuestión *online*, pero ¿podemos evitar que sea así? (...) También es verdad que los que nos movemos en estos círculos creemos que las redes sociales lo arreglan todo, pero claro, mi madre no está en el Facebook y lo que yo hago nunca le llegaría si no es porque se lo enseño yo. Deberíamos empezar a debatir si es posible y cómo lo hacemos a esto de salir del círculo digital *online*, por decirlo de alguna manera. Esto en el doble sentido, ayudar a la famosa alfabetización digital, pero también ser conscientes de que no llegamos a todo el mundo así (E.4).

3.1.5.b. Relación con los mass media.

“el famoso debate sobre si vale la pena 'contaminarlos', si vale la pena intentar buscar las grietas y meterse allí, o no y optamos por un trabajo más de hormiguita, de hacer de a poco y de que inevitablemente acabe llegando”
(Entrevistada/o Nº 4).

Este sub-eje tiene como objetivo indagar acerca del tipo de relación (sinergias, oposiciones, discusiones, colaboraciones, disputas, enfrentamientos, etc.) que ha mantenido la comisión con los medios de comunicación tradicionales.

A nivel de relación con los medios tradicionales poca o ninguna (E.1). Hay bastante desconfianza hacia los medios tradicionales. Todos sabemos que los *mass media* son medios super controlados por el poder establecido y que entonces existe el famoso debate sobre si vale la pena “contaminarlos”, si vale la pena intentar buscar las grietas y meterse allí, o no y optamos por un trabajo más de hormiguita, de hacer de a poco y de que inevitablemente acabe llegando, porque si ellos no tienen material grabado de eso, acabarán llegando de una forma u otra, chupándolo de la web. Es un debate que yo tengo la sensación que no hemos hecho y que deberíamos hacer (E.4).

A veces creo que nos han pedido algo de material. Pero no se cuales han sido los criterios, si se ha dicho que sí o que no. No se si tampoco hay un debate de cuando se dice sí, si hay unas condiciones, unos límites de marcar, por ejemplo, si lo sacáis, lo sacáis todo entero, no recortado, o sea pactar esto. No se si se ha debatido (E.2).

[Una] experiencia que tuve fue hace dos o tres años aquí en Sants, que hubo el desalojo de una casa que se había ocupado para familias. La/el [Entrevistada/o Nº 9] lo grabó todo desde arriba y entonces se acercó TV3 para pedirnos imágenes que estuvimos recopilando toda la noche para mandarles, que se había pactado algo de dinero, pero al final no sé. Era una relación un poco rara, se nos acercaban los medios porque había documentos a los cuales ellos no tenían acceso, se intentaba negociar aunque sea un mínimo para poder comprar discos duros, etc., nunca para cosas personales, sino para el colectivo y también porque además de trabajar gratis para nosotros, no vamos a trabajar gratis para grandes medios. Pero bueno, siempre ha sido una cosa delicada, creo que no ha habido mucha relación y muy pocas veces se ha querido ceder material (...). *Al Jazeera* había pedido material, quizás para hacer una historia recopilatoria del 15-M, entonces ahí sí que alguien hizo la recopilación, aunque no se como se hizo exactamente para intentar que la utilización de las imágenes se haga con coherencia (E.8).

Es algo a hablar, porque si queremos visibilizarnos (...) pues si ves los vídeos que se cuelgan, a veces en la semana no tienen más de 300 visualizaciones, es muy pobre para todo el trabajo que hay detrás (...). En ese sentido igual sí que valdría la pena dar difusión a través de los medios de masas, pero no se como (E.2). [Igual, algunas veces,] cuando hemos sacado algo que les ha interesado nos lo han robado, lo han colgado en su web como si fuera suyo y ya está (E.1). Ha habido veces que sí que nos han publicado cosas, incluso editándolas y quitándoles la autoría -aunque tengamos licencias Creative Commons y eso no se puede hacer- y haciéndolos suyos. También hemos tenido el caso de que un vídeo nuestro haya salido en la televisión, en los canales de *mass media* (E.7).

Yo por ahí inicialmente ponía mosca (el logo del 15Mbcn.tv en la esquina superior derecha), yo pensaba que sería bueno tener la mosca ahí siempre, porque al menos si te cuelgan ahí tu vídeo hay una marca de que eso es tuyo. No por un afán corporativista ni nada, pero a mi me dio mucha rabia cuando cogieron el vídeo de Ester Quintana y lo subieron en la web de *El Periódico*³²⁷ y tenían ahí miles de

327 Baquero (2012b), autor del artículo de *El Periódico*, escribe “Ester Quintana explica en **un vídeo** lo sucedido la noche de la huelga general” [las negritas son nuestras], pero en ningún momento hace referencia a 15Mbcn.tv. Como puede verse en: Baquero, A. (2012b, noviembre 29). «Els mossos sí que van disparar, jo en sóc la prova», diu la dona que va perdre l'ull el 14-N.

visitas, y ni nos nombraban, como que encima les estás haciendo el trabajo gratis y nosotros no hacemos esto para ellos (E.1).

Y realmente no ha habido una estrategia nunca en ese aspecto. Básicamente es como una especie de vida lógica de un vídeo, si un vídeo tiene X mil visitas y está en la red continuamente, el medio de comunicación se da cuenta de que hay un precedente de un vídeo que es importante porque está teniendo una importancia destacada dentro de las redes (E.7).

[Es algo que] empezó bastante fuerte con el tema de los secretos del 15J, fue un vídeo que tuvo mucho impacto en los medios de comunicación convencionales, en los que a mucha gente se les caía a los pies su cuerpo policial, “-Cómo puede ser que esta gente se infiltre entre los manifestantes”, etc. (...) [Con este y otros casos siguientes] hemos sido claves en contribuir a perjudicar gravemente la imagen de los Mossos d'Esquadra. (...) Siempre ha habido una cierta hostilidad de nosotros hacia ellos [los medios masivos de comunicación]. Yo creo que ellos, hasta hace relativamente poco, nunca nos han percibido como un grupo o como un colectivo con el cual dialogar, no ha habido nada. Ha habido cierto desprecio, o ignorancia, o pocas ganas de investigar. Porque sí que ha habido muchos vídeos que acababan subidos a algún periódico digital, pero normalmente lo mencionaban como “*Vídeo colgado en la red*”, como dentro de este caos de cosas que la gente cuelga, pues lo consideraban vídeo de un aficionado que estaba allí por casualidad, le daban este estatus (E.9).

Sí que en algún momento empezaron a poner “*el 15-M ha publicado un vídeo sobre tal cosa*”, entonces ya si por lo menos teníamos este estatus como si fuera algo que salía del 15-M. Ya nos daba cierto reconocimiento. Pero ser reconocidos como comisión o como algún colectivo o como un ente, ha sido recientemente (...) con el tema de Ester Quintana³²⁸. Hace poco salió un monográfico sobre las balas de goma en el que *El Periódico* reconocía que el colectivo audiovisual 15Mbcn.tv había sacado la primera entrevista con Ester Quintana (E.9).

Al ser nosotros activistas y formar parte de esta nebulosa 15-M, hay una confianza que con los medios de comunicación mainstream no se tiene, entonces no hay que abusar de esa confianza, si me das esas imágenes yo no voy a difundirlo en TV3 o venderlo, obviamente. Es más, de utilizarlo para nosotros, es muy importante que sea para canales alternativos. En el caso de Ester Quintana estaba también el caso de que, gracias a esa confianza, el único medio con quién Ester quiso hablar al principio fue 15Mbcn.tv. Y tardó bastante luego en difundirse, o sea, sí que los *mass media* colgaban al vídeo en su web, pero seguía siendo el canal de YouTube 15Mbcn.tv, lo que me parece muy bien, porque era una forma de decir también que nuestro trabajo vale tanto como el vuestro, tanto a nivel periodístico como técnico. (E.8)

Nosotros como comisión audiovisual, sin tener ni idea de cómo es el mecanismo que provoca que algo trascienda o no trascienda, casos paradigmáticos como el de Ester Quintana, en el que la prensa no habla de lo que ha pasado, de que una persona ha perdido un ojo, como tampoco había pasado las

El Periódico. Barcelona. Recuperado de www.elperiodico.cat/ca/noticias/sociedad/video-mujer-perdio-ojo-14n-2262040
Antena 3, al día siguiente, publica una nota con el vídeo de E. Quintana y tampoco nombra a 15Mbcn.tv. Corta el vídeo y sube un fragmento a su servidor, quitando logos y colocando el suyo propio. Como puede verse en: s/d. (2012, noviembre 30). Ester Quintana cuenta cómo perdió un ojo en la manifestación del 14-N. *Antena 3 TV*. Madrid. Recuperado a partir de www.antena3.com/noticias/espana/ester-quintana-cuenta-como-perdio-ojo-manifestacion-14n_2012112900279.html
El País, publica el mismo vídeo días después pero tampoco se hace referencia en ningún momento a 15Mbcn.tv. Como puede verse en: Carranco, R. (2012b, diciembre 3). «Noté el impacto en la cara. Mucho dolor. Y dije: no tengo ojo». *El País*. Barcelona. Recuperado a partir de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/11/29/catalunya/1354203331_759380.html

328 Como puede verse en este artículo posterior, Baquero, el mismo periodista de *El Periódico*, finalmente nombra a 15Mbcn.tv. “El ‘conseller’ Puig no informó del lanzamiento del proyectil que se aprecia en la grabación de 15MBCN.TV.” Baquero, A. (2012a, diciembre 14). Aparece un vídeo con un posible disparo no contabilizado por Interior. *El Periódico*. Barcelona. Recuperado a partir de www.elperiodico.com/es/noticias/sociedad/video-incluye-posible-disparo-consignado-puig-2272287
Por el contrario, en los artículos de *ElDiario.es*, se nombra siempre al colectivo como autor del vídeo y se publica el vídeo original enlazado al canal de YouTube de 15Mbcn.tv. Farré, L. (2012, noviembre 29). Ester Quintana: «Que Felip Puig me mire y me diga que no hubo cargas». *eldiario.es*. Barcelona. Recuperado a partir de www.eldiario.es/catalunya/video_ester_quintana-mossos_d-esquadra-huelga_general_0_74192788.html

nueve veces anteriores en las que otras personas habían perdido un ojo por balas de goma, pero esta vez es diferente con el vídeo que hacemos desde la comisión. (...) Decidimos el *hashtag* #ÀnimsEster en el metro (...), se cuelga ese vídeo por la tarde y en dos días el vídeo tiene 250 mil visitas. Nosotros lo hicimos sobre la urgencia, como siempre un poco a las prisas, para mostrar eso (...). [Varios factores hacen que] ese vídeo se viralice de manera brutal. Luego esto desborda el cerco mediático³²⁹, (...) y entonces, al desbordar los medios y al cabo de un día, el mismo periódico ya anuncia que en su portada del día siguiente aparece un fotograma de nuestro vídeo³³⁰, al otro día ya es Antena3³³¹, el último en hablar en TV3, por cuestiones políticas obvias. (...) Es la primera vez que marcamos la agenda mediática en un caso del que queremos hablar. (...) Siempre habíamos estado a la defensiva, los medios lanzaban su información y nosotros íbamos a contrainformar con nuestra versión de los hechos (...). [Pero con Ester Quintana] fue la primera vez que como los medios no habían informado de nada, fue al revés, los medios se pusieron a la defensiva con la información que nosotros estábamos lanzando. Al principio hubo mucha polémica y muchos medios se pusieron en contra de lo que decía Ester, de lo que podía ser una supuesta lesión por un arma del Estado, pero al final ganamos la batalla y la opinión pública también. Hoy en día nadie duda de que fue una bala de goma lo que le arrancó el ojo a Ester (E.6).

Con el caso de Ester Quintana se trabajó muy bien toda la parte de vídeo y de difusión y se hizo en el momento exacto, y se hizo también con una modalidad que hizo posible todo lo que vino después (E.3). Los medios de comunicación (...) casi todos sacaron el vídeo [de Ester Quintana]. Igual un par pusieron a pie de página 15Mbcn.tv, pero la gran mayoría no citaron la fuente. Lo que si siempre estuvimos muy contentos de que no cortaron el vídeo³³² (E.9). [No obstante, aunque] está bien que se hable de ella, bien que se difunda mucho [y] sí que se hizo un trabajo de empuje... pero antes de ayer cuando dimitió Manel Prat, pues al final siguió insistiendo que allí no se habían disparado³³³ (E.3).

Sí que hemos intentado analizar (...) y si que es verdad que, a partir de ese momento, en varios temas más lo conseguimos también, pero no siempre sale, no controlamos todos esos factores, no los controlamos lo suficiente como para poder decir “-Mañana vamos a lanzar un vídeo y vamos a hablar de este tema y la prensa va a hablar en masa de esto”. (...) Ha funcionado, por ejemplo, en el caso de Sergi García. En general sólo en temas antirrepresivos (E.6). Igual esto no se ha logrado mucho. Sí que las cosas de cuando mataron a Juan Andrés Benítez en el Raval también se dio, pero son cosas muy puntuales y de temáticas que interesan también a los grandes medios por el morbo (E.8). Y ha funcionado en el caso del 4F, ganando el Festival de Málaga, que es otro tipo de estrategia que está muy ligada a lo que decíamos de hacer un “producto sexi” y abierto a todo el mundo y que pueda ganar un festival de cine. (E.6).

Ahora cada vez más, los medios miran el trabajo que (...) hacemos nosotros. (...) Nos estamos convirtiendo poco a poco también en un referente³³⁴ (E.7).

329 Los primeros medios masivos que advierten la enorme viralización del vídeo y deciden publicar notas el mismo día (29 de noviembre de 2012) es elperiodico.es que publica dos notas (Baquero, 2012b; Valls, 2012) y también *ElDiario.es* (Farré, 2012).

330 Para ver la portada de El Periódico de Catalunya del día 30 de noviembre de 2012 consultar: <http://pdf.elperiodico.com/edicion.php?eid=27867> o <http://kiosko.net/es/2012-11-30/np/elperiodico.html>

331 *Antena 3*, publica la siguiente nota: s/d. (2012, noviembre 30). Ester Quintana cuenta cómo perdió un ojo en la manifestación del 14-N. *Antena 3 TV*. Madrid. Recuperado a partir de www.antena3.com/noticias/espana/ester-quintana-cuenta-como-perdio-ojo-manifestacion-14n_2012112900279.html

332 Antena 3 sí corta el vídeo y sólo deja 47 segundos del vídeo original que tiene un total de 19 minutos 15 segundos.

333 “Prat ha negado tajantemente que su renuncia de hoy tenga que ver con este caso y ha agregado que no ha aparecido una ‘prueba concluyente, en forma de imágenes’ que desmonte la versión de Interior, reiterando que los Mossos no lanzaron pelotas de goma aquella tarde.” Figueredo, E. (2014, mayo 27). Dimite el director de los Mossos d’Esquadra, Manel Prat. *La Vanguardia*. Barcelona. Recuperado a partir de <http://www.lavanguardia.com/politica/20140527/54408415875/director-mossos-manel-prat-dimite.html>

334 En otro caso, el del periodista Bertan Cazorla, *El Periódico* utiliza también el vídeo realizado por 15Mbcn.tv (15Mbcn.tv, 2013e), pero esta vez atribuyendo la autoría correspondiente y colocando el vídeo sin editar ni quitando los logos iniciales (15Mbcn.tv y Rereguarda). Como puede verse en: s/d. (2013, junio 15). Declaraciones del periodista Bertan Cazorla al salir de comisaría. *El Periódico*. Barcelona. Recuperado a partir de www.elperiodico.com/es/videos/sociedad/declaraciones-del-periodista-bertan-cazorla-salir-comisaria/2284767.shtml

3.1.6. Eje VI. Riesgos y Cuidados.

3.1.6.a. Riesgos y problemas.

*“Desde el momento en que te censuran sabes que te están mirando,
que te están vigilando, ya que es claro que seguramente estás
haciendo algo que es realmente incómodo...”*
(Entrevistada/o N° 3).

En este apartado analizaremos los riesgos y problemas (represivos, legales, de persecuciones, de censura, violencia, etc.) que han tenido los miembros de la comisión, o que pueden tener, debido al compromiso con temáticas tan delicadas y complejas abordadas en los últimos cuatro años.

Agresión importante no. Agresión física no. Pero tanto a nivel individual, como a nivel colectivo, sí que estamos en el punto de mira, en determinados proyectos sí que hemos estado amenazados (...), investigados, censurados, etc. No ha llegado nunca nada, porque lo bueno que tenemos en ese aspecto es que trabajamos bajo el anonimato y realmente hay mucha gente que colabora con nosotros y podemos ser cien o veinte o cinco y siempre la base de la comisión ha sido que sea anónima, que sea firmada por la comisión (E.7).

Ha habido amenazas, pero que nunca han ido muy lejos, que yo sepa. Si ha habido amenazas, amenazas más personales, pero sin consecuencias al final. Tensiones en manifestaciones de que se tiene que negociar si se guarda la cámara, si se sigue filmando, si no, etc., pero más tensiones (E.8). [Porque] a veces nos persigue la policía de paisanos, los secretas (...) cuando nos ven hacer vídeos o fotos. A mí mismo me han detenido por grabar vídeo. (...) Pequeños problemas individuales y personales con la policía (E.2).

Hemos tenido algunas experiencias, pero esta fue una de las más importantes [cuando el Jefe de Seguridad de los Mossos había dado la orden de que no entrara esta/e entrevistada/o a la comparecencia de Puig en el Parlament y le quitaron la acreditación]. Era en plan de “-Sabemos quiénes sois y vosotros no vais a entrar aquí”, una forma de llamarnos la atención, un aviso, pero de manera innecesaria y creo que para ellos contraproducente (...) El ataque de La Directa el otro día³³⁵, sin ir más lejos, está relacionado con todo esto también (E.6).

Sé de casos de agresiones, más que a nosotros mismos, de amenazas a personas que han salido en vídeos. Entonces por eso digo que hay que vigilar muchísimo y a veces renunciar un poco a la rapidez e inmediatez, pero vigilar mucho, mucho, mucho la seguridad de las personas. Porque a veces te pasa algo, no tienes mucha experiencia, tienes mucha rabia, te sientes víctima de una injusticia, entonces es cuando te ofrecen o sabes que está la posibilidad de poder denunciar, vas a saco y eso puede tener consecuencias, según quién (E.3). Alguna vez sí que nos hemos pillado un poco los dedos porque también, en algún momento, no se si hemos pecado o hemos hecho bien, en el sentido de tirar para adelante nosotros y (...) [que alguien diga] “-Oye, tendríais que haberlo consultado”, por ejemplo, abogados o alguien así. Pero normalmente sí que es algo que se tiene muy en cuenta. (...) Si estás haciendo un vídeo sobre alguien que está en busca y captura³³⁶ y esa persona no quiere aparecer, pues obviamente no se lo muestra (E.1).

335 Al respecto cfr. el artículo Rodríguez, J. (2014, mayo 27). Los mossos atacan la redacción del semanario «La Directa». *Periódico Diagonal*. Barcelona. Recuperado a partir de www.diagonalperiodico.net/global/23019-mossos-atacan-la-redaccion-del-semanario-la-directa.html

336 Por ejemplo, la entrevista a un activista que aparece en los informes de los Mossos d'Esquadra por su participación en las manifestaciones de la jornada de huelga general del 29 de marzo de 2012 en Barcelona. Puede verse: 15Mbcn.tv. (2012f). *Esta persona está en BUSCA Y CAPTURA* [Video YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/xl-Wvt0tPe0>

[A nivel] legal, fueron retirados algunos vídeos. En concreto el de Sergi García³³⁷, por ejemplo, que fue retirado porque acusamos a un policía de haberlo agredido y esto pues era un delito de calumnias, que nunca fue juzgado³³⁸, ni nada, pero bueno, parece ser que los Mossos d'Esquadra movieron hilos y consiguieron la orden judicial³³⁹ que obligara la retirada del vídeo en YouTube. (E.9)

Sabemos por el propio Sergi García, porque se lo comentó la Fiscal que lleva su caso, que estaban investigando quién había hecho ese vídeo, que está firmado por 15Mbcn.tv. Aparte de que YouTube lo retirase de la plataforma³⁴⁰, de una manera un poco ilegal porque no nos tuvo en cuenta para nada y no hemos estado en ningún juicio ni hemos visto ninguna resolución que diga que ese vídeo había incumplido alguna norma. No nos ha llegado jamás una reclamación o una denuncia. (E.6). En el momento que lo retiraron se hizo una contracampaña para hacer el *Efecto Streisand*³⁴¹ y funcionó muy bien³⁴². Luego apareció un vídeo viral³⁴³. Y a raíz de eso [sí que] nos llegó una carta. (...) Nosotros no somos ni asociación ni somos nada, entonces no tenían manera de contactar con nosotros, y los Mossos contactaron con Rereguarda por injurias o algo así y amenazaron un poco como para presionar. Los de legal respondieron muy amablemente que no se retiraría el vídeo. El vídeo ya lo habían retirado, pero se replicó. Nos amenazaron un poco para echar miedo. Pero bueno sí que en ese sentido sabemos que en el momento que quieran vamos a ser su objetivo (E.1).

Nos han retirado más de un vídeo, yo creo que deberíamos plantearnos estrategias a la hora de actuar en cuanto a esto, qué podemos hacer en estos casos para contrarrestar esa censura (E.4). Desde el momento en que te censuran sabes que te están mirando, que te están vigilando, ya que es claro que seguramente estás haciendo algo que es realmente incómodo, que no les va a gustar para nada, porque estás denunciando a alguien (E.3).

Hay un vídeo en el que nos metíamos con Alberto Fernández Díaz³⁴⁴, el candidato del PP a la alcaldía de Barcelona, en el que difundíamos una supuesta conversación con una prostituta de lujo argentina con la

337 El vídeo se volvió a subir y puede verse replicado *online* en muchos sitios, entre ellos: 15Mbcn.tv. (2012b). *Brutalitat policial després de la manifestació a la seu del PP: Sergi Garcia* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/pgNAnsYxyz4>

338 Si bien hay una denuncia junto a Amnistía Internacional por las agresiones y torturas que sufrió García en la comisaría, existe también un proceso judicial en el cual el fiscal acusa a García de dos delitos de daños: uno contra la sede del PP y otro por haber roto el retrovisor de un coche-patrulla y pide 1 año y medio de prisión. Cfr. Piñol, À. (2014, mayo 5). El fiscal pide 1,5 años para el joven que denunció a los Mossos por agresión. *El País*. Barcelona. Recuperado a partir de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/05/05/catalunya/1399316887_019716.html

339 Este vídeo fue retirado por orden judicial. Cfr. Carranco, R., & García, J. (2012, septiembre 16). Un juez ordena retirar el vídeo de un hombre que denunció a los Mossos. *El País*. Barcelona. Recuperado a partir de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/09/15/catalunya/1347738156_112832.html

340 YouTube lo bloqueó hacia el 12 de septiembre, cuando llevaba ya más de 200.000 visitas. Igualmente recibió muchas más durante la semana siguiente, cuando fue colgado en otras plataformas.

341 El *Efecto Streisand* es un fenómeno de Internet por el cual un intento de censura u ocultamiento de cierta información termina no sólo fracasando, sino también siendo algo contraproducente para el censor, ya que dicha información acaba ampliamente divulgada (en otras webs, blogs, noticias y redes sociales), con una difusión mucho mayor de la que habría tenido si no se la hubiese pretendido ocultar o tapar. Su nombre tiene origen en 2003 por un incidente de este tipo entre la actriz Barbara Streisand y el fotógrafo Kenneth Adelman que había publicado una foto aérea de su casa en la costa de California, esta información que era en cierta forma intrascendente acabó obteniendo una enorme repercusión mediática.

342 Es interesante consultar al respecto el artículo "Mucho Streisand contra tanto 'chilling'" (Sandiumenge, 2012), que aborda precisamente el caso de este vídeo de 15Mbcn.tv y de otro vídeo del colectivo catalán Cafèambllat.

343 El vídeo al que hacen referencia es *#CIUcensura: Nosaltres no callem. (subtitulado)* (15Mbcn.tv, 2012c) publicado en una cuenta paralela de YouTube para evitar el cierre de la propia. Puede consultarse en: <https://youtu.be/7CQ8UtEyY5I>. En el vídeo se lee un manifiesto: "Con este comunicado queremos denunciar un acto flagrante de censura, del todo intolerable en un país que dice garantizar la libertad de expresión. El día 12 de septiembre, es retirado de la red, por orden gubernamental el vídeo en el que Sergi García denunciaba públicamente los maltratos de los que fue víctima por parte de miembros del cuerpo de los mossos d'esquadra. (...) Nos solidarizamos con Sergi García, a quien después de sufrir la agresión policial se le quiere hacer callar. NOSOTR@S NO CALLAMOS"

344 Al consultar el enlace original al vídeo "PP adictos Alberto Fernández Díaz y los valores de la familia" (<https://youtu.be/vDHIVWAmG40>) puede leerse el cartel de advertencia de YouTube: "Este vídeo se ha retirado debido a que su contenido infringe los Términos de uso de YouTube. Disculpa las molestias." Sin embargo, el vídeo puede encontrarse replicado en otra cuenta: <https://youtu.be/wVhu8244Ylg>

que paseaba por Barcelona y le prometía que le pondría un piso para ella que pagaría el partido y el ayuntamiento. Una cosa que nos llegó y sacamos un vídeo, y el vídeo fue retirado de forma más o menos discreta, no nos denunciaron ni nada, pero el vídeo ya no está colgado en nuestra web (E.9).

Hoy día quizás tenemos 500 vídeos de la comisión colgados en la red, y sólo en dos o tres casos hemos tenido que descolgar vídeos (E.6). En general siempre nos sorprendió que no hubo ningún tipo de persecución, siempre sospechábamos que se nos controlaba, que sabían quienes éramos, que estaban como siempre esperando que la liáramos para detenernos. Pero la verdad es que siempre estuvimos tranquilos, y yo creo que por su parte fue siempre lo más inteligente, porque teníamos bastante popularidad y cualquier cosa que nos hubieran hecho nos hubiera disparado a nivel de popularidad. De hecho, pasó algo bonito cuando nos retiraron el vídeo este con el que se generó el *hashtag* *#totssom15Mbcn.tv*³⁴⁵ y fue *trending topic* en cuestión de pocos minutos, se demostró un apoyo total. No se si fue con el vídeo de Sergi o en otra ocasión en que nos amenazaron por algo, creo que llegó un anuncio de que buscarían a los responsables de no se que vídeo para juzgarlos y ahí hubo una reacción muy potente desde la red (E.9).

Nosotros estamos también hablando de casos que son casos de gente que está más o menos en una red, que tiene un mínimo de apoyo. Pero aquí en Barcelona hay casos que pasan, no digo a diario, pero si muy a menudo, y que no nos damos cuenta que hay como un nivel de violencia... No quiero ni imaginarme allí en el Raval, las prostitutas del barrio como llevan el tema, o los sin papeles que a veces sale algo por los CIEs. Por ejemplo, mira el último chico que murió, Alik, el chico armenio que se había "suicidado", como siempre, ya quedó totalmente en el olvido y fue en verano. ¿De esto que fue?, nada, la comunidad es pequeña, tienen poco apoyo y todos los otros que estaban con él, pues para su país. Y de eso nada, los CIEs siguen ahí, y sí que hay un vídeo, pero... (E.3)

3.1.6.b. Cuidados internos y externos.

"Han habido momentos de más torpeza en esto y momentos en que hemos sido más cuidadosos. (...) Como todo, hemos ido aprendiendo..."
(Entrevistada/o N°9).

Reflexionamos aquí sobre los cuidados internos y externos que los miembros de la comisión han tenido frente a los diversos problemas y riesgos afrontados (a nivel represivo, legal, de violencia, persecuciones, etc.) debido a su intensa actividad durante todos estos años. Nos referimos con cuidados internos a la metodología llevada a cabo por los propios miembros de la comisión para impedir que ocurra cualquier incidente y evitar que sufran algún perjuicio, preservando su propia integridad física y psicológica frente a situaciones de violencia, agresión, represión, legales, etc. a la que se ven expuestos con su trabajo y militancia activista.

Yo creo que fue intuitivo, lo fuimos aprendiendo sobre la marcha. (...) (E.9). Asumiendo riesgos, seguramente sin saber que los estás asumiendo en muchos casos (E.6). Es básico, te sorprenderías de la no organización que hay, o de la no-estructura que hay en todos esos temas. Si alguna vez se ha hablado de alguno de estos temas, ha sido porque hemos tenido algún problema en concreto. (...) Cuidados a nivel interno de la comisión, (...) ha sido iniciativa propia, que cada uno se ha metido donde se ha metido y cada uno se ha buscado en cada caso sus apoyos. (...) Hacerse un poco con un círculo que si pasara algo se pudiera proteger (E.5).

Nadie leyó un manual relacionado con esto y los referentes que yo pudiera tener no hablaban de esto tampoco, (...) no te hablaba de cómo filmar manifestaciones, ni Godard, ni Chris Marker te lo contaban. (...) Creo que también lo que tenemos mucho en común los que estábamos allí, es que éramos gente

345 El hashtag difundido fue en realidad *#YoTambiénSoy15Mbcntv*, como puede verse en el siguiente enlace donde puede consultarse un largo listado de mensajes en apoyo: <https://twitter.com/search?q=%23YoTambi%C3%A9nSoy15Mbcntv>

muy de acción, muy de lanzarse de cabeza y no pensar mucho en lo que hacíamos. Yo creo que esto también era un denominador común y no teníamos ni idea de que estábamos haciendo, pero lo hacíamos de forma improvisada y también nos provocaba cierto placer pensar que estábamos haciendo algo que no se hacía normalmente (...). Hay gente que ha leído o se ha informado y ha mandado por e-mails artículos de cómo protegerse (...) y si que circulaban documentos o cosas así por *e-mail* (E.8). De repente salía un vídeo de *Occupy Wall Street* que te contaba técnicas videoactivistas para grabar una manifestación, entonces lo compartíamos entre nosotros (E.9).

El tema de seguridad se ha hablado repetidamente en las asambleas, no se ha hecho nada de formación. (...) Sí que en muchos momentos se ha dicho de hacer algo, ya que teníamos el contacto de gente que controlaba el tema de ordenadores y redes. Y ahora con las leyes (Ley Mordaza³⁴⁶, etc) que se vienen, sí que lo teníamos más presente de que hay que hacer algo con esto de tener un poco más de cuidado del que hemos tenido (E.1).

-Anonimato.

También en esto de cómo nos protegemos a nivel personal, si que me acuerdo que lo hemos planteado alguna vez de si tendríamos que hacer una asociación así nada está a nuestro nombre (E.8). Algunos eramos más partidarios del anonimato total, del no existimos, esto es una cosa anónima, amorfa, somos muchos, descentralizados, todo el mundo puede hacer un vídeo de 15Mbcn.tv, esto no es un colectivo, esto es otra cosa, etc. Y por otro lado, gente que era más partidaria de hacerse visible para que la gente pudiera asociar estas personas y entonces sería más fácil defenderlas en caso de represión o lo que fuera (...). Fue un debate que tuvimos siempre y al final siempre optamos por el anonimato (E.9). Hacerlo todo anónimo, (...) es una decisión colectiva muy importante y que estuvo muy bien que los vídeos no estuviesen firmados por un nombre y que estén todos bajo un mismo sello (...) porque nos protegía frente a posibles actos represivos o legales. (E.6)

[Además] que yo creo que es lo más sensato porque no teníamos personería jurídica, no había alguien a quién atacar. (...) 15Mbcn.tv lo bonito que tuvo es que siempre había esa cosa incierta de quiénes son estos, etc., los que nos conocían sabían más o menos, pero luego te preguntaban “-¿Cuántos sois?”. Daba siempre esta sensación de que éramos muchos, (...) [aunque somos] poquitos, pero muy guerrilleros y esto también da, o daba en aquel momento, cierta fuerza al proyecto de tener la sensación de que hay muchos videoactivistas en Barcelona haciendo muchas cosas (E.9).

[Aunque] siempre ha sido a nombre de nadie, (...) te pueden buscar con tu dirección IP. Entonces a veces las cosas más delicadas igual se iban a colgar a un locutorio, pero igual no había un protocolo a seguir (E.8).

-Manifestaciones.

En general en las manifestaciones no hay muchos cuidados. Tiempo atrás se habló de la necesidad de que la gente tuviera algún tipo de credencial periodística, pero algunos no lo tienen y puede ser peligroso (E.2). Luego también sí que intentábamos ir de a dos a las manifestaciones, tanto cuando filmas como cuando no lo haces (E.8). Pero eso en general, cualquiera que va a una manifestación es mejor ir con gente de afinidad (E.2).

346 Con *Ley Mordaza* se refiere a la *Ley Orgánica de Protección de la Seguridad Ciudadana* cuyo anteproyecto se presentó el 29 de noviembre de 2013 y la cual restringe enormemente las libertades tales de expresión, información o manifestación. El Consejo General del Poder Judicial realizó en marzo de 2014 un informe sobre este proyecto de Ley de Seguridad Ciudadana, aludiendo que es inconstitucional en gran parte de su articulado y se opone a numerosos reparos jurídicos (Hernández, 2014). Luego de una profunda modificación por su inconstitucionalidad, la ley igual se aprobó con las reformas, pero continuó siendo igualmente muy cuestionada. El *New York Times* titula al respecto en 2015 *Spain's Ominous Gag Law* (Siniestra Ley Mordaza en España) (The New York Times' Editorial Board, 2015). El *Informe 2014/15 Amnistía Internacional: La situación de los derechos humanos en el mundo*, también critica duramente al gobierno de España por esta ley y por su accionar de los últimos años (Amnistía Internacional, 2015).

-Carnet de prensa.

En cuanto a los cuidados, cuando vamos a grabar, en teoría la mayoría tiene carnet de prensa (E.1). Sí me acuerdo que (...) [en] la primera Huelga General del 29M hubo una serie de reuniones en las que planeamos muy bien temas de seguridad, nos empezamos a plantear quién se sacaba carnet de prensa (E.9). [Entonces ahora] muchas de nosotras estamos sindicalizadas en el *Sindicat de Periodistes de Catalunya*. (...) Desde hace (...) dos años o por ahí, (...) decidimos que sí que sería apropiado que alguna gente, para cuidarse, se sindicalizara. Incluso hay algunos que se han colegiado y tienen el chaleco y demás (E.7). Sí que nos hemos intentado dotar con todas las herramientas. Y así como otros grupos audiovisuales son reacios por cuestiones políticas y dogmáticas a (...) hacer un pase de prensa porque ellos defienden que cualquiera puede ser periodista -igual que nosotros-, pero nosotros (...) sí accedemos a conseguir y utilizar esos pases de prensa o nos colegiamos al colegio de periodistas o nos afiliamos al sindicato de periodistas, por una cuestión práctica y de seguridad. Es decir, yo milito aquí, pero mi prioridad es contar lo que pasa, no mi activismo personal frente al periodismo, que en realidad ninguno de nosotros viene del periodismo, somos más prácticos en eso. Sí que a veces nos hemos protegidos con indumentarias de periodistas y acreditaciones (E.6).

[Para] estar de alguna forma protegidos por una red más amplia como es el sindicato (...). Deberíamos intentar trabajar mejor esto para que todos tengan carnet de prensa, (...) si la comisión se pone las pilas (...) es simplemente que algún medio de comunicación te avale para poder conseguirlo, y yo creo que tenemos medios suficientes a nuestro alrededor para que sea así, pero es más una cuestión de organización interna que deberíamos hacer (E.4). [De todas formas,] hay gente que, de manera muy legítima, tampoco ha querido meterse nunca en entornos violentos, por miedo, por precaución, por lo que sea, entonces creo que los que hemos accedido a este tipo de cosas también eramos los que más estábamos expuestos a estar entre pelotas de goma, o poder cruzar cordones policiales, etc. Entonces ha sido más por necesidad que por que unos estuviésemos de acuerdo, o que nos cuidásemos entre todos (E.6).

Nos referimos con cuidados externos a la metodología llevada a cabo por los propios miembros de la comisión audiovisual para evitar que las personas grabadas por ellos sufran algún perjuicio, preservando la integridad física y psicológica frente a posibles situaciones de violencia, agresión, represión, legales, etc. a la que pueden verse expuestas, producto de la denuncia, testimonio, reclamo o protesta registrada en algún vídeo realizado por 15Mbcn.tv.

-Cuidados en la grabación y edición.

Una cosa que creo que es importante es el cuidado, la responsabilidad de poner un vídeo de un cierto tipo *online*. Entonces todo lo que es tapar caras, vigilar lo que estás grabando, lo que está diciendo la persona a la hora de editar, que nada de eso provoque algún conflicto o problema a la persona misma que sale en el vídeo o a otros por temas legales de posibles denuncias (E.3).

En manifestaciones sí que es super importante, según que manifestación sea, (...) que no se pueda reconocer a las personas, entonces siempre que hay material grabado de cosas delicadas, sí que es a juicio de cada cual, pero normalmente tenemos cuidado. Luego a nivel de seguridades, esto sí que igual es un poco un fallo de no haber planteado bien el tema de seguridad de los archivos que claro que algunos son delicados y otros que no (E.8). Eso también es un problema, porque significa que tu tienes un material que hay que vigilar donde está. De hecho, para mi, sería casi mejor destruirlo o hacer algo para que realmente esas caras y ciertas partes de ese material fuese absolutamente borrado, porque nunca se sabe lo que puede pasar a la hora de alguna denuncia (E.3). Cuando ha sido material sensible, como por ejemplo el tema de Juan Andrés Benítez, durante un tiempo prudencial, todo el material que no salió, como testimonios, como cosas que podían influenciar en el juicio, bueno, que aún pueden influenciar en el juicio, tuve mis precauciones, no dejé el material en un sitio donde pudieran acceder fácilmente, no estaba en mi casa, no estaba en casa de nadie que estuviera relacionado conmigo (E.1).

-Aspectos legales.

Por eso también algunos casos, sobre todo cuando hicimos cosas con *Rereguarda*, la idea era la de apoyarse también en unos abogados que, antes de publicar el vídeo, nos confirmaban que todo iba bien desde el punto de vista legal. Y eso es algo super importante porque cuando hay una sobreproducción de vídeos, a la hora de grabarlo todo con estos móviles, pues también está el peligro de que tú también le estás dando un material con el que luego pueden ir a buscar a la gente y con eso entonces hay una responsabilidad muy grande. Como comisión ese tema si estaba como muy claro (E.3).

[Por ejemplo] el caso de Alik³⁴⁷, el chico que mataron en el CIE (...) cuando empiezas a hacer el vídeo y estás con la abogada y te dice cosas y precauciones. (...) [Otro] ejemplo con lo de Juan Andrés Benítez, también [la abogada] (...) estaba muy atenta porque ella quería controlar exactamente qué es lo que salía en el vídeo, y entonces ya se encargan los demás de decir “-Esto no tiene que salir y esto sí”. Yo en este caso iba a hacer un vídeo que iba a ser tipo testimonio, y al final se tiró por una línea mucho más de creación de un personaje, emocional, etc.³⁴⁸ (E.1).

-Relación con otros colectivos.

Algo que me gusta, [es] un cierto nivel de confianza a la hora de grabar. Entonces sí que cuando era posible intentaba (...) presentarme a los que no me conocían directamente, o sino ir antes a alguna asamblea, antes de grabar directamente la acción, para que las personas se pudieran sentir más cómodas a la hora de tener a alguien grabando allí al lado, durante momentos complicados (E.3).

Si hay tiempo y no hay confianza plena, depende de que colectivos o personas, se intenta pasar el material antes de publicarlo, para ver que opinan, que les parece, par ver si ven algo que es mejor sacarlo. A veces simplemente con una llamada el editor dice “-Oye, va bien que saque a esta persona”, o sino directamente a la persona o a alguien que le conozca para dar el visto bueno (...) A veces se pasa por la asamblea de algún colectivo para preguntar. A veces simplemente en la edición se borran caras. Pero creo que a menudo no se hace, se parte de la confianza, porque lo otro es como complicado, si es algo de inmediatez y hay que esperar una semana a la asamblea de ellos y acudir y tal (E.2).

-Respetar la privacidad y el anonimato.

Siempre hemos tenido mucho cuidado con eso. Siempre primero la seguridad de la persona con la que estamos trabajando la información. Por ejemplo, acabo de subir un vídeo de un chaval que no quiere que se le reconozca y le he distorsionado la voz³⁴⁹ y voy a borrar todo el material original. Siempre la prioridad es la seguridad de la persona por encima de la información (E.6). Todo lo que es entrevistas se respeta siempre mucho la voluntad de la persona (E.8). Todo el material sensible de las personas es borrado siempre. La seguridad de las demás personas está por encima de la nuestra incluso, al proteger el anonimato, su integridad física, etc. Siempre que vamos a filmar le comentamos a la persona que vamos a grabarlo, pero que luego no saldrá su identidad si no lo quiere, que se le distorsionará la voz, que se borrará todo el material original, y además que le enseñaremos el vídeo antes de publicarlo. Esa persona es la que decide finalmente si cree que realmente es seguro o no antes de publicarlo, y si dice que no, entonces no se publica (E.6).

Lo más importante, yo creo, es que la gente (...) que aparece en los vídeos, de alguna forma sea consciente de que somos un medio de comunicación, (...) su testimonio va a ser protegido de acuerdo con las reglas (...) [de que] las fuentes de información son sagradas, no se pueden tocar. Si alguien sale

347 15Mbcn.tv. (2013a). *Alik mort al CIE #CIEmata #justiciaAlik* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/ahIGF558V60>

348 15Mbcn.tv. (2013c). *Mort al Raval. #justiciaJuanAndres* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/LncHQkFscrs>

349 15Mbcn.tv. (2014e). *Testimoni de càrregues policials dins del metro de BCN 31/05/14* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/7mghU4RIEQI>

en un vídeo y quiere permanecer en el anonimato, pero quiere dar testimonio de algo que ha sucedido y que cree que es grave, pues ningún juez te puede decir “-Y esta persona quién es, cómo se llama y dónde vive” (E.4).

El viernes tuve una bronca con una periodista de *El Periódico*, que me estuvo toda la tarde mandando mails pidiéndome la identidad del chaval (...) del vídeo que publicamos el jueves, de un mosso disparando a un tío que está grabando con el móvil desde el balcón de su piso³⁵⁰. Es muy bestia, muy grave, entonces esta persona que está grabando quiere mantener totalmente su anonimato. (...) Por esto se puso en contacto esta periodista insistiendo en saber quién era, porque este chaval nos envía a nosotros el vídeo para que lo publiquemos (E.6).

Esto tiene que ver con lo que hablábamos antes, en el caso de Ester Quintana por ejemplo, ella nos da la exclusividad, no a nivel económico, sino que ella sólo nos concede la entrevista a nosotros, eso es muy bueno porque nosotros no vamos a tratar la información de una manera económica, ni vamos a venderla, sino que en ese momento tenemos el monopolio de lo que Ester quiere contar. Ella quiere contar algo y lo hace a través de nosotros. Si en ese momento hubiesen entrado otros medios de comunicación se podría haber distorsionado tanto el mensaje y podrían haber manipulado tanto la voz de Ester, que hubiese sido otra cosa. Esto es muy importante porque a partir de entonces, la gente se contacta no con una televisión, sino con nosotros para pasarnos el vídeo, o también con colectivos afines como Rereguarda o La Directa. Esto es muy importante, porque crear esta confianza de la que estamos hablando, hace que luego la gente acuda a un medio seguro, como podemos ser nosotros, a la hora de difundir la información (E.6).

Hemos generado un lugar de confianza para mucha gente que ante una situación de impotencia total, como fue el caso de Sergi García, por ejemplo, hemos sabido generar este espacio casi de terapia, para alguna gente, en el cual sabía que se podían desahogar con nosotros, que no éramos una especie de parásitos que íbamos a buscar lo pornográfico en su historia para sacar una noticia. (...) En este sentido el testimonio de Sergi es increíble, habló con nosotros el mismo día de salir de la cárcel y el chico se ponía a llorar una y otra vez y le decíamos que parábamos, pero él quería seguir con la entrevista, quería contarlo (E.9).

Ha sido desde el inicio una prioridad en nuestras grabaciones, porque realmente si a nosotras nos abren las puertas de muchas acciones, de muchas manifestaciones, de muchos colectivos y de muchas entidades, realmente es porque nosotros hemos sido coherentes y siempre hemos intentado proteger a la persona que está haciendo éstas acciones o está llevando a cabo cualquier cosa que haga o que diga. Entonces siempre hemos empatizado mucho, (...) siempre hemos intentado tener esta base o este criterio de que por nuestro trabajo en la comisión, no se perjudique a nadie (E.7).

Sí que a veces había gente que no lo ha hecho muy bien, que ha sido torpe y que luego ha tenido que retomar las imágenes para cambiarlas porque (...) había imágenes donde podías reconocer a gente y que le podía caer un problema por eso. (...) Hay gente que pone más o menos cuidado en esto, porque le ve más o menos importancia. De hecho, ha habido muchos problemas después de lo del *Parlament*, muchas personas agredidas porque estaban tomando fotos o grabando vídeo porque no siempre se cuida y las consecuencias pueden ser bastante dramáticas para ciertas personas (E.8).

[Por otro lado,] aquí hay un conflicto muy grave (...), en el momento en que ven una cámara es una cámara enemiga. (...) Debería hacerse una pedagogía muy importante con este tipo de gente, porque muchas veces estas personas luego, cuando va a juicio, son los que nos piden material para ayudarles. Esta es una cosa que en muchos aspectos y en muchos momentos hemos tenido un enfrentamiento directo de intentar hacer entender a la gente que nuestro trabajo no les perjudica, sino al revés, que les puede llegar a ayudar. Y si los problemas son las cámaras, tendrían que entender que Barcelona está plagada de cámaras y si nosotros no lo cubrimos, lo cubrirá cualquier tipo de *mass media*, o cualquier cámara que haya en cualquier trayecto donde se realice cualquier acción, llámale cámaras de banco,

350 15Mbcn.tv. (2014d). *Mossos disparen a veïns de Sants #DisparenAVEïns*, Recuperado de <http://youtu.be/YnKpF1RaUI8>

llámale cámaras de tráfico, llámale cámaras de la policía, cualquier tipo de cámara. Entonces es un trabajo que se está intentando hacer de mostrarles que nosotros no somos el enemigo, sino al revés, te podemos ayudar y somos muy conscientes de lo que se puede y no se puede grabar, que eso en ese sentido sí que lo hemos tenido muy en cuenta siempre (E.7). Y sobre todo que los propios colectivos y movimientos (...) [tengan en cuenta que somos] gente de los suyos, que son medios alternativos que se hacen con más voluntad que otra cosa, con poquísima financiación, con ganas de informar verazmente. Cosa que no se puede meter en el mismo saco que a una persona que está trabajando con los medios que son financiados por la banca o las multinacionales (E.4).

-Autocrítica.

Hemos tenido suerte de que no haya pasado nada, pero podría haber sido chungo. Yo creo que ahí fuimos bastantes irresponsables en muchas cosas. No sé, el Facebook no sé si está a nombre de [un miembro], el YouTube está a nombre de [otro miembro], cosas que son muy básicas. Nos hemos metido en situaciones muy límite y realmente nos tendríamos que haber cuidado más ahí y no lo hicimos por inexperiencia y porque tampoco pensábamos que la cosa llegaría donde llegaría. Tampoco pensamos que nos acabaríamos obsesionando tanto con el tema antirrepresivo, que también es una cosa que se ha llegado a criticar un poco de que estuviéramos siempre con temas de represión policial, cuando había historias más bonitas que contar como la lucha de los de sanidad, etc., pero bueno, luego había gente para todo (E.9).

Ha habido momentos de más torpeza en esto y momentos en que hemos sido más cuidadosos. Probablemente ha habido momentos en los que no hemos sido lo suficientemente cuidadosos, algunos momentos hemos ido muy a saco a buscar la noticia de la persona agredida y ha habido algunas negativas de gente que había sido gravemente herida y que de entrada no han querido hablar. Otras veces que hemos sido super respetuosos, que hemos mantenido la distancia hasta que hemos sido llamados, como en el caso de Ester Quintana. Como todo, hemos ido aprendiendo y bueno, alguna gente tiene más tacto que otra y alguna gente lo ha sabido hacer mejor que otra (E.9). [Igualmente] nos deberíamos cuidar más, a muchos niveles (E.7).

3.1.7. Eje VII: Intervención Política.

3.1.7.a. Sinergias.

*“era un poco el espíritu de juntar todas las luchas y hacer una lucha de luchas...”
(Entrevista/o Nº 9).*

En este primer sub-eje de este Eje VII, queremos indagar acerca de la relación, interacción y sinergias del 15Mbcn.tv con otros colectivos, organizaciones, movimientos sociales, activistas, medios libres, etc.

Las relaciones son buenas en general con todo el mundo (...) (E.1). [Por ejemplo con] Rereguarda, La Directa, LaTele.cat, laioflautas, Fotomovimiento, Ateneu Roig, Can Batlló, Can Vies (E.9). A nivel de otros colectivos muy bien, siempre cuando nos han pedido algo desde el 15-M pues hemos intentado responder (E.1).

La ciudad de Barcelona también no es una megalópolis, es mas bien una ciudad / pueblo, por barrios, entonces a la hora práctica la gente se conoce. Entonces muchas cosas las vas desarrollando porque conoces y porque hay este punto de flexibilidad de las personas que se van moviendo por los diferentes grupos, entonces ahí sí que vas también haciendo cosas. Entonces creo que la ciudad misma hace que

eso sea posible. (...) La ciudad que puede ser de guiris, de rambla, de bares; y luego vas hacia abajo y hay como una red muy potente, y esa red sí que está hecha por caras de gente que se conoce (E.3).

Tras lo del 15-M la gente nos ha ido conociendo y a la vez también tenemos vínculos con (...) otros colectivos no audiovisuales (...) que ya hacía más tiempo que estaban y entonces ahí los contactos ya están hechos. (...) Para algunos colectivos ya somos un poco referencia también (E.2). Las redes son buenas, nos llevamos muy bien, tenemos muchos amigos, contactos personales en muchos grupos. Otra vez no hay nada estructurado más allá de, por ejemplo. en una huelga o algo así [que] nos juntamos todos (E.5). [En] la huelga general del 29M (...) pasaron varias cosas interesantes. (...) Nos coordinamos con grupos audiovisuales que no estaban dentro del 15-M, como La Tele y La Directa. Y ahí fue cuando empezamos a trabajar codo a codo con gente que era afin al 15-M, pero que no estaba dentro del 15-M. Y entonces fue la manera en que 15Mbcn.tv empieza a trabajar oficialmente con grupos y colectivos externos. Antes sí que habíamos tenido contactos, pero de una manera no oficial. Cuando se establece la Agencia 29, que es desde donde se cubren las huelgas generales, desde Radio Bronca, Radio Contrabanda y nosotros en los audiovisuales, dejamos de poner nuestro logo y ponemos el logo genérico del 29M (junto a La Tele, La Directa y otros videoactivistas) (E.6).

Algunos miembros poseen relaciones más cercanas y afinidades directas con ciertos colectivos, asociaciones u organizaciones, motivo por el cual, naturalmente, los trabajos que realizan tienen que ver con las problemáticas que estos grupos tienen.

Antes sí que pasaba mucho por el colectivo y recibíamos un montón de e-mails pidiendo nuestra colaboración para cosas puntuales, por ejemplo, los *iaioflautas* van a hacer una acción en el Banco Santander y te piden si puedes ir a filmarlos. En ese sentido funcionaba así y sí que eramos una referencia. Ahora funciona más a nivel personal, por ejemplo, yo tengo mis contactos en ciertos colectivos de Barcelona, entonces son ellos los que me llaman porque van a hacer una acción y les gustaría que alguien de confianza lo filme, por ejemplo las *Feministes Indignades*, entonces me lo piden. Lo mismo *Tanquem els CIEs*, que necesitan hacer algo sobre los reglamentos, entonces me llaman personalmente y me lo piden (...) porque la gente te conoce y te tienen confianza (E.8).

Con colectivos como *Rererguarda* ahí sí que hemos tenido una implicación total. Algunos miembros de la comisión a nivel personal, como por ejemplo yo, que me he implicado mucho porque creo que es algo muy válido. Y yo creo que a nivel personal la relación de la comisión con *Rererguarda* sí que es muy útil y tiene un sentido como para perdurar, no para seguir siendo comisión 15-M. Con La Directa han sido más de afinidades personales que es cuando realmente puedes trabajar bien. Yo inicialmente cuando no tenía [contactos] iba un poco de lo que me pasaban los demás y ya cuando tienes más afinidades personales, es algo que ya te gestionas directamente. (...) Obviamente hay mucha gente de la comisión que ya tenía afinidades y que con el 15-M se han forjado mucho más (E.1).

Yo últimamente estoy más con el grupo de Stop Balas de Goma y casi todo lo que se hace con ellos, a nivel de imagen, lo voy cubriendo yo, porque son también amigos, y porque con ellos (...) se ha creado un afecto bastante especial entre las personas (E.3). [Yo, en cambio,] me he centrado casi de forma exclusiva en las acciones que hacen los *iaioflautas*³⁵¹, con los cuales tengo una relación especial (...). Y entonces con ellos desde el principio los he ido siguiendo, desde que empezaron, (...) y [también con] otros colectivos (E.4). [Con La Tele.cat] colaborábamos (...) en el tema de *Contrainfos*³⁵². Yo estuve de enlace y cuando podía pues hacía los vídeos y hacía enlace con uno y otro (...). Lo que nosotros sacábamos lo incorporaban ellos (...) porque lo sacamos más rápido que los de ellos que son semanales (E.1). Yo colaboro también un poco en LaTele.cat y estoy en el grupo de AVlab Can Batllo, [también] me piden imágenes y colaboro en grabar cosas y otras personas lo editan o la usan para documentales (E.2).

351 Los *iaioflautas* (www.iaioflautas.org) son un colectivo de personas mayores nacido dentro de la nebulosa 15-M y que realizan acciones de desobediencia civil pacífica ocupando momentáneamente bancos, ayuntamientos, oficinas gubernamentales, etc. Puede verse el vídeo 15Mbcn.tv. (2012j). @*iaioflautas* en #*RebellionBus*, Recuperado de <https://youtu.be/odgd35WGACY>

352 <http://latele.cat/programa/contrainfos>

Sinergias todas que han creado una apertura, pluralidad y simpatía entre 15Mbcn.tv y el resto de activistas, colectivos, organizaciones y movimientos locales, siendo un nodo importante dentro de esta extensa red.

Lo bueno que hemos tenido nosotros a nivel de comisión es que realmente hemos abarcado muchísimo. Igual que es super plural nuestra comisión, eso lo hemos transmitido también a nivel de las producciones que hacemos y de los trabajos que hemos llevado a cabo (...), todo bajo el paraguas del 15Mbcn.tv. (...) Los proyectos pueden ser también 15Mbcn.tv con Can Batlló, 15Mbcn.tv con Agencia 29, 15Mbcn.tv con Rereguarda, etc., ya que también tenemos mucha afinidad con otros colectivos. (...) Hemos podido participar con gente del Ateneu Roig, participar con gente de La Tele (...), con laioflautas, (...) con centros sociales ocupados que están en contra a lo mejor de otros movimientos, hemos podido trabajar con la PAH, hemos podido trabajar con un montón de gente (E.7). Nunca se nos estigmatizó en una ideología determinada o en un sector determinado, sino que realmente 15Mbcn.tv siempre ha tenido toda esta pluralidad de hacer tanto un vídeo de los Bastoners, que son los indepes de Gràcia folclóricos, como grupos libertarios o cosas antirrepresivas (E.9).

Siempre hemos apoyado todo tipo de iniciativas de carácter de resistencia. (...) Mantuvimos siempre esta pluralidad y esa función como de servicio de que en cualquier mani allí estábamos, cualquier lucha sectorial allí estábamos, etc., pues yo creo que si era un poco el espíritu de juntar todas las luchas y hacer una lucha de luchas (E.9). Eso nos ha permitido llegar a mucha gente y que la gente creyese en nosotros y se acercara a nosotros. Nunca nos nos ha vetado por ser anarquistas, comunistas, okupas, etc. hemos roto un poco con estos muros. (...). [Por eso] un problema que tuvimos y nos apoyaba desde el parlamentario de *Iniciativa per Catalunya*, como el tío que está en un centro social ocupado, como el que tiene unas ideologías muy anarquistas, como un miembro del Partido Comunista, etc. (E.7).

Yo creo que la relación es buena, por estar compaginada en el hecho de trabajar como periodistas y al mismo tiempo como activistas. Digamos que la filosofía es la de que los movimientos sociales tengan sus propios medios, que cultiven sus propios medios para poder contrarrestar el poder mediático del adversario, esa es la clave. Entonces lógicamente la relación tiene que ser buena. (...) Aparte que, sin pecar de modestia, sin nuestra acción, sin nuestra actividad, la repercusión de las acciones no sería tan grande. El hecho de tener medios propios le da al movimiento una autonomía que tiene que valorar y que tiene que cuidar. [Por otro lado] la relación con otros colectivos o gente que esté haciendo lo mismo que nosotros, de formas parecidas, (...) es un debate que yo tengo la sensación que no hemos hecho y que deberíamos hacer (...). Empezó un poco con el TIPA (*1ª Trobada d'Intervenció Política Audiovisual*) y (...) hay que continuar, ya que va por ahí (E.4).

Un solo miembro de la comisión destaca un ejemplo de otro colectivo audiovisual, muy cercano por el trabajo realizado por ambos, pero con quienes nunca han podido tener una comunicación o intercambios fluidos. "Audiovisol, con el que yo me empeñé durante muchos meses en tener un contacto fluido con ellos, y nunca funcionó (...) nunca pudimos poner en común las experiencias que habíamos tenido ellos y nosotros" (E.6).

Para finalizar este apartado, listamos aquí todos los colectivos, organizaciones y movimientos activistas, nombrados en las entrevistas por los miembros de la comisión, con quienes 15Mbcn.tv ha tenido cierta relación o interacción en estos años³⁵³: Agencia 29, Asamblea del Raval, Associació STOP Bales de Goma, Ateneu Roig, AVlab Can Batllo, Bastoners Solidaris, Can Batllo, Can Vies, Cooperativa Integral Catalana, El Lokal, Encausades Parlament - Jo també estava al Parlament, Estafa Banca, Feministes Indignades, Fotomovimiento, laioflautas, La Base, La Directa, LaTele.cat, Mareas ciudadanas (por la salud, educación, servicios sociales y otras en contra del desempleo, la emigración forzada, los recortes en políticas de igualdad, entre otras), Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH), Radio Bronca, Radio Contrabanda, Rereguarda en Moviment, Tanquem els CIEs, entre otros.

353 También dentro de la campaña #TomaTuPresente, 15Mbcn.tv participó junto a una larga lista de colectivos que están activos en Barcelona. Puede verse un listado de los mismos en <https://tomatupresente.wordpress.com/amigos>. También obtener información y visualizarse el vídeo realizado por 15Mbcn.tv para esta campaña en <https://tomatupresente.wordpress.com>

3.1.7.b. Capacidad de intervención.

“Yo creo que el hecho de promover existencias (...) de diferentes luchas, es un cambio fundamental, porque sino frente a esas existencias habrían no-existencias. Y en ese sentido sí que cambia la realidad y de una manera poderosa”
(Entrevistada/o N°5).

En este sub-eje nos detendremos a pensar de qué manera el trabajo de 15Mbcn.tv contribuye a intervenir en la transformación de la realidad socio-política en la cual está inserto.

Eso es muy complicado, porque hay tantos factores que entran en juego y cuando intervienes en algo así nunca sabes si tu trabajo realmente ha sido imprescindible o si, quizás, no lo hubiera hecho otro, si no lo hubieras hecho tú. A veces hay cosas que están en el ambiente, que están en el clima y que tarde o temprano alguien lo acabará haciendo. Piensas que si no hubiéramos sido nosotros, otro hubiera sacado un vídeo que hubiera tenido un impacto parecido, entonces es difícil de decir. Pero en algunos temas hemos sido claves, sin duda alguna. Que lo podría haber hecho otro, probablemente también, pero que fuimos nosotros porque estábamos en el lugar correcto, en el momento correcto. Sin ningún tipo de duda ha habido algunos temas en los que hemos sido claves (E.9).

-Real/Virtual.

Bueno (...) creo que es como una cosa del aquí-ahora-Internet. Fuera de ahí creo que hace falta mucho trabajo. Pero sí que el aquí-ahora-Internet ha funcionado muy bien. (...) ¿Cual es la realidad de aquí? Para mí (...), nosotros como comisión estamos trabajando muy bien a nivel de Red y difusión, porque hay mucho apoyo. Pero yo no considero que la realidad de la Red sea la realidad que nosotros vivimos en la calle. Me cuesta mucho ver la conexión, sí que hay, pero no creo que sea un cambio de la realidad política y social (E.3). Según qué, según que vídeo, según que material. Cuando tienen muchísima difusión sí que puedes difundir un mensaje que sino no llegaría. Porque sí que hay también personas que por vida, o por trabajo, o por formación, o por lo que sea, no tienen acceso a una información alternativa, entonces claro, a la hora de empujarlo, empujarlo, empujarlo, pues sí que llega más allá y llega a más personas. Pero luego (...), a la hora práctica, este mensaje que tú has mandado haga que la persona misma actúe, lo veo difícil (E.3).

-Discurso mediático.

Para mí hacer la revolución es educar, entonces para educar creo que vale mucho más una imagen, que escribir, teorizar o lo que sea. Llega mucho más lejos. Y entonces, a nivel teórico, yo lo que pensaba es que la comi llegara a la gente que normalmente no ve estos vídeos, o no entiende ciertas cosas de los movimientos sociales, como para poder llegar a ellos y hacerles cambiar (E.1).

Es muy importante porque realmente si la gente no lo ve, la gente no lo conoce (...). Antes, la gente estaba exclusivamente informada a través de los *mass media*, que todas sabemos que manipulan y pervierten la información como quieren, bajo los yugos de la política de turno o de las empresas de turno. (...) De una manera unidireccional y con un único canal, que habían sido los *mass media* (E.7). A nivel práctico creo que la comisión puede haber llegado a más o menos gente, dependiendo del vídeo o dependiendo del momento (...) (porque sí que es verdad que hay vídeos que los ha visto mucha peña). Pero, para mí, básicamente lo que hemos conseguido es poner a los medios contra las cuerdas, poner al discurso oficial del gobierno contra las cuerdas. En el sentido de que consigues (...) hacer cambiar de rumbo lo que normalmente era un discurso unilateral. Y en ese sentido sí que se ha conseguido y mucho. O sea, conseguir deslegitimar el discurso que siempre se tenía por bueno (...) (E.1).

[Con el caso de Juan Andrés Benítez] a mi me chocó un montón (...), nadie sabía ni el nombre del muerto, y Tele5 ya tenía el vídeo del hombre mayor este con el que se peleó Juan Andrés, (...) justificando el informe policial y con eso ya lo tenían todo cerrado. El hecho de que nosotros fuéramos ahí, de que intentáramos sacar algo más, (...) de ir ahí a investigarlo, empodera a los vecinos (...), empoderas al barrio, (...) porque el hecho de que vean de que no son sólo los cuatro parásitos periodistas que están ahí intentando sacar la carroña, sino que hay gente que se interesa para ver qué es lo que realmente ha pasado. (...) [Eso] permite a la gente tener un poco de valentía y decir “-Oye no, ha pasado esto...”. El hecho de saltar esta barrera (...) tiene mucha fuerza porque (...) consigues hacer cambiar el discurso. Ir a conseguir el testimonio de una persona represaliada que ha ido a una mani y le han partido el brazo, pues es enseñar al mundo lo que están haciendo, lo que de alguna manera ya sabemos que pasa. Pero conseguir hacer cambiar el discurso mediático con temas tan sensibles como los de Juan Andrés Benítez, que seguramente se podrían haber pasado por encima si no hay una presión. Eso es lo que para mí es muy potente (E.1).

Sin comunicación no puede haber acción política. El hecho de que haya medios de comunicación como el nuestro, autónomos, alternativos, es imprescindible para que la movilización tenga autonomía política también, en el sentido de que pueda contrarrestar un poco, incluso forzar a veces, el que los medios de comunicación convencionales reflejen la realidad de forma más imparcial. Ejemplos hay decenas (E.4). (...) Si no se graba, si no se plasma, si no se comunica, no existe, porque es así de triste. (...) Si por ejemplo hay un caso a nivel legal muy importante que se soluciona favorablemente y realmente eso no se comunica, eso no existe para el 99% de la población. Y yo creo que es fundamental en ese aspecto porque estamos intentando cambiar, de una manera pequeña obviamente y en lo que nos concierne a nosotros, la manera de relacionar la comunicación con la gente de a pie (E.7).

Incluso ahora, por ejemplo, con lo de Alfonso Bayard, sí que ya son los medios los que van a buscar a ver si hay otra versión³⁵⁴. Porque normalmente lo que se hace siempre desde los medios es copiar la nota policial y pegarla. Y creo que en ese sentido, al menos individualmente, hay periodistas que ahora están más preocupados por eso de estar sacando una información, cuando en realidad saben que se podría ir a buscar si hay algo más. Y eso es lo que hemos conseguido (E.1).

Incluso ya no entrando en el terreno nuestro, sino en el terreno propiamente del periodismo ciudadano, o sea, gente que ahora ya con su teléfono móvil pueda ya grabar algo que está sucediendo en la calle y pueda colgarlo en la red, eso ya te da una capacidad contrainformativa tremenda. Lo hemos visto con el caso de Juan Andrés Benítez en el Raval, con el reciente del encapsulamiento de Can Vies³⁵⁵. Hay un potencial ahí que es necesario ser consciente (E.4). Es fundamental (...) intentar sacar o marcar canales diferenciadores de la comunicación que habíamos tenido hasta ahora, que la gente había tenido hasta ahora. Y yo creo que es muy importante para hacer un cambio social porque realmente un vídeo puede llegar a miles y miles y miles de personas, entonces quieras que no, eso es un impacto social muy importante (E.7).

-A la defensiva.

Creo que desde hace ya un tiempo estamos instalados en la defensa y no en el ataque o en la transformación de la realidad. (...) Si que somos partícipes de la prohibición de las balas de goma, pero creo que es una posición a la defensiva, frente a algo que ya existe y no crea espacios nuevos de construir un espacio político (...). No soy pesimista, sé que hay un gran papel de todo el 15-M en un cambio brutal del paradigma político y creo que es muy importante. Y creo que no hemos tenido el tiempo suficiente para explicar eso, porque siempre hemos estado a la defensiva (E.6).

354 Por ejemplo, *La Vanguardia* publica una nota con el informe de la versión policial ('El actor Alfonso Bayard ha fallecido tras la detención de los Mossos en la plaza Molina', 2014) y una carta con la versión de la familia: (Ferrer-Vidal Turull, 2014) "Alfonso Bayard: Una muerte injusta".

355 Al respecto puede verse el vídeo La Directa. (2014). *Mossos obliguen les persones retingudes a fotografiar-se encaputxades* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/vwmAO5DOQwA>

-Reivindicar experiencias alternativas y constructivas.

[Nuestra intención es] dar visibilidad, porque los canales habituales, los *mass media* institucionales claramente no enseñan estas actividades sociales. Por ejemplo, de una manifestación no van a sacar las cosas bonitas que normalmente se hacen a lo largo de ella. Sin embargo, van a sacar el último rato de la manifestación cuando hay gente que la lía, quema contenedores, etc. pero las reivindicaciones en sí, pues a veces no la sacan (...). Mucho tiempo se criminalizó al movimiento okupa y se sacaban solo imágenes de cuando había gente simpatizante de los movimientos okupas que se enfadaba y quemaba contenedores, etc, pero sin embargo sacar los talleres que se realizan gratis y dentro de estos centros, pues a penas se sacaban. Entonces esto es una de las funciones de los grupos de audiovisuales en los que estamos (E.2).

Visibilizar porque parece como que no existe vida más allá de TV1, TV2 y TV3 y hay todas unas actividades libres que hacen falta difundir para hacer crecer el movimiento. Mostrar que puedes hacer muchas cosas con poco dinero y salirte fuera del circuito comercial, de una ciudad turística y *botiguera*, como es Barcelona. Demostrar que con pocos medios económicos puedes hacer cosas creativas y puedes verte con gente sin ser carne de discoteca ni estar detrás de la cultura del alcohol (E.2).

-Acción e intervención conjunta.

Yo creo que es muy importante y dentro de la comisión hemos tenido varios ejemplos como el caso de Ester Quintana que si no se hubiera transmitido y no hubiera trascendido de la manera en que trascendió, con todo un equipo espectacular de medios afines, tanto La Directa, Rereguarda, etc. y todos los colectivos que han participado, no se hubieran prohibido las pelotas de goma³⁵⁶ (E.7). Pero hemos estado allí, hemos sido una parte de este *puzzle* que ha llevado a que esto fuera así, sin ninguna duda (...) y el hecho de que Ester Quintana es quién es. (...) La pregunta es ¿si no hubiéramos estado nosotros, otra persona hubiera recogido el testimonio de Ester Quintana?, y también si ¿la forma como nosotros lo hicimos ha sido decisiva?, no lo sé (E.9). Son pequeñas batallas que se van ganando y se van ganando precisamente por todo el trabajo que hay detrás a nivel de comunicación y a nivel legal también (E.7). Esto va más allá de la comisión audiovisual, (...) desde *Rereguarda* se ha hecho muy buen trabajo también, en estos últimos años se ha hecho un trabajo excelente que ha sido acompañado de buenos vídeos también, pero si yo creo que ha sido clave (E.9).

Al respecto nos parece interesante lo que David Fernández y Jesús Rodríguez, parlamentario de CUP y periodista de *La Directa*, respectivamente, comentan al respecto en una entrevista del periodista Crowbar (2014), en *Periódico Diagonal*:

“Sin corajes como el de Ester Quintana, sin la persistencia de colectivos como Stop Balas de Goma, (...) sin las redes antirrepresivas no hubiera pasado nada de nada. Ése ha sido el factor clave. En el mismo sentido, el papel de los medios alternativos también ha sido fundamental para desmontar, al instante y casi en directo, hasta cuatro versiones oficiales consecutivamente falsas (...) y para situar en la agenda mediática y política oficial lo permanentemente invisibilizado: las víctimas y dinámicas impunes de la brutalidad policial” (Crowbar, 2014, párrafo 4).

-Imaginario.

[Aunque] lo de la transformación siempre es como muy optimista, [sí que] ha habido consecuencias impresionantes con ciertos vídeos, que yo sinceramente quizás no hubiera pensado, y eso es muy bueno. Básicamente porque es dar a ver lo que nadie quiere dar a ver o que está tapado, censurado o oculto (E.8). [Por ejemplo,] hemos sido claves en contribuir a perjudicar gravemente la imagen de los *Mossos d'Esquadra* (...), hemos sacado suficientes testimonios de violencia policial, totalmente gratuita,

356 Al respecto puede consultarse el artículo: Crowbar, R. (2014, agosto 18). «El fin de las balas de goma es una victoria de los movimientos». *Periódico Diagonal*. Madrid. Recuperado a partir de www.diagonalperiodico.net/libertades/23631-fin-balas-goma-es-victoria-movimientos.html

que han cuajado mucho en el imaginario colectivo de Cataluña y son vídeos que hemos hecho nosotros y que realmente han llegado. Hemos generado *memes* que se han consolidado en la sociedad, no sólo entre gente de los movimientos sociales, sino entre gente de todo tipo, como la idea de que los *Mossos d'Esquadra* son entrenados en Israel, en campos de entrenamiento muy chungos. Ese *meme* lo hemos generado nosotros, aunque la gente lo sabía ya, pero formularlo de una forma tan sintética, en un vídeo que se haya movido tanto y que haya generado una aceptación colectiva de que esto es así, son cosas que hemos logrado nosotros (E.9). Lo mismo pasa con el tema de los CIEs, igual no va a cerrar el CIE mañana porque todo el mundo está conmocionado (...) pero sí que de ver que también hay gente luchando y que no se queda en su salón sentado, en ese sentido veo su efectividad política (E.8).

En algunos momentos hemos sabido recoger estados de ánimo colectivos muy fuertes, que quizás de puertas afuera no ha tenido tanto impacto, pero que ha sido super importante para la gente que está en la lucha activista ahora mismo, como fue el vídeo de *Nosaltres*, que en su momento se convirtió en un himno del quiénes somos, es un vídeo que la gente lo veía y lloraba y se lo ponía una y otra vez, y todo el mundo te lo comentaba que recogía de una forma muy intensa el sentir de toda esta gente que en definitiva es anti-identitaria pero que necesitan agarrarse a algo, y aquello era un manifiesto del quiénes somos (E.9).

Con que sólo los ciudadanos sean un poco más vigilantes gracias a esto o conscientes... claro que es un todo, pero esto son pequeñas piedritas que van construyendo (E.8). Luego lo importante es el tema del imaginario. (...) está por un lado todo el tema de la represión de dar a ver lo que no se quiere dar a ver, como lo de Ester Quintana o lo de Juan Andrés Benítez (...) (E.8).

Contribuye a reforzar la perspectiva sobre la realidad que ya es crítica y que ya es alternativa. Contribuye en su máxima expresión, o en su mejor escenario, a cambiar la realidad en algunos aspectos, por ejemplo la cuestión de los mossos, las balas de goma y todo esto. Contribuye a difundir gente que está intentando cambiar cosas también, (...) dentro de los círculos que ya son alternativos y que ya tienen una visión crítica de la realidad³⁵⁷. Esos círculos se van reforzando y se van haciendo más grandes, muy de a poquito, pero se van haciendo más grandes y eso para mí ya es un cambio de la realidad, que es una de las principales metas (E.5).

Cambiar [la realidad] en cuestiones del imaginario colectivo, en cuestiones de fortalecimiento, que al final es un cambio importante también. Porque pongamos que tu estas haciendo vídeos en apoyo a Can Vies³⁵⁸ que la han destruido, pero si no hay ese apoyo y no es visible, y si no hubieran habido las manifestaciones³⁵⁹, a lo mejor de Can Vies ya ni se hablaba y eso es un cambio de la realidad, de que una cosa exista o no exista. Yo creo que el hecho de promover existencias de diferentes grupos, de diferentes luchas, es un cambio fundamental, porque sino frente a esas existencias habrían no-existencias. Y en ese sentido si que cambia la realidad y de una manera poderosa (E.5). Dar a ver todo el tema de la lucha (...) de cosas constructivas, (...) porque influye sobre el imaginario de la gente de que es posible. (...) Esto de decir es posible y mira como lo estamos haciendo, y sólo lo estamos haciendo un grupo de diez personas con voluntad³⁶⁰. Para mí esta es la influencia que puede llegar a tener (E.8).

Pero si hablamos de realidades económicas en general, realidades sociales en general, claro ahí es más difícil, el trabajo necesita mucho más tiempo, tendría que ser más estructurado a nivel de estrategias de difusión y de estrategias de todo tipo. Ahora a nivel de la realidad (...), a cambiar, todavía no. Pero sí

357 "Por ejemplo, la Primavera Cacharrera que hay hoy [en Can Batlló], pues si el vídeo que hice salió hace dos semanas, ese vídeo a traído a más gente, más gente se ha enterado y eso para mi es un cambio" (E.5). Primavera Cacharrera es un evento realizado el 7 junio de 2014 en Can Batlló (Barcelona), con la intención de conformar una red para toda persona interesada en el diseño abierto, de bajo coste y las ayudas técnicas auto-construidas desde la filosofía de la diversidad funcional. Más información en: <https://entornoalasilla.wordpress.com/primaveracacharrera>

358 Por ejemplo, los vídeos 15Mbcn.tv (2014a) *Entusiastes de l'autogestió*, <https://youtu.be/UrAUHtRdhio>; 15Mbcn.tv (2014d) Testimoni de càrregues policials dins del metro de BCN 31/05/14, <https://youtu.be/7mghU4RIEQI>; 15Mbcn.tv (2012k) #SomCanVies, https://youtu.be/wloMuRsG3_g

359 Más información puede consultarse el artículo "Can Vies, un centro social 'okupa' en derribo" (Campos, 2014)

360 El siguiente vídeo realizado por la comisión es precisamente un ejemplo de lo que se comenta aquí. 15Mbcn.tv. (2013i). #TomaTuPresente [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/qMGIZAh75tU>

contribuye a crear otro tipo de mentalidades, creo yo, o sea a plantear otros modos de mirar la realidad, de perspectivas y eso al final es lo más importante. No tanto el contenido, sino que ves un vídeo y piensas que lo que nos están diciendo los *mass media* no es verdad, en ese sentido de reforzar la capacidad crítica. Eso es fundamental para que luego haya cualquier cambio de la realidad, es un paso (E.5).

Yo de lo que si soy consciente (...) de que es el germen, estamos en una época de gérmenes pequeños, pero (...) con un potencial y una posibilidad de expandirse muy grande si lo seguimos trabajando a nivel de cambio de imaginario. Entonces ese trabajo de por si es ya un cambio bestial. Es como si te dijera cambiar de la Época Feudal a la Época Capitalista, una transformación social. Yo creo que ahora estamos en un momento de estos, de transformación social, estamos al principio y si seguimos trabajando, aquí, dentro de 40, 50 o 60 años, hay un cambio más significativo (E.5).

3.1.7.c. Trabajos necesarios.

*“Desde un hombre que lo han desahuciado, hasta una mujer que
la han timado con las preferentes, hasta el desalojo de Can Vies...
todos los trabajos son necesarios”
(Entrevistada/o Nº 5).*

Buscamos aquí reflexionar sobre los trabajos que los miembros de la comisión consideran que son más necesarios y por qué es importante realizarlos.

Necesarios son todos en su medida, en su momento, en su contexto. Hay resúmenes de manifestaciones que son muy necesarios. Dejar constancia de que ha habido una manifestación de trabajadoras sexuales en Barcelona igual, a nivel histórico, es mucho más importante de lo que pensamos ahora mismo, que quede constancia de esto. Yo creo que importancia la tiene todo en su medida y es difícil de predecir, no sabemos si en X años todos estos testimonios, a lo que van a llevar. No lo sabemos, entonces es importante que estén todos (E.9). Desde un hombre que lo han desahuciado, hasta una mujer que la han timado con las preferentes, hasta el desalojo de Can Vies, (...) todos los trabajos son necesarios. Efectivos no [son todos, pero] (...) si me dijeras ¿cual más importante?, te diría ninguno (E.5).

Hemos hecho muchísimos vídeos, llevamos ya como quinientos, o algo así, y la gran mayoría son malísimos, y es así, son vídeos infumables, pero te cuentan pequeñas historias de cosas que han pasado, y ya de por sí tienen mucho valor. Aunque puedan parecer ahora insignificantes son, a nivel casi arqueológico, (...) pequeñas joyas que quedan allí y no podemos predecir el impacto que esto va a tener algún día (E.9).

Creo que son imprescindibles los que hemos hecho. (...) Hemos hecho el mínimo como para protegernos, defendernos de los ataques y el denunciar las cosas que pasan. No hemos hecho todo lo demás. No hemos explicado qué es el 15-M, no hemos explicado cuál es el nuevo paradigma político, o la manera en que nos gustaría auto-gobernarnos, yo creo que no lo hemos hecho o lo hemos hecho muy poco. Porque no hemos tenido ni la energía, ni los recursos, ni la gente, ni nos han dejado, siempre hemos ido a la defensiva, a remolque de lo que ocurría (E.6). [Aunque] también es importante el hecho de cubrir y el hecho de la actualidad y el hecho de sacar una imagen brutal en un momento dado, que si puede cambiar muchas cosas. (...) Yo creo que ahora los más necesarios son trabajos de investigación [que] (...) tengan una especie de narración cerrada, no simplemente plasmar lo que ha pasado y ya está, sino que tengan un trabajo elaborado previo de darle todo un carácter, un discurso social, político y activista. (...) Creo que ahora es lo esencial (E.7). Es necesario elaborar discursos bien contruidos, o sea, dar a ver la complejidad del mundo, (...) el por qué de eso que pasa, por qué llegamos a ese extremo, por qué llegamos a esto. Esto es lo que a mi me parece necesario (...). Quizás lo veo mejor, más que en vídeos de noticias, lo veo más en documentales más desarrollados o vídeos más artísticos o con un

discurso (...). Esto sí que me parece muy necesario para no quedarse sólo en el conflicto de “poli malo que pega a nuestra gente, pues vamos a ir a quemar más contenedores, etc”, eso no, sino pensar por qué llegamos a esto, qué hay detrás, cuál es la política, cuánto dinero, qué intereses, etc. Esto me parece más necesario (E.8).

Más profundidad en el debate político, en el análisis político de la realidad. Que haya más análisis de temas que son claves y que a veces nos cuesta un poco cubrir. Es decir, la misma capacidad de cubrir el entorno de la movilización, de combatir la represión, etc., que es algo que realmente no lo dejaría de hacer, pero sí que haya más capacidad de análisis político, que haya vídeos que se trabaje más el análisis de la realidad y las propuestas que se están haciendo, que son también muy interesantes y que vienen del mismo entorno. Yo creo que esto es una de las cosas en las que hay que avanzar (E.4).

Para mí es potente (...) hacer que la gente se conecte, porque cuando más precario estás, menos te importa (...) poder ayudarse mutuamente. Pero cuando ves que ayudándote mutuamente eso te permite, como mínimo, sobrevivir mejor o luchar mejor contra lo que te está jodiendo, eso te empodera (E.1). Esto sería prioritario, hacer crecer la red partiendo de los colectivos que existen. Para mí este es un gran trabajo. Enseñar las cosas bonitas, porque a veces entramos en la dinámica [de inmediatez] de cubrir las cosas anti-represivas, las protestas, las manifestaciones, pero las actividades pro-activas, positivas, las propuestas de hacer cosas, no son audiovisualmente tan espectaculares, pero se han de mostrar para ver que hay muchas cosas alternativas a lo que nos proponen los gobiernos (E.2).

[Por otro lado] (...) el feminismo o la representación de género, se podría tocar en todos los aspectos, en la laboral, en la de sanidad, en la de educación, y no se ha hecho nunca. Creo que el tema de género es una de nuestras asignaturas pendientes, aunque en la comisión hay como un 70% de mujeres y un 30% de hombres (E.6).

3.1.7.d. Efectividad.

“es muy reconfortante pensar que lo que tú has hecho tenga este impacto, que pueda cambiar la forma de pensar de algunas personas”
(Entrevistada/o Nº 9).

Este apartado tiene directa relación con el anterior (3.1.7.c.), pero aquí buscamos reflexionar, en cambio, sobre los trabajos que los miembros de la comisión consideran que son más efectivos y de qué manera miden o evalúan esta efectividad.

Si cuelgo un vídeo que quiero que sea viral o que tenga un impacto, estoy super pendiente del número de personas que lo ha visto, aunque muchas veces esto es falso, ya que, si es un vídeo medianamente largo, mucha gente clicka pero no lo mira. (...) Respecto de medir la efectividad, (E.8) cuando algo funciona también lo ven muchos, entonces el número de visualizaciones (...) es una medida (E.1). Porque sí que de repente hay vídeos que han sido vistos cientos de miles de veces, y ha llegado más allá de nuestros círculos (E.8).

Nosotros muchas veces hablábamos de que tenemos nuestro círculo que es de un cierto mundillo activista de Barcelona, (...) entonces pues es el círculo donde más fácilmente vamos a llegar porque son la gente que tenemos de amigos en Facebook, Twitter, o lo que sea. Pero ahora, llegar a un círculo más grande, pues tiene que ser publicado por gente que no tiene absolutamente nada que ver con nuestro círculo. (...) No veo otra forma de medir esto que los numeritos de YouTube (E.8). [O] los comentarios que ponen luego en los post. Pero no hay mucha manera de saberlo (E.2). Porque los otros parámetros no sabes que efectividad han podido tener. Porque tendrías que hacer un seguimiento, y ni aun haciendo un seguimiento (E.5). La otra forma en que tu te das cuenta de si la gente lo ha visto es si te vienen a comentar, pero otra vez esto es dentro de nuestro círculo, porque la gente te conoce (E.8).

Hoy en día yo creo que [también] son cuestiones de temáticas. Temas *Mossos*, y todo esto ha funcionado bastante bien, (...) tienen más salida y repercusión porque hay una conciencia muy desarrollada aquí de esto. (...) Yo normalmente hago vídeos que se ven poquito, 300, 400, 500 a lo mejor alguno que ha sido muy difundido 1.000 visualizaciones, pero bueno, los de (...) [otros miembros] pueden tener 30.000 o 40.000 visitas sin problema. Y suele ser por la temática también, la temática de los *mossos* llama mucho, preocupa a la gente (E.5).

Imagino que [los videoactivistas de] antes medirían la efectividad en las asociaciones o grupos en los que cada vídeo se realizaba, para denunciar que están en contra de alguna injusticia. Medirían la efectividad a nivel de membresía, por ejemplo, o a nivel de participantes, o a nivel de colaboración. Si se hablaba del tema, si salía en las noticias, si el tema salía a la luz, si se conocía, si se investigaba, si de repente más gente quería investigar el tema. Supongo que a nivel de la repercusión en los medios de comunicación también (E.5). [Ahora también] otro indicador claro de la efectividad, además de las visualizaciones de YouTube, es cuando se habla en la prensa de un tema que nosotros queremos que se hable y ha pasado varias veces. Eso es un buen indicador, pero la prensa en realidad ha cambiado también desde principios del 15-M hasta ahora (E.6).

En el caso de Ester Quintana provocamos, junto con La Directa, con una serie de vídeos que aparecieron después del vídeo de Ester [un gran impacto mediático]. A cada comparecencia del Conseller Puig donde negaba que se habían disparado pelotas de goma, nosotros le rebatíamos con un nuevo vídeo de los *mossos* disparando que desmentía sus declaraciones³⁶¹. Teníamos todos los vídeos guardados y los íbamos lanzando poco a poco para desmentir sus declaraciones, provocando la salida de Puig de la Consellería y provocamos la prohibición de las balas de goma³⁶². Cada vez que Puig salía a decir que no, que habían contado las balas y que sólo se habían disparado dos, nosotros sacábamos un vídeo que desmontaba sus dichos³⁶³ (E.6).

A nivel inmediato sí ha habido cosas con mucho impacto. (...) Por ejemplo lo del 4F, es muy reconfortante pensar que lo que tú has hecho tenga este impacto, que pueda cambiar la forma de pensar de algunas personas. O sea, de construir este retrato alternativo de nuestra policía, por ejemplo, y que esto cuaje, de que se conozca historias como la de Sergi García, difundir el caso de Ester Quintana hasta que se prohíban las balas de goma, que la gente sepa que Juan Andrés Benítez ha sido muerto impunemente en medio de la calle como un perro. Ese tipo de cosas, que se conozcan y que se difundan es super importante (E.9).

Lo que ha tenido (...) incidencia social ha sido el tema de estar ahí en las manis, un poco ayudando a dar testimonio de la represión, (...) visualizar esa represión que ha habido hacia los movimientos sociales por parte de los gobiernos, tanto catalán como español (E.4). Por ejemplo con el tema de Rereguarda creo que es muy importante el trabajo comunicativo porque permite que la gente (...) vea que hay alguien que controla a los que nos controlan de alguna manera (E.1).

Pero yo [también] estoy muy contento de un trabajo que hicimos que es el *Nosaltres*, porque nos hizo sentir... es como un nexo con los movimientos externos al 15-M y fue como una herramienta de empoderamiento y de defensa porque surge en un momento en que nos están atacando y nos están reprimiendo. Creo que fue muy bonito y ahí sí que cumple lo que decíamos de esa herramienta de explicar que es el 15-M y cómo nos defendemos y qué es lo que hacemos (E.6).

361 Cfr. Baquero, A. (2012a, diciembre 14). Aparece un vídeo con un posible disparo no contabilizado por Interior. *El Periódico*. Barcelona. Recuperado a partir de www.elperiodico.com/es/noticias/sociedad/video-incluye-posible-disparo-consignado-puig-2272287

362 Como puede verse en el artículo Redacción media.cat. (2013, noviembre 11). La prohibició de les bales de goma a Catalunya, una victòria dels mitjans alternatius. *Media.cat - Observatori Crític dels Mitjans*. Recuperado a partir de www.media.cat/2013/11/11/la-prohibicio-de-les-bales-de-goma-a-catalunya-una-victoria-dels-mitjans-alternatius

363 Cfr. Carranco, R. (2012a, diciembre 12). Interior admite ahora varios disparos donde perdió el ojo Ester Quintana. *El País*. Barcelona. Recuperado a partir de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/12/12/catalunya/1355344434_590502.html

Muchas veces con las cosas efectivas me molesta un poco el discurso, porque a veces hay cosas muy demagógicas, que eso es clásico de que tú sabes que para llegar a más personas tienes que ser morbosos, y para ser morbosos a veces tienes que decir medias verdades o tienes que dar a ver sólo lo más chungo (E.8). El vídeo que más visitas tiene de la comi es *Mosso atropellado en la Vía Laietana*³⁶⁴, y es una mierda de vídeo. (...) Claro que el vídeo este no aporta nada, no consigues nada, realmente no estás haciendo cambiar ningún discurso (...) yo ese vídeo ni lo hubiese colgado seguramente (E.1).

[O también] efectivo a lo mejor, mediáticamente hablando, es una imagen brutal de una carga policial a unos yayos, por ejemplo. Eso puede ser a nivel mediático super, super efectivo, pero para mí el discurso más efectivo sería si la imagen de los yayos tuviera un discurso detrás, del porqué ha pasado eso, con un antes, con un después, con una especie de narración más completa, no simplemente la imagen. (...) Yo creo que en el sentido de efectividad a nivel de trasfondo social, de transformación social, (...) es muy importante el llegar a comunicar de una manera estéticamente aceptable para cualquier tipo de público, atractiva y además una narración más profunda del caso (E.7).

A nivel de impacto pues sí que hay algunas cosas que más a nivel inmediato han tenido un impacto más grande o una capacidad de intervención más clara, pero igual hay otras cosas que igual ahora no sabemos ver y también serán importantes (E.9). Cuando tu haces estos vídeos, sueñas que sean efectivos y quieres que sean efectivos, pero lo haces porque para tí es una necesidad, y lo harías igual, fueran o no fueran efectivos (E.5).

3.1.8. Eje VIII: Críticas, futuro y otras observaciones.

“Cómo introducir estos materiales audiovisuales en escuelas, institutos, bibliotecas, etc., en otros canales, donde hay otros tipos de personas que no están en movimientos sociales y que precisamente son los que tendrían que acceder a este tipo de materiales audiovisuales para concienciar y que esta gente se anime a meterse en estos colectivos”
(Entrevistada/o N° 2).

Rescatamos aquí un compilado de reflexiones que, a lo largo de las entrevistas, han ido apareciendo y que tienen que ver con las críticas, autocríticas, errores y aciertos sus miembros destacan de la comisión, de las relaciones, de la intervención política, de los vídeos, de Internet, del porvenir, entre otras.

-Renovación.

A mí me preocupa que no entre gente nueva, de que es muy difícil llevar adelante a la comisión con la gente que ya hace tres años que viene trabajando y que está muy cansada y que hace falta gente nueva, pero hay una falta de involucración y de ganas de hacer cosas, a veces te sabe mal porque te gustaría tener recursos humanos suficientes para continuar y no los encuentras. Pero esto es una crítica no tanto a nivel de comisión, sino también un poco a nivel global de lo que está sucediendo (E.7).

Quizás el grupo (...) ha estado un poco cerrado. Por eso (...) la necesidad de que se abriera el grupo, porque se deja de hacer cosas por no tener capacidad, entonces no puede ser que digamos que no, porque los que estamos no podemos. Porque hay mucha gente que graba ahora incluso con móviles y es viable editar y producir cosas (E.2).

364 Este vídeo es el segundo más visto del canal de la comisión en YouTube, con un total de 254.633 visualizaciones al momento de realizar esta entrevista. 15Mbcn.tv. (2012o). *Mosso atropellat per furgonetes antiavalots. #14Nbcn #14NRiseUp* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de https://youtu.be/xr_lRr-4_5k

Pero como estamos hablando de ciertas afinidades, y de dinámicas de funcionamiento colectivo y de confianza, no es algo que podemos poner un cartel de “se busca gente para la comisión”, sino que debería ser de boca a oreja, que es como se hace, pero bueno, no funciona mucho. (E.7)

[Otras] de las prioridades es dar a conocer los colectivos que ya existen con el fin de incorporar a nueva gente. Intentar que no sean tan guetos los colectivos de base, los que son más alternativos, en especial, los libertarios, okupas, etc. hay todo un espectro muy diferente, pero lo que yo creo que predomina es un poco el (..) gueto, que cuesta entrar y abrirse a que se incorpore gente nueva, bien sea por actitudes, por pintas, los locales en si, y los medios que se utilizan para difundir esas actividades y qué lugares y tipos de personas se difunden en ellos. (E.2)

-Intervención Virtual/Real.

El aquí-ahora-Internet ha funcionado muy bien (...) a nivel de Red y difusión porque hay mucho apoyo, pero (...) no creo que sea un cambio de la realidad política y social. A la hora práctica, [que] este mensaje que tú has mandado haga que la persona misma actúe, lo veo difícil. (...) Por eso digo, la vida ¿qué es? Es un “compartir”, poner un “me gusta”, ¿o la realidad es dar un cambio? Para mi la realidad es dar un cambio, el poner el “me gusta” es una moda del momento, que ya hemos visto que bueno, te puede dar más fuerza a la hora de ver los números, pero también ¿nos interesan realmente estos números? ¿Qué significan 2000 amigos, seguidores o llámalo como quieras? (E.3).

El objetivo último es concienciar a gente de lo que está pasando, lo que está sucediendo, todas las reivindicaciones sociales e implicar a la gente a que se sume a estas actividades alternativas. Entonces está claro que primero hay que empezar por lo que ya hay y lo que pudiera haber, como por ejemplo proyectos sociales que no se hacen por falta de medios humanos y económicos. (...) Creo que lo más fácil son los canales que hay de audiovisuales, pero también en la calle. Yo le doy mucha importancia también a las proyecciones en la calle, en los barrios, fuera de los locales habituales que son un poco cerrados y guetos donde va un tipo de gente y ya. Cómo introducir estos materiales audiovisuales en escuelas, institutos, bibliotecas, etc. en otros canales, donde hay otros tipos de personas que no están en movimientos sociales y que precisamente son los que tendrían que acceder a este tipo de materiales audiovisuales para concienciar y que esta gente se anime a meterse en estos colectivos (E.2).

-Coordinación.

Yo he sido muy crítica y no tengo ningún problema en decir los errores y los he dicho (...). Las asambleas generalmente se desarrollan y queda todo en el papel, (...) en la siguiente asamblea (...) queda todo en el aire (...) nadie hizo nada y luego pasamos a otras asambleas. Organización en este sentido, de distribución de trabajo y que se cumpla con ese trabajo. (...) Otra crítica sería el nivel de Compromiso/Trabajo. Tendría que haber más. La gente tendría que tener más ligado el sentido del compromiso con el sentido del trabajo. Porque hay gente que tiene sentido de compromiso, pero no lo liga al trabajo. Y para mi son inseparables, no puedes estar comprometido con una causa y no hacer. Eso no se como se consigue, eso ya es de cada uno, pero debería haber más seriedad en ese sentido (E.5).

-Producción.

Hay muchas cuestiones técnicas que se podrían mejorar. (...) algunos vídeos en entrelazado, con formato 4:3, con música horrible. Intentaría que se dejen de hacer videoclips, en las manifestaciones hay sonidos ricos con los que se puede jugar mucho, etc. Temas técnicos, pero sobre todo a nivel de narrativa, hay que dejar ya de hacer cosas, frenarse y pensar qué vídeos han funcionado, por qué, cual ha sido la reacción, etc. (E.9).

Después de un tiempo que vas reproduciendo lo mismo, te das cuenta que también se queda un poco gueto, un poco como siempre lo mismo: vas haciendo, lo vas subiendo, puedes tener más o menos visitas. También luego nosotros mismos nos estábamos obsesionando con los números de las visitas, de

esto y de lo otro, y al final yo creo que la cosa ha ido como casi muriendo por si misma. Como un poco lo que ha pasado en las manis y en las actividades de la ciudad... bueno sí que hay grupos que siguen trabajando y que tienen un trabajo realmente que aprecio mucho, pero me hace falta algo diferente (...). Muy pocas veces hemos tenido momentos de reflexión y de autocrítica respecto de lo que se estaba haciendo, para mejorarlo (E.3).

-Afectividad.

A mi por ejemplo si que me gustaría que hubiera un poco más de conectividad, o de *feedback* (...). No ya asamblea, pero si reconocimiento, afectividad, (...) un poco más de apoyo entre todos. (...). Nos conocemos tan bien, a nivel de las ideas (...), [pero] en otros niveles no, también tengo que decir que amigos y amigas, en mi caso, no he encontrado, gente cercana si, pero amigos y amigas no (E.5). Siempre hubo esta cosa de que somos un grupo de afinidad, tampoco te diría un grupo de colegas, pero es cierto y obviamente había algunos que eramos más afines que otros (...) algunos que eramos más colegas que otros (E.9).

Hay gente que sí ha desarrollado relaciones entre unos y otros, pero un esfuerzo de todos de asegurarnos de que todos estamos bien, y todas esas cosas, que al final en esta comisión es lo que menos preocupa a nadie. También tiene que ver como son las relaciones hoy en día y cómo nos contactamos con la gente. Esta poca solidaridad afectiva, es una dinámica que pasa en mucha de las asociaciones o grupos del 15-M, y al final viene a ser muy muy irónico, que el 15-M esté trabajando por el ser humano y que entre nosotros el ser humano quede un poquito de lado (E.5). Cuesta mucho hacer relaciones afectivas. Tengo la sensación de que tienes que currártelo mucho. Y claro es muy extraño porque hay como un sentimiento de lucha y político conjunto, pero luego es como que no acaba de desarrollarse en la vida, en la vida juntos. Yo creo que en la comisión no hay una fuerza espiritual, la fuerza material es cada uno la suya, y si que hay una fuerza guerrera. Pero para que algo gordo se pueda construir, hay una base, y la base para mi es realmente esta base de afecto y de compartir tu vida, no solo vídeos, y aquí no la veo. Y esto creo que es un ejercicio que hay que hacer a la hora de saber dar y recibir también, dar cariño, pedir cuando lo necesitas, preocuparse por el otro, preocuparse por como está, etc. Si no hay esto, cualquier cosa que se construye es como sembrar en una tierra seca, que sí que puede brotar algo, pero que no va a crecer si no lo riegas (E.3).

Por otro lado, también queremos destacar algunos aspectos positivos surgidos en las entrevistas y que, por un motivo u otro, son fragmentos que al no pertenecer a ninguna categoría o sub-categoría, han quedado sueltos, pero nos parece interesante destacarlos aquí y articularlos en un discurso intersubjetivo.

Pues no creo que haya habido algún desacuerdo la verdad, ha salido como ha salido porque lo hemos vivido así. No reprocharía nada, sobre todo porque todo el mundo ha hecho lo que ha podido, lo mejor que ha podido (E.6). Aciertos... que existimos, eso es importante por todo lo que significa (E.5). Si que hay muchos errores de cosas que podrían haber salido mejor, pero no los consideraría errores, sino falta de medios, falta de conocimiento, falta de tiempo, pero errores errores no creo que haya habido muchos, ni graves. Y aciertos, todos en realidad, todo lo que hemos hecho es válido, desde el vídeo que tiene treinta visitas hasta el que tiene cuatrocientas mil. Es un proceso que hemos tenido que pasar para llegar a aprender y a saber cómo hacerlo, un proceso de aprendizaje con lo bueno y con lo malo (E.6). Esto ha sido muy fuerte para todos los que hemos estado en esta experiencia, los del principio de todo y los que nos hemos quedado, pero a todos nos ha marcado. Y yo creo que esto ya es mucho, porque hay pocas cosas en la vida que te cambien tanto, muy pocas y esto ha sido muy fuerte. (E.9)

Para mí es la vivencia personal, (...) es algo que a mi emocionalmente me da mucho. (...) A nivel de comisión el hecho de ser útil en ese proceso y a nivel individual, que eso me genere crecimiento personal o algunas experiencias de aprender, de qué tu emocionalmente creces porque aprendes muchas cosas y aportas cosas. Antes siempre pensaba que la revolución tenía que venir (...) esperaba que algún momento todo el mundo saliera calle. Pero (...) esta experiencia me cambia totalmente y es cuando veo que si tú quieres hacer la revolución, empieza en ti, es un proceso que cada uno debe hacer.

(...) Si realmente quieres empezar una revolución, pues empieza por tí mismo. Hay muchas cosas que puedes cambiar que están a tu alcance, que aunque es un granito de arena (...), tiene realmente un poder. (...) Yo ya estoy haciendo la revolución, si desde mis adentros, con mis contradicciones y con limitaciones, llego a empezar a hacer cosas que realmente están haciendo esta revolución, desde cosas muy personales, pero que sí que te hace ver ese poder que tienes a nivel individual (E.1).

-Futuro.

No podemos parar. Somos necesarios. En el futuro no se que pasará, si llegará el momento en que el movimiento se detiene, pero a mí me da la sensación de que está ahora mismo volviendo a subir y por lo tanto yo creo que nosotros no vamos a parar porque estamos ligados a eso, vamos a continuar y la formula funciona, aunque hay altibajos lógicamente, pero yo creo que la cosa tiene futuro (E.4)

La problemática más grande a la cual nos enfrentamos como grupo es el tema de la durabilidad, de durar en el tiempo. Porque si no es que haya un par de personas que le den toda su energía y que estén tirando del carro es como muy difícil que avance. Y yo veo que puede vivir perfectamente como está a nivel de latencia, de a poco y donde cada cual hace lo que puede (...). Yo creo que esto puede seguir funcionando así de forma muy esporádica. Si queremos que renazca de forma mucho más activa, falta gente nueva y falta gente con tiempo, porque todo el mundo tiene que dedicarse también a lo suyo y no te deja tiempo, y se necesita mucho tiempo (...). Entonces yo creo que va a seguir, pero quizás en ese ritmo, muy bajito, pero va a seguir. No lo veo morir definitivamente (E.8).

Yo creo que nuestra asamblea se tiene que unir a algo más grande, incluso más estructurado, sino es probable que desaparezca (...). Si va desapareciendo la gente, entonces desaparecerá el 15Mbcn.tv. (...) Si se integrara en una estructura más grande de medios audiovisuales sociales, ahí podría fusionarse y seguir en otro margen (E.5) Después de hacer el TIPA (1a Trobada d'Intervenció Política Audiovisual), me he dado cuenta que realmente aquí se necesita un esfuerzo brutal por parte de los miembros de la comisión, o cambiar la estructura, o desintegrarla, o simplemente utilizar el nombre cuando hagamos proyectos puntuales que a lo mejor queramos hacer cada uno de nosotros, pero no mantenerla como una comisión continua de trabajo más periódico (E.7).

No se como va a seguir esto, yo creo que murió ya la comisión, hace tiempo. Hay algunos coletazos (...). Pero no se, no nos estamos reuniendo, es imposible hacer asambleas, cuando hacemos asambleas hay una apatía general, se habla del archivo, todo es pesado. No hay una voluntad por parte de nadie, no hay ahora mismo un motor. Yo creo que ya fue (E.9).

Si la comisión audiovisual tiene que disolverse ahora, pues que lo haga, ya ha estado bien, o si ahora se tiene que transformar en otra cosa, o vuelve a resurgir (...). Yo creo que el romanticismo de mantener las cosas, como por ejemplo la Plaza Catalunya como un símbolo etc., creo que no es nada constructivo para seguir luchando. Creo que el aferrarnos a símbolos nos hace débiles (...). Como grupo audiovisual, si ya no tenemos nada que explicar, o no tenemos nada que decir desde aquí, pues cerramos y no importa. El trabajo ya está hecho y lo que hemos aprendido también y podemos hacer cosas a partir de ahora (E.6).

Para mi el tema de la TIPA (1a Trobada d'Intervenció Política Audiovisual) yo creo que es algo muy importante (...). Ésta línea de mapear quién está en la ciudad haciendo cosas. Sentir de alguna forma que si lo dejamos, no pasa nada, porque están estos, están estos, están estos y están estos haciéndolo. Y también tener ahí un espacio para anunciar que lo vamos a dejar, que sepáis que hasta ahora hemos hecho este trabajo y ahora nosotros no lo vamos a hacer (...). Ojalá pueda ser algo que de sentido (...) para decir bueno, desaparecemos, pero ahí está toda esta gente que sigue trabajando. Igual seguir en activo, pero desde una identidad más propia, (...) o desde lo personal, por qué no (E.9).

No somos imprescindibles, es decir, siempre habrá alguien con un móvil. Hoy en día no eres tú el privilegiado porque tengas una cámara. Cuando estaba Carles Ameller y *Video-Nou*, en los setenta y

ochenta, si que era así, porque ellos tenían cámaras, nadie más, entonces si no estaban ellos nadie lo hacía, la lucha vecinal de Roquetes, por ejemplo, si no hubieran estado ellos, nadie la hubiera documentado, ahí sí eran más imprescindibles. Nosotros pues no (E.9).

Yo creo que estaría bien en algún momento igual reunirnos un día y plantear (...) el fin de la comisión, para poder poner una fecha de cierre. Que si alguna vez se escribe un libro ponga "Comisió Audiovisual del 15-M en Barcelona (15Mbcn.tv), 2011-2014", y que hayamos sido nosotros quienes hayamos decidido esto y no un historiador, porque sino luego es como triste que nadie sepa bien cuando fue. Y también igual dejar lugar a otros colectivos, que se haga un trabajo de reflexión sobre lo que se ha hecho bien y mal, pero ya desde afuera, sin sentir que aún estamos en el proyecto. Yo creo que esto sería necesario (E.9).

Es un experimento muy exitoso que se acabará en algún momento, o no sé si se ha acabado ya, o se acabará dentro de un tiempo, o se transformará en otra cosa, pero ha sido una experiencia brutal, como grupo humano, grupo de trabajo, grupo de afinidad y grupo de amigos. Para mí, es de las mejores experiencias que yo he vivido jamás (E.6).

Capítulo 4

De las voces a las miradas:
visualizaciones, circulación y pantallas *online*
(Análisis de datos)

De las voces a las miradas: visualizaciones, circulación y pantallas *online* (Análisis de datos)

De la enorme y prolífica producción audiovisual de 15Mbcn.tv, nos interesa aquí realizar un análisis cuantitativo general de los datos obtenidos de su canal de YouTube³⁶⁵, para poder entender algunos aspectos del trabajo desarrollado por el colectivo desde el 19/07/2011 (fecha de creación del canal) al 31/12/2014 (fecha en que prácticamente desaparece la actividad del colectivo y que hemos puesto como límite temporal de nuestro estudio). Para ello hemos recurrido a *YouTube Analytics*³⁶⁶, servicio que ofrece YouTube y que brinda una enorme cantidad de datos e información que puede servirnos para acercarnos a un análisis de los contextos de producción, visualización y distribución de los vídeos. Datos que antes resultaban de difícil acceso o que requerían de largos estudios y grandes equipos e investigaciones. Estos datos empíricos, expresados en números, porcentajes y gráficos, sirven a su vez para analizar cuantitativamente las interacciones de las personas que visualizan los contenidos publicados y compartidos desde este canal.

4.1. Análisis del canal de 15Mbcn.tv en YouTube

A partir del análisis de este material, hemos seleccionado ciertos datos que nos parecen más interesantes y que dan cuenta de la actividad general desarrollada por 15Mbcn.tv en su canal de YouTube y su interacción con usuarios/espectadores. Así, se recuperaron los datos en torno a *vídeos publicados y sus visualizaciones*,

365 <https://www.youtube.com/user/15Mbcn>

366 *YouTube Analytics* (www.youtube.com/analytics) permite supervisar el rendimiento de un canal y de sus vídeos con datos, métricas e informes actualizados. Estos datos se pueden filtrar por contenido, geografía y/o fecha; se puede acceder a gráficos de línea, multilínea, circulares o apilados; consultar cómo cambian los datos de un vídeo en el transcurso del tiempo, pudiendo elegir análisis diarios, semanales, mensuales o trimestrales. También es posible comparar dos gráficas diferentes o el rendimiento de vídeos distintos, canales o zonas geográficas en un período específico o visualizar los porcentajes de una serie de variables.

permitiéndonos captar la productividad y capacidad de circulación que el material generado por 15Mbcn.tv ha tenido en los periodos analizados. Las visualizaciones también nos han posibilitado establecer ciertos parámetros para la selección de la muestra, que especificaremos en el apartado siguiente (4.1.1.). Por otra parte, nos parece importante rescatar la *cantidad de vídeos compartidos* por los usuarios a través de plataformas como Facebook, Twitter, mails, blogs, entre otras, ya que nos permite aproximarnos a la actividad e interacción que posee la audiencia de 15Mbcn.tv en las redes sociales; datos que desglosaremos también en algunos gráficos específicos.

Rescatamos asimismo los datos que se refieren a la cantidad de veces que los usuarios colocaron *me gusta* o *no me gusta* (votos positivos o negativos), o realizaron *comentarios* a los diversos vídeos del canal, porque nos ayuda a complementar la lectura respecto de la actividad general que el canal ha tenido en cada año. De la misma manera, la cantidad de *suscriptores* da cuenta del total de personas que se han anotado para recibir cualquier actualización realizada en el canal (vídeos nuevos, actividades, favoritos, valoraciones, etc.), indicando también la cantidad de usuarios que poseen un elevado interés en la actividad de 15Mbcn.tv y que quiere estar permanentemente al tanto de sus novedades.

Cabe destacar que, si bien el número de vídeos *online* es de 483, el verdadero número de vídeos publicados durante todos estos años en el canal de 15Mbcn.tv en YouTube es de 528 vídeos, contabilizando los vídeos borrados, censurados y/o bloqueados por problemas de copyright, aspectos legales, vídeos dados de baja por cuestiones internas, o a pedido de los afectados, etc. Lo mismo sucede con el total de visualizaciones, si bien es de 2.964.244, al momento de sumar los números parciales sólo se publican 2.918.340 visualizaciones, ya que los números varían mucho en función de los vídeos del canal que continúan *online*, es decir que al borrarse un vídeo, o darse de baja se pierden sus estadísticas de visualizaciones, etc.

Dichos datos cuantitativos han sido sistematizados en la Tabla N° 2:

Tabla N° 2.

Datos de la actividad general desarrollada por 15Mbcn.tv en el período 2011-2014.

	2011 (19/07/11 a 31/12/11)	2012	2013	2014	Totales (19/07/11 a 31/12/14)
Vídeos publicados	17,6 % f=85	43,48 % f=210	24,6 % f=119	14,3 % f=69	100 % f=483
Visualizaciones	0,24 % f=70.120	56,83 % f=1.658.510	28,85 % f=842.026	11,91 % f=347.684	100 % f=2.918.340
Cantidad de vídeos compartidos (Antes de 14/11/2013 contaba sólo como compartido cuando los usuarios habían iniciado sesión en YouTube)	1.118	11.148	4.009	2.454	18.729
Me gusta	865	12.600	4.679	1.880	20.024
No me gusta	38	718	782	234	1.772
Comentarios	200	4.070	1.108	672	6.050
Suscriptores	181	2049	1564	631	4.425

Como podemos ver en la Tabla N°2, el año 2012 fue, claramente, el año de mayor actividad (en YouTube) de 15Mbcn.tv. Ello supone que fue el año en que más vídeos se publicaron, más veces fueron compartidos y mayor interacción de los usuarios hubo con los vídeos y el canal. Al respecto, resulta preciso señalar que, *a priori*, dicho pico de actividad no implica necesariamente que durante este año los vídeos realizados fueran más importantes, de mayor intervención política, con un trabajo más profundo o de mejor calidad. No obstante, resultaría interesante preguntarnos en torno a qué factores pueden haber influido en este pico de actividad. Podríamos pensar que 2012 fue un año muy activo no sólo para 15Mbcn.tv, sino en general para todo el movimiento del 15-M. Hacia finales de 2011 el movimiento adquiere trascendencia internacional con las movilizaciones del 15-O y esto empodera enormemente a los activistas, colectivos y organizaciones sociales y políticas.

En 2012 los ánimos continuaban muy caldeados, sumado a una reiterada y profunda política represiva y de recortes sociales por parte del estado español y catalán. Se realizaron dos huelgas generales masivas durante el 2012 (29-M y 14-N) con muchos incidentes, personas golpeadas, heridas, detenidas, torturadas (por ejemplo, los casos ya mencionados de Sergi García, Ester Quintana, entre otros). Las diversas organizaciones y colectivos generan una gran actividad de resistencia contra estas políticas estatales anti-populares. En este contexto, 15Mbcn.tv genera diversas sinergias y trabaja junto a muchos activistas, colectivos y organizaciones sociales, barriales, de derechos humanos, antirrepresivas, etc. que se encuentran también muy activas durante este periodo. A su vez, en este año 15Mbcn.tv realiza 7 de los 10 vídeos más vistos en toda la historia de la comisión, de los cuales 3 son nombrados en las entrevistas como vídeos importantes y paradigmáticos de la trayectoria del grupo.

Si bien en la Tabla N°2 podemos ver que el año 2011 fue el año de menor actividad de 15Mbcn.tv en su canal de YouTube, una serie de variables podrían indicarnos que esta lectura no sería del todo acertada y deberíamos considerar estos datos con cautela. Así, debe considerarse que del año 2011 sólo tenemos datos parciales, ya que sólo cuentan los meses de julio a diciembre (6 meses y medio menos que las estadísticas de los siguientes tres años), esto es, tenemos sólo algunos datos³⁶⁷ a partir del 19/07/2011 (día en que se crea el canal de YouTube). Además, faltan datos de los dos meses anteriores en los cuales se trabajaba con la plataforma de vídeo *online* blip.tv (a partir de 17/05/2011). Por otro lado, hay que tener en cuenta que se produjeron una cantidad relativamente importante de vídeos, 85 clips publicados sólo en los últimos cinco meses del 2011, aunque su difusión no fue tan masiva (sólo 70.120 visualizaciones) como en los años siguientes, debido, en parte, a que el colectivo aun no era tan conocido (vemos que posee sólo 200 comentarios y 865 me gusta, etc.), ni tenía una red de contactos tan extensa (sólo 181 suscriptores). No obstante, si bien estos vídeos no tienen tanta repercusión como otros vídeos de años siguientes, también es importante destacar que el poder de difusión en años posteriores fue posible gracias al progresivo y valioso trabajo realizado a partir de 2011, logrando una creciente reputación dentro de las redes sociales, llegando con ello a conseguir un aumento de audiencia del 2.365% en sólo un año. Esto permitió lograr una difusión masiva de contenidos en los años venideros, lo que podría impactar en la relevancia que adquieren otros años como más productivos.

Teniendo en cuenta estas presunciones, sería posible afirmar que el año 2011 fue un año de mayor productividad (en cuanto a producción y difusión) que 2014, dado que, si bien en este último los números son mayores a nivel general, hay una menor cantidad de vídeos publicados y un marcado descenso de la actividad (un 80% menos) con respecto a los años anteriores, a pesar de poseer una estructura de contactos y redes mucho más grande que la de años previos. Creemos que 2014 fue un año durante el cual decae enormemente la productividad del grupo debido, como puede verse en los comentarios de las entrevistas, al elevado desgaste de los integrantes y a la progresiva desintegración del colectivo.

367 Esto sumado a que en un comienzo *YouTube Analytics* recopilaba sólo ciertos datos e información proveniente de los vídeos, canales y usuarios. Posteriormente el sistema de compilación fue perfeccionándose y progresivamente almacenando mayor cantidad de información detallada.

4.1.1. Visualizaciones.

Gráfico N° 2.

Cantidad de visualizaciones obtenidas en el canal de YouTube de 15Mbcn.tv a lo largo del tiempo.



En lo que concierne a las visualizaciones, una presentación gráfica de los datos presentados en la Tabla N° 2 ayudará a comprender mejor la evolución de este indicador. Así, el Gráfico N° 2 (extraído de YouTube Analytics) muestra la evolución de los picos de visualizaciones, detallando los períodos puntuales en los que se produjeron. En función de ello, podemos realizar algunas interpretaciones en torno a la relación entre picos de visualizaciones con los momentos álgidos en que se han desarrollado, esto es, con los sucesos sociales, políticos e históricos acontecidos y el papel que ha jugado en ellos 15Mbcn.tv.

En esa línea, vemos que durante el mes de octubre de 2011, en relación a la media de visualizaciones del año, se produce un pico que creemos puede tener relación con una enorme actividad *online* producto de la manifestación global del 15-O, para la cual 15Mbcn.tv realiza diversos vídeos, tanto previos (Vídeos de convocatoria) como posteriores (Vídeos de protesta/manifestación) a tal evento, con clips que obtienen entre dos mil y seis mil visualizaciones, e incluso uno con más de 28.000 (*#15o THE GLOBAL CHANGE - INDIGNADOS CON CAUSA. EL 15 DE OCTUBRE. SAL A LA CALLE*), logrando en total cerca de 56.000 visualizaciones en aquel mes.

Por otra parte, durante el año 2012 se producen tres de los picos más elevados de la gráfica. En abril, puede apreciarse un crecimiento mayor en las visualizaciones (224.657), a las que podríamos sumar colateralmente las de los meses anterior y posterior (88.114 en marzo y 135.743 en mayo). Dichas visualizaciones concuerdan con el 29-M, la Huelga General de España convocada para el jueves 29 de marzo de 2012 por diversas organizaciones sindicales, organizaciones y movimientos sociales, estudiantiles, políticos, entre los que se encontraba también el 15-M, en protesta contra la reforma laboral de 2012 aprobada por el gobierno de Rajoy del Partido Popular (PP). Durante esta jornada hubo muchos disturbios y diversos episodios de violencia policial desproporcionada. Otra vez aquí es también importante el trabajo llevado a cabo por 15Mbcn.tv, tanto en la convocatoria, como en el registro de la manifestación y rescatando los testimonios de diversos represaliados. Sumado a este ambiente general de protesta, durante mayo se desarrollan varias convocatorias a raíz del primer aniversario del 15-M (*#15-M-#12M*). En este momento ciertos vídeos logran numerosas visualizaciones como *MOSSOS: DISPARAR PER PLAER* (87.329 visualizaciones); *JORDI ARASA: El sotsinspector que detenía persones discapacitades* (58.409 visualizaciones); o *NOSALTRES*, un vídeo-manifiesto que tuvo gran circulación (64.367 visualizaciones), y es valorado por los integrantes de 15Mbcn.tv como una de sus producciones destacadas (Ver III.3.1.1.c.).

El segundo pico de este año se registra en el mes de julio, cuando se observa otro marcado ascenso en el número de visualizaciones (278.346) producto de uno de los primeros casos más conflictivos en los que

15Mbcn.tv se ha comprometido: el caso de Sergi García, quien sufrió una brutal tortura por parte de la policía después de una manifestación el 13 de julio en la sede del PP. Como ya hemos visto (III.3.1.6), el caso tuvo una enorme repercusión en las redes sociales, e incluso en los periódicos y medios masivos, gracias al vídeo realizado por 15Mbcn.tv que da a conocerlo y, sobre todo, a raíz de la censura judicial que lo afectó, con el consecuente *efecto Streisand* que sucedió.

Durante el mes de noviembre de 2012 se desarrolla el tercer pico de visualizaciones de dicho año, el cual resulta ser el más alto en la historia del 15Mbcn.tv, con un número total de 543.652, a las que se suman, colateralmente, las 147.066 del mes de diciembre del mismo año. Durante este período 15Mbcn.tv registra diversos sucesos en torno a la Segunda Huelga General de 2012 en España, convocada para el miércoles 14 de noviembre de 2012 (14-N) por diversas organizaciones sindicales españolas, a la que se sumaron varios sindicatos y colectivos de Europa, dando lugar a la Primera Huelga General Europea (Chipre, Malta, Portugal, Italia, España y apoyada en Francia, Grecia y Bélgica). La protesta de Barcelona fue la de mayor convocatoria, con más de 1.000.000 de manifestantes, la cual terminó con violentas cargas policiales mediante el uso de pelotas de gomas, con un saldo total de 142 detenidos y 74 heridos. Entre los heridos se encontraba Ester Quintana, otro de los casos de mayor repercusión en los cuales 15Mbcn.tv tuvo un papel clave, al realizar una conmovedora entrevista *PERDRE UN ULL / PERDER UN OJO* (244.383 visualizaciones), además de planear una efectiva estrategia para desmentir los dichos de las autoridades de la Generalidad de Cataluña, que negaban la responsabilidad de la policía. Numerosos vídeos publicados en el canal de YouTube del colectivo acabarán finalmente confirmando y desbaratando la versión oficial, transformándose en un escándalo mediático y político (Ver III.3.1.1.c).

En el año 2013 se observan dos picos, pero consideramos que, para la media de visualizaciones de ese año, sólo es significativo el de octubre. Durante este mes se produce el hecho concreto de la muerte de Juan Andrés Benítez luego de ser reducido violentamente por ocho policías (Mossos d'Esquadra). 15Mbcn.tv realiza algunos vídeos sobre este suceso (Ver III.3.1.1.c), además de publicar el vídeo grabado con un móvil por un testigo ocasional, en el cual pueden verse claramente los hechos sucedidos. El caso adquiere gran difusión mediática y en las redes sociales, motivo por el cual durante este mes se produce también un pico de visualizaciones (347.943) en el canal de YouTube del colectivo.

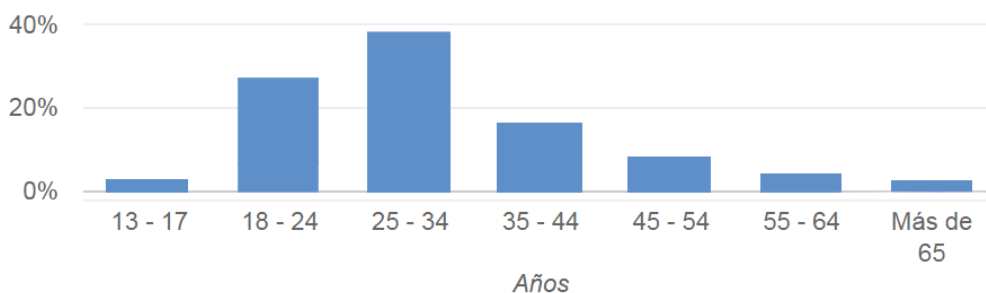
Para la media de visualizaciones del año 2014, pueden verse dos picos en el Gráfico N° 2. El primero, en febrero (68.786 visualizaciones), producto de una campaña e investigación lanzada por 15Mbcn.tv sobre los cursos de entrenamiento y represión que los Mossos d'Esquadra realizan en Israel (*Mossos a Israel: Cursos de repressió. #TestedInCombat*), que tuvo bastante difusión en las redes sociales. Dicho vídeo fue publicado el 11 de febrero y bloqueado por supuestos problemas de *copyright* (logrando 29,703 visualizaciones en cuatro días) y posteriormente vuelto a subir el 15 de febrero (obteniendo 19.302 visualizaciones más). El otro pico (85.950 visualizaciones) que puede apreciarse en el mes de junio, se corresponde con los sucesos en torno al desalojo y comienzo de demolición de Can Vies, el más antiguo Centro Social Ocupado (CSO) de Barcelona, que provocó una ola de protestas, con episodios de violencia, quema de mobiliario urbano, represión policial, entre otros, logrando la detención del proceso de demolición y convocando posteriormente a la reconstrucción de este CSO del barrio de Sants. Uno de los vídeos más vistos es un Vídeo-testigo grabado por un vecino con su móvil desde un balcón, mientras es disparado por la policía. El mismo fue enviado directamente a 15Mbcn.tv para que lo publiquen en su canal: *Mossos desapareixen a veïns de Sants #DisparenAVEïns* (65.281 visualizaciones).

Para concluir con este gráfico creemos que si bien el contexto social, político e histórico ha colaborado, en algunos casos, en la mayor o menor visualización de los vídeos, pensamos que el trabajo y compromiso de 15Mbcn.tv en estos sucesos puede haber sido también importante para el aumento de estas visualizaciones. Por otro lado consideramos que, en otros casos puntuales, el meticuloso trabajo llevado a cabo por 15Mbcn.tv puede ser el principal responsable de esta suba en las visualizaciones, además de haber colaborado en instalar el debate sobre ciertas temáticas, tanto en las redes sociales y la opinión pública como en la agenda mediática y política local.

4.1.2. Aspectos socio-demográficos,

Por otra parte, resultó relevante analizar ciertos aspectos socio-demográficos vinculados con los usuarios del canal de YouTube del colectivo analizado, en tanto ello nos permite comprender con qué tipo de audiencia está interactuando 15Mbcn.tv. Así, se consideraron datos vinculados con la edad y la procedencia geográfica de quienes visualizan los materiales del colectivo.

Gráfico N° 3.
Rango de edades de los usuarios
que han visualizado los vídeos del canal 15Mbcn.tv en YouTube.



Como queda explicitado en el Gráfico N° 3, existiría una marcada tendencia en las visualizaciones dentro del rango de edades entre 25 y 34 años, y de 18 a 24 años. Ello podría intuirse como síntoma, por un lado, de la franja de edades que conforma mayoritariamente el movimiento 15-M y, por otro lado, de la mayor penetración de internet y las redes sociales 2.0 dentro de este rango más joven de la población.

Tabla N° 3.
Cantidad de visualizaciones según el área geográfica.

Área geográfica	Visualizaciones
España	2.448.993 (84%)
México	73.873 (2,5%)
Argentina	25.580 (1,2%)
Estados Unidos	33.253 (1,1%)
Reino Unido	29.200 (1,0%)
Región desconocida	28.644 (1,0%)
Alemania	27.737 (1,0%)
Colombia	27.520 (0,9%)
Francia	25.356 (0,9%)
Chile	16.740 (0,6%)

En lo que concierne a la procedencia geográfica de quienes visualizan los materiales del colectivo, observamos que el material se visualiza y circula (84%), casi de manera exclusiva, dentro del ámbito local del territorio español, y sólo el 16% restante circula en el resto del mundo, distribuido en decenas de países con visualizaciones cercana o menores al 1% en cada caso. Después de España, los países donde mayor índice de visualización existe es en México y Argentina, pudiendo inferir que esto tiene relación con cuestiones idiomáticas y de cercanía cultural.

En otro orden, y a pesar de la distancia idiomática, un 3,1% de las visualizaciones se producen en EE.UU., Reino Unido y Alemania, algo que quizás pueda vincularse con la marcada emigración de españoles a estos países en los últimos 5 años (al respecto Cfr. Massot Vila, 2014). Otro rasgo que nos llama la atención aquí es que en los diez primeros puestos de esta lista se encuentran ausentes otros países europeos con situaciones de crisis similares a la de España, como por ejemplo Italia, Grecia o Portugal, y de los cuales habría de esperar mayores sinergias e intercambio de experiencias.

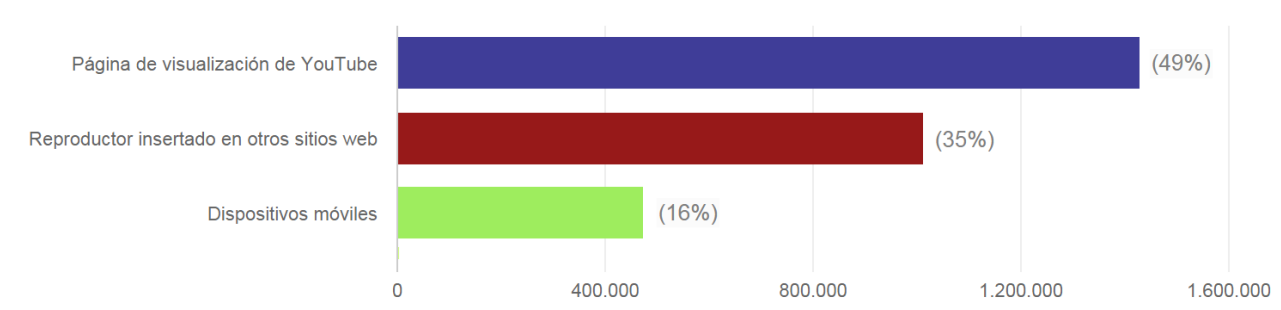
Podríamos pensar que en estos casos influyen dos variables importantes, por un lado, no existe una tasa considerable de inmigrantes españoles en estos países, por lo cual no habría visualizaciones considerables, como si sucede con el caso de EE.UU., Reino Unido y Alemania. Por otro lado, creemos que aquí el idioma sí ha significado una barrera importante. Quizás si 15Mbcn.tv hubiera profundizado en la tarea de subtítulo de sus vídeos, podría haberse ampliado la difusión del material en otros países de Europa con situaciones sociales similares, y posiblemente se hubieran creado mayores sinergias, empoderamientos e intercambios con movimientos similares a nivel internacional.

4.1.3. Visualización y distribución de vídeos en plataformas 2.0.

En los gráficos siguientes extraídos de *YouTube Analytics*, podemos apreciar la distribución de las visualizaciones del canal de YouTube de 15Mbcn.tv. discriminadas en relación con la plataforma desde donde se producen.

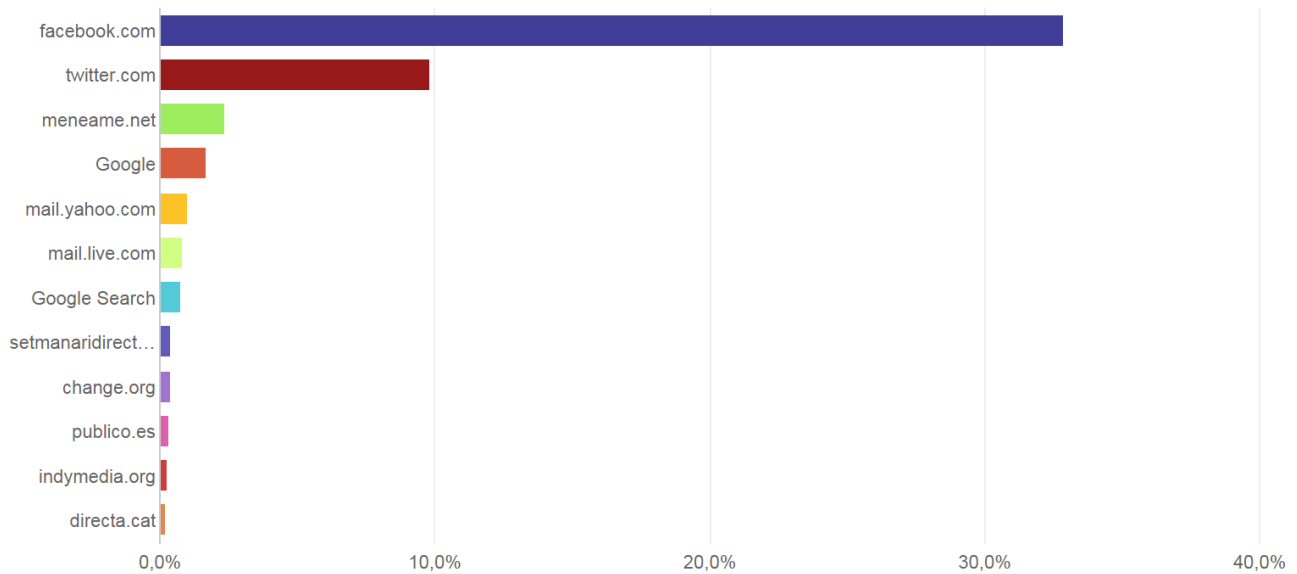
Gráfico N° 4.

Ubicaciones (internas, externas y en móviles) de las reproducciones.



En este gráfico se muestra la página, el sitio o el dispositivo en el que se reproduce el vídeo. La *página de visualización de YouTube* señala que el vídeo se ha reproducido en la página específica del vídeo dentro de la plataforma. Por su parte, *reproductor insertado en otros sitios web* constituye un indicador de cuántas personas han reproducido el vídeo cuando estaba insertado en otro sitio web, como un blog, Facebook, Twitter, etc. Por último, *dispositivos móviles* marca las reproducciones en aplicaciones para móviles (por ejemplo, iPhone o Android) y en el sitio para móviles de YouTube (m.youtube.com). Complementariamente, el Gráfico N° 5 indica la distribución de aquellas reproducciones insertadas o enlazadas desde otros sitios web (35%):

Gráfico N° 5.
Fuentes de tráfico desde sitios web externos.



Estos dos gráficos sobre la distribución y visualización *online* de los vídeos de 15Mbcn.tv ejemplifica, con datos certeros, algunas de las reflexiones compartidas anteriormente (PARTE II Capítulo 5.1.5) respecto de la migración masiva de la actividad de los movimientos sociales contemporáneos y de las prácticas mediactivistas a plataformas corporativas (como YouTube, Facebook, Twitter, Google, Yahoo, entre otras), dejando de lado plataformas alternativas y sin fines de lucro como, por ejemplo, Indymedia, años atrás epicentro de la cultura activista en red.

4.2. Análisis de los vídeos

Una vez analizados a nivel general los diversos aspectos de la producción audiovisual publicada por 15Mbcn.tv en su canal de YouTube, nos detendremos ahora a analizar los trabajos en particular. Para ello hemos llevado a cabo una estrategia de selección, definiendo una muestra de las producciones, para poder luego realizar una categorización o tipología de las mismas, a fin de ordenar el material según ciertos criterios específicos que creemos servirán para entender mejor la exuberante producción audiovisual llevada a cabo durante estos cuatro años por el colectivo.

4.2.1. Estrategia de selección.

Teniendo en cuenta la prolífica producción de 15Mbcn.tv publicada en su canal de YouTube (528 vídeos), hemos acotado la muestra a 75 vídeos, seleccionados a partir de los siguientes criterios que adquieren relevancia teórica y empírica a los fines de nuestro estudio:

- I) Vídeos con el mayor número de visualizaciones: se consideraron los 10 clips "Más vistos". Este umbral que hemos fijado ha permitido seleccionar los vídeos más relevantes publicados entre el 19/07/2011 (fecha de creación del canal) y 31/12/2014 (fecha en que prácticamente desaparece su actividad y que hemos puesto como límite de nuestro estudio).

II) Vídeos con el mayor número de visualizaciones por año: se incluyeron los 10 clips "Más vistos" de cada año: II.a) 2011; II.b) 2012; II.c) 2013; II.d) 2014

III) Vídeos con el menor número de visualizaciones: también forman parte de la muestra los 10 clips "menos vistos" del canal. Entendemos que la inclusión en la muestra de estos vídeos permitirá un análisis en torno a las razones de su escasa visualización.

IV) Vídeos nombrados por los miembros entrevistados de 15Mbcn.tv: dado que consideramos que si han sido destacados del total de casi 500 vídeos, deben tener cierta importancia para ellos, por lo tanto también para nuestro estudio.

V) Selección (subjetiva) de otros vídeos. Luego de la visualización del material, hemos seleccionado también algunos clips que, por diversas características, nos parecían importantes como parte de la muestra y del análisis que realizamos, tanto por sus elementos estéticos, narrativos y formales, como por sus aspectos discursivos y de intervención política.

4.2.2. Categorías de *videoactivismo* 2.0: Propuesta tipológica.

En primer lugar, cabe destacar que a nivel técnico las producciones son muy dispares y cada vídeo está hecho con los recursos que cada uno de los integrantes de 15Mbcn.tv tiene: cámaras diferentes, programas de edición distintos, conocimientos y diversas herramientas de comunicación audiovisual, etc. Ello supuso una dificultad inicial para categorizar a las producciones en función de estos aspectos técnicos o estéticas particulares, lo cual nos guió a considerar otras dimensiones analíticas.

En esa línea, en las entrevistas fue posible identificar que el colectivo distingue tres tipos distintos de vídeo: los vídeos con carácter de urgencia, es decir, los que se orientan a comunicar aquellas cosas que están pasando en la ciudad en el momento, para que la gente se entere de lo que pasa, por ejemplo, aquellos hechos relacionados con represión. Por otra parte, se encuentran los vídeos de motivación interna, que caracterizan como vídeos de carácter "más épicos", y que tienen como objetivo motivar a la gente para que salga a la calle y a la gente que ya está protestando para que siga saliendo a luchar. Finalmente, una tercera categoría remite a una serie de producciones más experimentales con planteos de tipo estético-políticos.

Por otra parte, en el propio canal de 15Mbcn.tv en YouTube, algunas de las producciones audiovisuales están organizadas según una serie de listas de reproducción, divididas por temáticas, siendo también destacado por la/el entrevistada/o N°6 como una forma de categorización. Sin embargo, consideramos que dicha categorización no es lo suficientemente útil para nosotros en esta instancia porque deja muchos vídeos por fuera, quedando circunscriptas a temáticas abordadas por el colectivo y haciendo luego difícil su utilización en otros casos. De todas formas, rescatamos su valor en tanto nos otorga un panorama de algunas de las temáticas abordadas por el colectivo: Represión Policial; Vivienda; Inmigración; Sanidad; Trabajo; Feminismo; Mineros; Diversidad Funcional; Medios Libres; Musicales; Huelga 14N; Huelga General 29M 2012; Testimonios Violencia Policial 29M; Banca Estafa; #12M15M.

En otro orden, varios miembros entrevistados (E.1, E.4., E.9.) nombran también dos categorías que, a grandes rasgos, se pueden diferenciar. Por un lado, vídeos vinculados con acciones, manifestaciones, con cubrir el día a día; y, por otro lado, otra categoría de trabajos que abordan temáticas con mayor profundidad, reportajes, documentales, etc. En las entrevistas (E.9.) también se destacan vídeos de corte más publicitario, vídeo-manifiestos y entrevistas de diversas temáticas. No obstante, esta categorización nos parece también insuficiente ya que poco nos ayuda a ordenar la enorme diversidad de trabajos que 15Mbcn.tv ha realizado.

Por estos motivos hemos decidido complementar estas categorizaciones con otras propuestas en torno a los audiovisuales activistas (Askanius, 2012, 2012a, 2013, 2014; de la Fuente García de la Rosa, 2013, 2014;

Gregory et al., 2005; Linares, 1976; Vila Alabao, 2012) para, a partir de todas ellas, proponer una nueva estructura más conveniente para nuestro estudio, en función del material que queremos analizar y de posibles utilizaciones posteriores. Así, creemos que la categorización que realizamos aquí es una buena síntesis y contiene una variedad de tipologías que pueden extrapolarse a una amplia variedad de audiovisuales y prácticas videoactivistas de diverso tipo. Proponemos a continuación entonces, el siguiente esquema tipológico:

- A.) Vídeo testigo.
 - A.1.) Periodismo ciudadano.
- B.) Vídeo-Inmediatez.
 - B.1.) Cápsulas instantáneas.
 - B.2.) Re-trasmisión en directo (*Live Streaming*).
- C.) Vídeo-Documentación.
 - C.1.) Vídeos de protesta/manifestación.
- D.) Vídeo Entrevista.
- E.) Vídeos de contrainformación.
- F.) Vídeo de agitación.
 - F.1.) Vídeo de convocatoria.
 - F.2.) Vídeo Manifiesto.
- G.) Virales-Guerrilla.
- H.) Remix Vídeo Político.
 - H.1.) Vídeo mix-media.
 - H.2.) Vídeo recopilatorios.
- I.) Campaña de vídeo.
- J.) Vídeo de reflexión.
 - J.1.) Documental de investigación.
- K.) Otros.

Nos detendremos a explicar ahora cada una de estas categorías de vídeos con las cuales nos proponemos ordenar y analizar diversos géneros que encontramos en la producción audiovisual activista actual que, a pesar de sus variaciones, tienen claros rasgos en común y podrían incluso rastrearse a lo largo de la historia de este tipo de producciones audiovisuales activistas. Si bien este conjunto de categorías son diferentes maneras de abordar esta modalidad genérica que hemos acordado en denominar videoactivismo 2.0, es decir un tipo de audiovisual 2.0 que es utilizado como herramienta crítica de activismo social e intervención política, no hace casi falta aclarar que no aspira a ser una categorización exhaustiva. No sólo que es inútil plantearlo así, sino que es prácticamente imposible hacer generalizaciones empíricas acerca de cuáles son los patrones y las categorías universales de este tipo de vídeos. Está claro que éstos son sólo un puñado de géneros híbridos dentro de un mar caótico y asombrosamente abundante de vídeos *online*, que responde a una tipología propuesta por nosotros en función del acotado análisis que abordamos aquí. Al respecto, resulta necesario aclarar que la clasificación de cada uno de los audiovisuales no posee un carácter excluyente, sino básicamente complementario, lo cual supone que cada vídeo puede pertenecer a más de una categoría simultáneamente.

Por otra parte, queremos destacar que si bien en cada categoría citaremos sólo una producción concreta para ejemplificarla, en la Tabla N° 4 (Ver en ANEXO No.2) podrán consultarse detalladamente a cuáles categorías pertenecen cada uno de los vídeos seleccionados en la muestra.

A.) Vídeo testigo.

En esta categoría se incluyen vídeos que registran hechos conflictivos, injusticias, represiones en manifestaciones, abusos policiales, cámaras ocultas que descubren hechos que no son públicos, vídeos que ayudan a proteger a ciertas personas o colectivos ante una represión, entre otras cosas que luego también pueden servir como prueba en procesos judiciales, desmentir ciertos hechos, influenciar a la opinión pública, etc. Muchos de estos vídeos tienen poca o ninguna edición ya que lo importante es precisamente el contenido y la veracidad del mismo (algo que la edición o posproducción puede tergiversar), donde el camarógrafo demuestra que “estuvo allí” y vio todo con sus propios ojos y su cámara. Un ejemplo de este tipo de producciones es el vídeo de 15Mbcn.tv (2012w) *#14Nbcn #14Nriseup - Polícies de paísà al centre - @agencia_29*, un vídeo muy corto que capta a los policías de vestidos civil con la intención de infiltrarse durante las manifestaciones de la Huelga General del 14-N. Encontramos también aquí ciertas producciones que, siendo vídeo testigo, pueden encuadrarse en la siguiente sub-categoría:

A.1.) Periodismo ciudadano.

Denominado también como *'Mobile Journalism'* (MOJO) (Espiritusanto, 2010) o como *'Citizen Journalism'* (Chanan, 2012b). Nos referimos aquí a un tipo de vídeo realizado por ciudadanos comunes (no activistas) que, aunque no posean grandes habilidades técnicas o estéticas, cada día están más familiarizados y comprometidos con el registro y documentación en vídeo como testigo o evidencia visual de ciertos hechos, logrando incluso imágenes más potentes y con mayor rapidez y efectividad que cualquier medio de comunicación masivo. El vídeo de 15Mbcn.tv (2014d), *Mossos desaparecen a veïns de Sants #DisparenAVEïns* constituye un buen ejemplo de este tipo de materiales, en tanto en él se refleja una grabación con un móvil desde un balcón, el día 28 de mayo de 2014, cuando un grupo de vecinos de Sants son testigos de cómo los Mossos les disparan para evitar que sigan filmando la represión policial ante el *#EfecteCanVies*.

B.) Vídeo-Inmediatez.

Se trata de vídeos basados en la capacidad de difusión casi inmediata del medio a través de redes sociales y medios de comunicación. De hecho, ésta es una de las contribuciones cruciales del videoactivismo 2.0, desafiando, como bien plantea Askanius (2012), las formas existentes de comunicación política con nuevos modos de inmediatez audiovisual. Dentro de esta categoría encontramos dos tipos de audiovisuales inmediatos:

B.1.) Cápsulas instantáneas.

Son piezas videoactivistas de rápida y sencilla realización, las cuales son grabadas, editadas (a veces incluso sin edición) y publicadas *online* a las pocas horas de registrado el suceso. Por ejemplo, el trabajo de 15Mbcn.tv. (2012p), *MOSSOS: DISPARAR PER PLAER*, un vídeo con una secuencia de casi 4 minutos, prácticamente sin edición, musicalizada irónicamente con una tranquila pieza de Jazz de fondo, mientras se muestra a un grupo de Mossos d'Esquadra disparando a los manifestantes y transeúntes evidentemente pacíficos. Al finalizar un texto se pregunta ¿Quiénes son los violentos? El título es importante también: “Mossos: disparar por placer”. El vídeo fue subido al día siguiente de los sucesos del 29-M (2012).

B.2.) Re-transmisión en directo (*Live Streaming*).

Los dispositivos móviles, las redes móviles más potentes y plataformas *online* de *streaming* han permitido la retransmisión en directo desde el lugar de los acontecimientos, pudiendo presenciarlos a distancia y replicarlos gracias a la posibilidad de compartir las imágenes en una enorme cantidad de redes sociales y plataformas *online*. Por ejemplo, el vídeo de 15Mbcn.tv (2011c) *III Trobada de Barris 17-S (live from Ustream)*, una re-transmisión de la asamblea de barrios el 17 de septiembre de 2011, grabada con un *smartphone* y capturado en vivo con *Ustream* (www.ustream.tv/channel/acampadosbcn).

C.) Vídeo-Documentación.

Son vídeos que se realizan como registro o resumen de ciertos eventos, acciones directas, asambleas, reuniones activistas, marchas, manifestaciones, discursos, escraches, comunicados, acontecimientos políticos, entre otros. Este conjunto de vídeos de auto-documentación del movimiento representa una especie de archivo que mantiene la memoria colectiva de todos estos hechos en los que el movimiento participa, funcionando también como un modo de auto-comunicación que refleja el papel del vídeo en la construcción de la identidad colectiva, el sentido de pertenencia, la comunidad y el compromiso. Por ejemplo, el vídeo de 15Mbcn.tv. (2014f) *La Plataforma Estafa Banca celebra la victòria*, una documentación de una acción celebrada por esta plataforma frente a la Fiscalía General de Catalunya. En febrero de 2012 comienza con su lucha contra las estafas de la banca y recién después de más de dos años en la calle, celebra el 17 de julio de 2014 su victoria, ya que ganaron gran parte de los juicios. El vídeo rescata los testimonios de lucha de las personas involucradas. Dentro de esta categoría, a su vez, distinguimos la siguiente sub-categoría, más específica y con mayor desarrollo:

C.1.) Vídeos de protesta/manifestación.

Estas piezas documentan y realizan un resumen o sumario de los sucesos que acontecen en manifestaciones, protestas, acciones, intervenciones u ocupaciones desde el punto de vista de los activistas, proporcionando evidencia visual y, a veces, testimonios de testigos presenciales. Algunos son realizados de manera muy rudimentaria y otros utilizan diversos recursos de montaje, material de archivo, música, gráficos de pantalla, voz en off y/o textos. Un ejemplo es el trabajo de 15Mbcn.tv (2013j), *#28F Vaga d'universitats. Manifestació a Barcelona*, un vídeo que documenta la manifestación de la huelga de estudiantes universitarios del 28-F (2013). Realizados con diversas imágenes, montadas al ritmo de una música intensa de Hip-Hop en catalán, con un formato y estética de vídeo clip con planos y secuencias estéticamente muy cuidadas.

D.) Vídeo Entrevista.

Son vídeos en los cuales el testimonio constituye lo más importante y el eje único sobre el que se despliega la pieza, destacando la potencia del discurso pronunciado, sin utilizar grandes recursos formales, estéticos, sonoros, más allá de la narrativa planteada en los casos en que el material es editado y re-estructurado para conformar un discurso más claro. Existen casos en los cuales la identidad de la persona entrevistada debe ser resguardada, por lo tanto, se utilizan los recursos necesarios para mantener el anonimato de la misma, entre otros, distorsión de la voz, planos sin mostrar el rostro, de espaldas a la cámara o planos recursos donde se visibilizan partes del cuerpo que no sirven para identificar al individuo, mostrando las partes por el todo (sinécdoque). Por ejemplo, el vídeo de 15Mbcn.tv (2012s), *PERDRE UN ULL / PERDER UN OJO*. En este vídeo, Ester Quintana, una mujer de 42 años que perdió un ojo por el impacto de un proyectil lanzado por los Mossos el 14N, presenta su versión de los hechos que contradicen frontalmente las versiones del Consejero de Interior, Felip Puig. A diferencia de este ejemplo, también son interesantes los vídeos donde se mantiene el anonimato de la persona como 15Mbcn.tv (2012f), *Esta persona está en BUSCA Y CAPTURA*.

E.) Vídeo de contrainformación.

Vídeos cuyo objetivo primordial es mostrar un punto de vista y un discurso alternativo, y a veces incluso opuesto, al que proponen los medios hegemónicos, presentando cierta información que la mayoría de las veces no está presente o es tergiversada por los *mass media* y/o el discurso oficial. Su función principal es visibilizar problemas, injusticias, luchas, acciones y/o actores ignorados, desplazados o, incluso, demonizados. Son discursos que abordan los acontecimientos del momento desde el punto de vista de los afectados. Suelen registrar también manifestaciones, protestas, huelgas, acciones, intervenciones, entre otras prácticas convocadas y realizadas por organizaciones y movimientos sociales, políticos, ambientales, etc. Por ejemplo el vídeo de 15Mbcn.tv (2012v), *Un nou vídeo demostra que Felip Puig torna a mentir al Parlament*, un audiovisual que contrapone imágenes de un vídeo de Russian Today (RT) que muestra un agente de la BRIMO (Mossos d'Esquadra) disparando un proyectil, en la zona donde se encontraba Ester Quintana, desmintiendo las explicaciones facilitadas por el Consejero del Interior en su sede parlamentaria el día 13 de diciembre sobre los hechos que rodearon la pérdida del ojo de Ester Quintana el 14N.

F.) Vídeo de agitación.

Herederos del *agit-prop*, poseen una intencionalidad política explícita. Son vídeos generalmente de corta duración donde se presentan situaciones, hechos, argumentos o acciones concretas que buscan influir emocionalmente en el espectador, para agitar su consciencia, motivarlo, movilizarlo a involucrarse o comprometerse más, desde el interior de las organizaciones y movimientos que luchan por cuestiones sociales, políticas, ambientales, etc. Suelen utilizarse montajes ágiles, música intensa, estética impactante y mensajes claros, directos, emotivos y, muchas veces incluso, de carácter imperativo. Muchas veces se destaca una marcada oposición entre los 'malhechores' y 'bienhechores', poniendo en escena injusticias, luchas desiguales, empoderamientos y victorias colectivas, entre otras. Suelen hacer un llamamiento al público para el cambio social y político, reduciendo y simplificando las cuestiones políticas complejas a un espacio de acción factible. Por ejemplo, el vídeo de 15Mbcn.tv (2011d) *Power to the People*, realizado con diversas imágenes montadas al ritmo de una música intensa y emocional, con un formato y estética marcadamente publicitaria y emotiva. Dentro de esta categoría de vídeo de agitación identificamos, a su vez, dos sub-categorías más específicas:

F.1.) Vídeo de convocatoria.

Son vídeos de agitación que llaman específicamente a la acción, la movilización, a la participación de las personas en luchas, protestas, manifestaciones o para participar en línea, por ejemplo, mediante la redistribución de la llamada a la acción en sus propias redes personales. Se caracterizan por un lenguaje directo, que apela a las emociones y busca motivar a sus espectadores, de corta duración, con una estética impactante, utilizando en ciertos casos un lenguaje publicitario. Muchas veces terminan con un enlace que dirige a los espectadores a un sitio web para obtener información adicional detallada sobre el evento que se está promoviendo³⁶⁸. Un ejemplo interesante es el trabajo de 15Mbcn.tv (2014a), *#Desobediencia2014 #DignaDesobediència*, un vídeo de remezcla que utiliza imágenes de resistencia civil icónicas y paradigmáticas de la historia para convocar a manifestarse contra las leyes y políticas opresivas, en particular llama a una “concentra-acción” el 1 de julio de 2014 contra los recortes de las libertades, bajo el lema “Cuando la injusticia es ley, la desobediencia es un derecho”.

F.2.) Vídeo Manifiesto.

Son vídeos con una carga ideológica, política y/o emotiva muy grande, que busca exponer una declaración de principios e intenciones que el grupo expone sobre su conformación e identificación. Son vídeos en los cuales el texto (escrito o hablado) es uno de los elementos más importantes. Suele utilizarse música e imágenes intensas que apelan a la emotividad³⁶⁹. Este tipo de vídeos generalmente persigue dos finalidades diferentes, aunque a veces complementarias. Por un lado, buscan motivar, movilizar, educar, y cohesionar al movimiento, fomentando la solidaridad y compromiso interno entre los participantes y activistas ya activos. Por otro lado, buscan a veces convencer, iniciar, convertir o reclutar nuevos integrantes para el movimiento. Ejemplo paradigmático es el vídeo de 15Mbcn.tv (2012q), *Nosaltres*, realizado a partir del manifiesto surgido el 21 de abril de 2012, en la asamblea de apoyo a las personas represaliadas del 29M en Barcelona. Realizado con imágenes de las diversas luchas acontecidas a lo largo de todo el último año.

G.) Viral-Guerrilla.

Son piezas audiovisuales de corta duración, muy directas y que buscan viralizarse en la red, a través de la contra-publicidad, el humor, el *fake*, la sobre-identificación, entre otras estrategias. Encontramos al respecto un ejemplo de 15Mbcn.tv (2013k), *#MANIBRIMO: Desfilada militar a la Vila de Gràcia*, un vídeo en el cual se ve a unos 100 *Mossos d'Esquadra* de la Brigada Móvil desfilando por el Barrio de Gracia. La música de *Star Wars V: The Empire Strikes Back* imprime un tono irónico al vídeo, logrando 78.463 visualizaciones.

368 Askanius (2012) los denomina también como ‘*protest trailers*’ o ‘*demo teasers*’, haciendo un paralelismo entre los anuncios de los *films* por estrenar en el cine y los *trailers* o *teasers* de las manifestaciones o protestas, también por venir.

369 En palabras de la/el entrevistada/o N°9 “un tipo de vídeo que se ha convertido ya en una especie de tópico de los movimientos sociales (...) [con la] lectura de un manifiesto, con alguna musiquita bonita, [e] imágenes de lucha de estas que te ponen la piel de gallina”

H.) **Remix Vídeo Político**³⁷⁰.

Vídeos realizados a partir de material recopilado de una multiplicidad posible de fuentes que es apropiado, reciclado y re-utilizado en nuevas piezas audiovisuales críticas y de marcada tendencia política. Son también habituales aquí las referencias o citas a productos, íconos o elementos de la cultura popular. El trabajo de 15Mbcn.tv (2012c), *Caixarolada permanent a les Torres de Mordor: #OccupyMordor*, es un ejemplo de este tipo de vídeo. A la vez también es un vídeo de agitación, que forma parte de la campaña #OccupyMordor, una convocatoria para manifestarse frente a las torres de *La Caixa*. El vídeo es un remix vídeo-político que utiliza imágenes y la música de la película *El señor de los anillos*. El vídeo plantea la analogía irónica entre estas torres y las torres de Mordor (el Mal personificado en la película). Dentro de Remix Vídeo Político podemos encontrar también otras dos sub-categorías con rasgos particulares:

H.1.) **Vídeo mix-media**³⁷¹.

Es un tipo de Remix Vídeo Político en el cual la tendencia general es a reutilizar imágenes y mensajes exclusivamente de los medios de comunicación masivos, tanto para su análisis, confrontación como también para la perversión de los mismos. El audiovisual de 15Mbcn.tv (2012x), *23F: España es de puta madre*, es un buen ejemplo. Una pieza en formato de vídeo-clip, realizada mediante un montaje intenso, con música de marcado ritmo, imágenes de los medios de comunicación, los desafortunados comentarios del jefe de policía y los registros de móviles sobre las represiones durante la #primavera valenciana, a mediados de febrero de 2012. El vídeo, de marcada ironía, cruza las fechas con el aniversario de los sucesos históricos del 23-F.

H.2.) **Vídeo recopilatorio**.

Mediante un montaje de materiales de diversas fuentes, se relata un acontecimiento y/o se plantean otros puntos de vista sobre ciertas temáticas re-utilizando y re-mezclando de una manera particular imágenes registradas por otras personas, otorgando nuevos sentidos, estéticas y narrativas a estos materiales. A su vez, este material puede ser nuevamente reutilizado por otras personas en nuevas remezclas. Este tipo de vídeos es producto también de esta tendencia de utilizar licencias copyleft (o Creative Commons) que, como ya vimos, es un rasgo característico de la producción videoactivista contemporánea 2.0. Un buen ejemplo lo constituye el vídeo de 15Mbcn.tv (2011a), *#15o THE GLOBAL CHANGE - INDIGNADOS CON CAUSA. EL 15 DE OCTUBRE SAL A LA CALLE*, un clip que convoca a la manifestación global del #15-O. Para su realización se recurre a la recopilación de diversos materiales de la evolución del movimiento de los indignados iniciado en España, unos meses antes.

I.) **Campaña de vídeo**.

Estos audiovisuales se realizan como apoyo a una causa en particular y son piezas trabajadas con una estrategia muy pensada, con objetivos, lineamientos y públicos muy precisos. Buscan, por ejemplo, convencer a figuras políticas de una temática en particular, conseguir fondos para una acción o campaña específica en apoyo a un colectivo, apoyar a una persona o grupo de personas frente a una causa injusta o de violación de derechos humanos, generar presión para que ciertas personas con poder de decisión apoyen una causa o una ley o una medida, llamar la atención de algo que ha sucedido y que no se ha difundido o ha tenido poca repercusión intentando convencer a la opinión pública, entre otros. El trabajo de 15Mbcn.tv (2014b), *Entusiastes de l'autogestió*, es un ejemplo. Mediante el humor y la ironía, convoca a participar de una campaña de *crowdfunding* para recaudar fondos para reconstruir el Centro Social Autogestionado Can Vies, desalojado y destruido en el intento de demolición por parte del Ayuntamiento, pero detenido por la rotunda manifestación y respuesta popular (www.reconstruim.canvies.org).

370 Jonathan McIntosh hace tiempo viene utilizando la denominación de *Political Remix video* en sus conferencias sobre esta temática, destacándose la presentada en Ars Electronica en 2008 (McIntosh, 2008). Al respecto, Askanius también nombra este tipo de vídeos como *Political Mash-Up Videos* (Askanius, 2013).

371 Categoría extraída del *Festival Nuevas Realidades Vídeo-Políticas* (Bula & Fidalgo Alday, 2013)

J.) Vídeo de reflexión.

Suelen ser trabajos de mayor duración porque requieren mayor tiempo para exponer ciertas temáticas y profundizar en determinados aspectos y argumentos, con el objetivo de incentivar la reflexión en el espectador y mostrar situaciones o aspectos de la realidad que suelen estar ocultos o silenciados, para concienciar a las personas, impactar en la opinión pública y, en el mejor de los casos, movilizar a la acción. Encontramos un buen ejemplo en el vídeo de 15Mbcn.tv (2014c), *Mossos a Israel. Cursos de represió. #TestedInCombat*, pieza que investiga y presenta pruebas, imágenes y documentos que develan los cursos de represión que los *Mossos d'Esquadra* realizan habitualmente en Israel. Este trabajo que cuestiona los métodos del cuerpo policial, logra viralizarse rápidamente en las redes como *#TestedInCombat* (testado en combate).

J.1.) Documental de investigación.

Dentro de los vídeos de reflexión, encontramos esta categoría que profundiza aún más en los conceptos y características de este tipo de piezas, transformándose ya en medimetrajes o largometrajes, cuyo objetivo es generar una reflexión profunda sobre una temática o problemática. En estos casos la producción es mayor, hay una investigación muy profunda por detrás, se intenta persuadir al espectador sobre un tema concreto y específico mediante argumentos y fundamentados bien elaborados. Suelen realizarse con un equipo más grande de personas, llevando a cabo entrevistas, consultando a especialistas, investigando documentos y recopilando materiales de archivo, entre otras cosas. Es importante la reflexión temática, teórica y estética desarrollada en este tipo de trabajos. El medimetraje documental de 15Mbcn.tv (2013h), *SOBREN RAONS. Tanquem els centres d'internament d'estrangers (CIE)*, es un buen ejemplo. Un trabajo de investigación audiovisual que, a través de los testimonios de diferentes personas que han sido internadas en el Centro de Internamiento de Extranjeros (CIE) de la Zona Franca en Barcelona, busca acercarse a la realidad de esas cárceles encubiertas e ilegales. El documental plantea que si la defensa de los derechos humanos es una prioridad, el cierre de los CIEs es la única opción válida. La realización del mismo es una colaboración con la plataforma Tanquem els CIEs.

K.) Otros.

Queremos enmarcar aquí algunos trabajos que, por una u otra razón, no creemos pertinente asociarlos a alguna de las categorías anteriores. Nos referimos aquí, entre otros, a audiovisuales más experimentales, videoarte, vídeos musicales, animaciones; etc. Por ejemplo, el caso de 15Mbcn.tv (2012t), *Rosa de Foc*, un vídeo experimental, con planos generales de la ciudad de Barcelona y secuencias contemplativas que muestran el humo de los contenedores incendiados en las calles, el sonido ambiente de sirenas y ruido de la ciudad, un plano del amanecer y breves planos de las calles envueltas en llamas y humo. El título alude a los sucesos y protestas de 1909, cuando Barcelona recibió el nombre de Rosa de Foc. El vídeo finaliza con el texto "ciutat d'ivori" (ciudad de marfil) "avui, rosa de foc" (hoy, rosa de fuego).

En función de la tipología propuesta más arriba y de los criterios de selección, la muestra de vídeos elegidos quedó categorizada siguiendo la tabla N° 4 (Ver en Anexo No. 2). En ella encontramos una gran diversidad de vídeos de 15Mbcn.tv que hemos intentado organizar según ciertos criterios ya nombrados. Así, en función de la tipología propuesta y a partir de la categorización de cada vídeo de la muestra en torno a dicha tipología, fue posible identificar cuáles categorías fueron las de más frecuente utilización dentro de la muestra de 75 vídeos, como veremos en la Tabla N° 5. Es preciso recordar, como ya se mencionó, que no se trata de categorías excluyentes, por lo cual cada vídeo de la muestra puede pertenecer a más de una categoría.

En la Tabla N° 5, en la página siguiente, podemos ver los tipos de vídeos más y menos frecuentes de 15Mbcn.tv en función de las categorías que hemos establecido. Los vídeos catalogados como Vídeo-documentación, Vídeo de contrainformación y Vídeo de agitación son los más frecuentes de la muestra, esto denotaría la relevancia que este tipo de producciones posee para los integrantes del colectivo 15Mbcn.tv, a las cuales evidentemente se han dedicado en mayor medida. En contraposición, las categorías

menos frecuentes, como puede apreciarse en la muestra, son Viral-Guerrilla y Otros. Por un lado, creemos que la categoría Otros no adquiere suficiente relevancia ya que los vídeos que la configuran se definen en función de su no pertenencia a las categorías restantes, otorgando poca especificidad a la misma. Por otro lado, si bien se refiere a audiovisuales más experimentales, videoarte, vídeos musicales, animaciones, trabajos frecuentes en menor medida dentro de la producción del colectivo, forman parte de su producción y por ello queríamos reflejarlos en la muestra. No obstante estamos convencidos, luego de haber visualizado la totalidad del material, que un análisis aún más detallado y exhaustivo de todos los vídeos del colectivo (528 vídeos) podría darnos un panorama más certero sobre estos datos.

Tabla N° 5.

Tipologías de los vídeos y cantidad/frecuencia en la muestra.

Tipología	Sub-categoría	Vídeos de la muestra que corresponden a esta categoría	Total
A.) Vídeo testigo		5 vídeos	7 vídeos
	A.1.) Periodismo ciudadano	2 vídeos	
B.) Vídeo-Inmediatez		-	11 vídeos
	B.1.) Cápsulas instantáneas	10 vídeos	
	B.2.) Re-trasmisión en directo (<i>Live Streaming</i>)	1 vídeos	
C.) Vídeo-Documentación		13 vídeos	21 vídeos
	C.1.) Vídeo de protesta/manifestación	8 vídeos	
D.) Vídeo Entrevista		9 vídeos	9 vídeos
E.) Vídeos de contrainformación		19 vídeos	19 vídeos
F.) Vídeo de agitación		7 vídeos	21 vídeos
	F.1.) Vídeo de convocatoria	11 vídeos	
	F.2.) Vídeo Manifiesto	3 vídeos	
G.) Viral-Guerrilla		5 vídeos	5 vídeos
H.) Remix Vídeo Político		5 vídeos	12 vídeos
	H.1.) Vídeo mix-media	2 vídeos	
	H.2.) Vídeo recopilatorios	5 vídeos	
I.) Campaña de vídeo		8 vídeos	8 vídeos
J.) Vídeo de reflexión		4 vídeos	7 vídeos
	J.1.) Documental de investigación	3 vídeos	
K.) Otros		3 vídeos	3 vídeos

CONCLUSIONES

Conclusiones

*Rodar políticamente una película. Montarla políticamente.
Difundirla políticamente. Es largo y difícil.*
Jean-Luc Godard, "Manifiesto". Al Fatah, Julio 1970.

A lo largo de este estudio hemos abordado los diversos aspectos que han influido directamente en la construcción de los discursos audiovisuales de intervención social y política desde el cine militante, el videoactivismo de los años ochenta y noventa, hasta el activismo audiovisual del siglo XXI y su interacción con la Red. Nos detuvimos a analizar y definir objetivos, tácticas, estrategias, aspectos experimentales, estéticos, críticos y políticos, para evaluar las continuidades y rupturas, comprendiendo estas prácticas audiovisuales activistas actuales como un espacio híbrido en el que lo antiguo y lo nuevo, el pasado y el presente, claramente se superponen. Analizamos también el videoactivismo 2.0 como una de las formas de utilizar críticamente los medios audiovisuales, los medios de comunicación y las herramientas *online* 2.0 (*social media*) para la intervención social, política y cultural, como formas de resistencia, de insistencia y de construcción de nuevos horizontes posibles. Nos hemos preguntado sobre la manera en que podemos entender las prácticas de activismo audiovisual en línea como un modo de participación e intervención política tanto en el espacio *online* como *offline*, analizando también el papel que las plataformas de vídeo *online*, y en particular YouTube, poseen como espacio donde se hospedan, distribuyen, experimentan y multiplican hoy estas prácticas. Todo ello teniendo en cuenta también los mecanismos de control que el poder corporativo ejerce sobre las redes y en particular sobre estas prácticas críticas contra-hegémónicas.

Es importante destacar que estas prácticas actuales de videoactivismo 2.0 son producto, no sólo de estos cambios tecnológicos, sino también, de manera fundamental, del contexto de crisis global donde diversos movimientos de protesta han surgido, en los últimos años (2009-2014), en diferentes partes del mundo. Movimientos que utilizan internet como una forma de organizarse y expresarse, tanto en reclamos puntuales (como la educación en Chile, el transporte en Brasil, la privatización de los espacios públicos en Turquía), como reclamos que atraviesan y critican al mismo sistema en su conjunto, buscando una democracia real, tanto por su ausencia (primavera árabe), como también por las crisis de las pseudo-

democracias existentes en tiempos de la hegemonía neoliberal (Grecia, España, Portugal, EEUU, México, etc.). Dentro de este contexto social agitado, nos detuvimos puntualmente a analizar el colectivo audiovisual activista que surge en la acampada de la plaza Catalunya, en Barcelona (España) durante los sucesos del 15-M (2011): 15Mbcn.tv como caso de estudio. Abordamos este ejemplo puntual, dentro de la inabarcable cantidad de colectivos que existen actualmente en nuestra época, examinando sus características comunes y particulares, sus razones y motivaciones, sus producciones, luchas y propuestas.

Tal como aventuramos en nuestro primer supuesto de investigación (primera hipótesis), los objetivos y planteamientos audiovisuales y políticos de los colectivos activistas actuales, son herederos de las premisas de los cineastas militantes de los sesenta y/o de las prácticas videoactivistas de los ochenta y noventa. Si bien estas prácticas poseen actualmente otros recursos tecnológicos y nuevas formas de producir y difundir los materiales, a pesar del paso del tiempo y de todas las diferencias que esto trae implícito, conservan propósitos similares a sus antecesores, tal como sintetizamos aquí, siguiendo ciertos autores (Galán Zarzuelo, 2014; Trabucco Ponce, 2007; Bustos, 2012) y retomando las experiencias descritas antes. Hablamos aquí, entonces, de cómo visibilizar las luchas y realidades que la mayor parte de las veces son tergiversadas, obviadas e incluso ocultadas por los medios *mainstream* y el cine industrial. También son dimensiones fundamentales denunciar, contrainformar, convocar y organizar, así como registrar y transmitir saberes y experiencias, ayudar a (re)construir una identidad colectiva y una memoria histórica de los movimientos sociales y resistir al dominio de la esfera pública por parte del poder político, comercial y mediático. En definitiva, generar y recuperar valores que contribuyan a producir cambios en la consciencia de protagonistas y espectadores, transformando y forjando nuevos imaginarios de cambio y utopía.

Asimismo, se evidencian ciertos aspectos que responden y son producto de la época en que se desarrollan al integrarse las prácticas audiovisuales con la potencialidad de la web 2.0 (esto se corresponden con los lineamientos de nuestro segundo supuesto de investigación). Muchas premisas actuales de producción, distribución y exhibición del audiovisual crítico de intervención activista (cultura libre, copyleft, inmediatez del registro y difusión, nuevas formas de creación colectiva, remezcla audiovisual, etc.) cambian radicalmente, afectando tanto la movilidad, flexibilidad e instantaneidad que permiten las nuevas tecnologías (audiovisuales, informáticas y comunicacionales), como la omnipresencia de cámaras actual.

En líneas generales, podemos ver que algunos activistas audiovisuales han estudiado de cerca la historia del cine militante, radical, el videoactivismo, el documental de oposición, entre otras experiencias, y hacen todo lo posible para citar y referenciar esa historia en su propio trabajo. Otros, que crecieron dentro de comunidades de productores de medios radicales que funcionaron durante las principales luchas de los movimientos sociales de la generación anterior. Sin embargo, hay también ciertos activistas audiovisuales actuales que desconocen totalmente esta historia y están aplicando la mayoría de las herramientas y técnicas de la actual cultura del remix o de la remezcla, a proyectos con los cuales ya estaban comprometidos. Algunos aprendieron a grabar y editar haciendo vídeos de *skates* o videoclips de música, otros estudiaron cine, periodismo o publicidad y se sumaron a comisiones y asambleas en plazas ocupadas cambiando así las temáticas de sus trabajos. También hay quienes grabaron su primer vídeo en una manifestación, lo publicaron *online* y consiguieron que mucha gente lo viera, encontrando así otra forma de participar y aportar personalmente con los sucesos sociales y políticos en los que se encuentran comprometidos. Acordamos con Camuñas Maroto (2014) cuando destaca que existe una tendencia de los colectivos activistas y/o videoactivistas actuales a desconocer la historia de las experiencias anteriores de grupos, colectivos y realizadores que desarrollaron prácticas similares. Esto se ejemplifica en colectivos como 15Mbcn.tv, en los cuales, aunque ciertos integrantes sí tienen una visión retrospectiva de las experiencias y prácticas de activismo audiovisual precedentes, muchos de sus miembros desconocen totalmente estas experiencias de las que son herederos y que podrían, según nuestro punto de vista, enriquecer rotundamente su práctica. No obstante, creemos que estos antecedentes forman parte, de una manera u otra, de la cultura (audio)visual y política de los actuales realizadores videoactivistas 2.0. De ello se desprenden muchas de las características que analizamos y resaltamos como comunes y que enlazan unas experiencias con otras, como veremos a continuación.

Qué hay de viejo en lo nuevo y qué hay de nuevo en lo nuevo

Del cine militante al videoactivismo 2.0

A continuación, nos interesa destacar las características y especificidades de los actuales audiovisuales activistas y sus similitudes y diferencias, continuidades y rupturas respecto de sus antecedentes históricos. Como hemos podido apreciar a lo largo de este trabajo, tanto en los audiovisuales analizados como en la enorme cantidad de audiovisual activista que circula en internet, cualquiera sea la forma específica que adopten, o las variadas tendencias estéticas perceptibles, existe un rango discursivo y estético abundantemente rico que es testimonio de la variedad de prácticas de activismo audiovisual que se utilizan para narrar, comunicar, argumentar, contrainformar, exponer los acontecimientos de urgencia, construir argumentos políticos, convocar, movilizar a la acción, conectar visualmente luchas y cohesionar las redes de activistas y movimientos, entre otros.

Sin embargo, lo que podemos considerar realmente nuevo no son esas prácticas en sí -ya que como hemos visto han sido utilizadas, en mayor o menor medida, por los colectivos audiovisuales de intervención política a lo largo de la historia-, sino los espacios de circulación *online*, la velocidad con la que circulan, la calidad del fluido, la cantidad de producción y remontaje del material, lo efímero de su existencia, y la facilidad/dificultad de acceder a él dentro del infinito flujo de información que circula y aumenta día a día en la web.

A pesar de habernos preocupado por realizar un sondeo exhaustivo de diversas y heterogéneas fuentes, somos conscientes de lo infinito que puede ser este proceso, por lo cual hemos decidido desarrollar un marco general histórico para luego acotar nuestra indagación al estudio de caso puntual de 15Mbcn.tv, con una serie de prácticas concretas, en un lugar determinado y un periodo de tiempo acotado. No obstante, existe la posibilidad de que algunas de nuestras suposiciones, discusiones y conclusiones vertidas aquí puedan verificarse, ampliarse e, incluso, contradecirse, incentivando con ello a futuras investigaciones para las cuales esperamos sea útil este trabajo, que intentó cubrir una pequeña porción dentro de la inmensa superficie del panorama audiovisual de nuestra infoesfera actual y de las prácticas de resistencia, insistencia e intervención social, política y cultural que actualmente se están llevando a cabo.

De todas formas, si bien aquí nosotros hemos extraído y arriesgado ciertas discusiones o conclusiones generales, es una tarea complicada si tenemos en cuenta que abordan un momento político aún vivo y una contemporaneidad audiovisual en desarrollo continuo. El verdadero alcance de las acciones de estas prácticas de activismo audiovisual, tanto en los aspectos estéticos como de la dimensión más ambiciosa de intervención y transformación de la realidad social y política, podrá realizarse realmente de manera más certera en un futuro.

Para facilitar la lectura y el entendimiento de los diversos aspectos que abordaremos a continuación, hemos decidido unificarlos bajo diferentes apartados que consideramos más representativos y relevantes de nuestras conclusiones, en sintonía con los aspectos analizados en nuestro estudio de caso.

Integrantes.

Aunque no podemos realizar una rotunda generalización, sí podemos destacar una fuerte tendencia, a lo largo de la historia y en nuestro caso de estudio, a que los miembros que integran los colectivos audiovisuales y cinematográficos activistas, políticos y/o militantes, posean diversas formaciones profesionales. Encontramos tanto estudiantes y graduados de cine, vídeo o medios audiovisuales, como también del campo de la sociología, humanidades y/o artes (Ameller, 1999; Arnau Roselló, 2006; Bustos, 2006; Campo, 2007). Otra característica es que, en su mayoría, provienen originalmente del campo del audiovisual, el vídeo o el cine y de allí despliegan su actividad hacia la política y el activismo social, y no al revés. En esa línea, podemos destacar la interdisciplinariedad de los colectivos dentro del campo del audiovisual activista, una cualidad que como vemos atraviesa las fronteras, la historia y las particularidades de cada grupo y colectivo. Sólo por nombrar algunos ejemplos, encontramos los colectivos de cine militante de los sesenta y setenta en Latinoamérica (Campo, 2007; Tzvi Tal, 2003)³⁷², los grupos conformados en torno a Mayo del 68 en Francia (Arnau Roselló, 2006; Bruck, 2008; Elshaw, 2000)³⁷³, los colectivos de cine militante de la España tardofranquista (Arnau Roselló, 2006), diversos colectivos del movimiento de Guerrilla Television (Baigorri, 2004; Boyle, 1985, 1992, 1997)³⁷⁴, el paradigmático caso de *Video-Nou/SVC* (Ameller, 1999), colectivos videoactivistas británicos de los años noventa (Presence, 2013), colectivos activos en Argentina en torno a los sucesos del 2001 (Bustos, 2006; Campo, 2007; Galán Zarzuelo, 2012; Russo & De La Puente, 2005)³⁷⁵. En consonancia, también en el caso del 15Mbcn.tv todos sus miembros entrevistados poseen formación, experiencia y capacitaciones universitarias y en algunos casos incluso de postgrado. Las formaciones se encuentran mayoritariamente dentro del campo audiovisual (cine, comunicación audiovisual, documental, artes audiovisuales), artístico (bellas artes, fotografía, diseño gráfico, arquitectura, grafismo 3D), social y/o humanista (literatura, sociología, educación ambiental, periodismo, historia).

En contrapartida, podríamos destacar que existe también una significativa ampliación del campo con la introducción de prácticas individuales de activismo audiovisual amateur en las cuales los realizadores no pertenecen a colectivos específicos, ni necesariamente son personas con formación profesional, sino que de la mano de las nuevas tecnologías, la audiovisualización de los dispositivos y las redes móviles inalámbricas (Chanan, 2012), sus producciones han pasado a conformar parte del paisaje mediático actual que hemos analizado.

Existen, por tanto, diferentes tipos de productores de audiovisual activista. Encontramos profesionales del audiovisual que realizan documentales o trabajos audiovisuales de intervención política, dentro o no de un colectivo o grupo; activistas que utilizan el vídeo de manera independiente y no-sistemática para documentar diversas acciones o situaciones; y, por último, ciudadanos que utilizan ocasionalmente su teléfono móvil o su cámara amateur para defenderse, empoderarse y denunciar. No es lo mismo realizar una documentación en vídeo que hacer un documental de vídeo o un trabajo de activismo audiovisual. Si bien todas estas actividades son importantes, entran en juego diferentes estrategias y conceptos, como ya hemos analizado. Evidentemente, los miembros de 15Mbcn.tv pertenecen a la primera categoría de productores audiovisuales que hacen activismo a partir de su misma producción audiovisual.

372 Estos realizadores tenían formación terciaria o universitaria que luego canalizó en militancia audiovisual. Ríos, Gleyzer, Vallejo, Solanas y Getino, entre otros, tuvieron o finalizaron estudios superiores (Campo, 2007). Tzvi Tal (2003) destaca que casi todos los cineastas políticos de Argentina, Brasil y Uruguay durante esta época fueron estudiantes universitarios, constituyendo parte de las élites intelectuales y estéticas en esa era de agitación pre-revolucionaria.

373 Si bien se incorporan a las filas de los colectivos integrantes de la clase obrera y proletaria sin estudios superiores o formaciones profesionales, quienes dirigen, coordinan y se convierten en los ideólogos conceptuales y cinematográficos del movimiento son, principalmente realizadores de gran trayectoria profesional y elevada formación intelectual, como Godard, Resnais, Garrel, Gorin, Marker, entre otros. (Arnau Roselló, 2006; Bruck, 2008; Elshaw, 2000)

374 Gran parte de los miembros de los diversos colectivos del movimiento de Guerrilla Television eran personas de clase media asociados a los círculos artísticos, culturales, universitarios y de los medios de comunicación de Estados Unidos. (Baigorri, 2004; Boyle, 1985, 1992, 1997)

375 Todos los estudios sobre los colectivos de Argentina (2001) coinciden en la formación educativa terciaria o universitaria de los realizadores, siendo en su mayoría estudiantes o profesionales del campo audiovisual.

Roles.

El tema de la distribución de roles o funciones entre los miembros de la comisión 15Mbc.tv se realiza en función de los deseos, ganas y compromiso puntual de cada persona, en cada momento. La distribución del trabajo, por lo tanto, no está claramente definida y el mismo tiende a ser totalmente horizontal. Por otro lado, si bien comparten más o menos los mismos roles, podríamos diferenciar algunos teniendo en cuenta las afinidades e intereses de cada persona, según los diversos momentos: grabar, editar y publicar en YouTube, investigar y desarrollar documentales, gestionar redes sociales (Twitter y Facebook) y mail, producir y organizar. No obstante, producto de esta misma libertad, compromiso y dedicación personal en el trabajo, existen miembros del 15Mbcn.tv que al comprometerse más, dedicar más tiempo y esfuerzo y participar mucho más activamente, acaban teniendo lógicamente mayor peso y reconocimiento dentro del colectivo. Esta particularidad en la cual unos integrantes se destacan sobre otros, si bien es algo contrario a la lógica colectiva, es también algo que sucede naturalmente y que lo vemos a lo largo de la historia, ya que al haber integrantes más comprometidos, con mayor capacidad de trabajo y mayor productividad, de una u otra forma terminan destacando sobre el resto. Por ello, seguimos hablando de Chris Marker de los Groupes Medvedkine o S.L.O.N., de Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov, de Getino y Solanas y el grupo Cine Liberación, Raymundo Gleyzer y el colectivo Cine de la Base, Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau, Dee Dee Halleck y Paper Tiger Television/Deep Dish TV, Mark Saunders de Despite TV, Thomas Harding de Undercurrents, entre otros. Por otro lado, es también destacable que estas personalidades son quienes inyectaron una enorme cantidad de energía a los colectivos, muchos de los cuales, sin duda, no hubieran sido lo mismo sin su presencia.

Podemos concluir que existen diversas maneras de afrontar la cuestión de los roles por parte de los colectivos y grupos analizados a lo largo de la historia. Por una parte, encontramos experiencias que trabajan bajo una estructura aparentemente colectiva, pero mantienen el modo de funcionamiento industrial y jerárquico de las productoras de cine comercial, con una división de tareas definidas a lo largo de todas las etapas de la producción, como por ejemplo la experiencia de *Loi du Vietnam* (1967). Si bien en esta experiencia existía un gran compromiso político dentro del conglomerado de cineastas, la mayor parte de las 150 personas que participan en su realización lo hacen sin plantearse un posible cambio en las metodologías de producción ni de trabajo y sin preguntarse por el tipo de films que hacen o la manera en que éste se integra en el sistema comercial de producción y distribución (Arnau Roselló, 2006). En el extremo opuesto encontramos experiencias como las de *Despite TV* (1984-1993, Reino Unido) que practicaban una rotación permanente de los roles para que sus miembros participaran de una manera equitativa en todas las tareas, *desde el trabajo de cámara a la limpieza del inodoro*. Estas reglas aseguraron mayor igualdad de oportunidades, además de romper con las jerarquías de género. Así, mientras que no existiera una igualdad para todos en todos los niveles, básicamente no se podía ejecutar una estructura plana no-jerárquica (Presence, 2013).

No obstante, la tendencia general de los colectivos es el funcionamiento sin roles predefinidos, con una rotación de los integrantes por las distintas áreas, además de un funcionamiento de carácter 'asambleario' y de toma de decisiones colectivas. Si bien el trabajo puede estar jerarquizado en mayor o menor medida, el carácter alternativo, igualitario y fuertemente voluntario de un grupo o colectivo requiere de cierta horizontalidad. Esto no quiere decir que no se deban establecer ciertas competencias y tareas individuales y otras colectivas donde, aunque los aportes de los miembros sean totalmente voluntarios y cada uno sea libre de adjudicarse los compromisos que considere oportunos, debe mantenerse siempre el sentido de la responsabilidad, cumpliendo con lo asumido, algo clave para llevar a cabo cualquier proyecto. En este eje, cada colectivo desarrolla ciertas líneas de acción en cuanto a roles, buscando diversas maneras de trabajar para generar una coordinación interna donde se pueda sintetizar el trabajo colectivo y el trabajo individual.

Organización.

A nivel presencial la herramienta metodológica fundamental para la organización y el funcionamiento de 15Mbcn.tv es la asamblea, en la cual sus integrantes se reúnen para resolver los diversos asuntos que afectan a la misma. Es una asamblea no-jerárquica, dentro de un ambiente voluntario y de total libertad, donde no hay roles pre-definidos y el trabajo tiende a ser totalmente horizontal. En ellas se optaba por tomar decisiones por consenso para llegar a acuerdos colectivos teniendo en cuenta a todos los miembros implicados, reservando el sistema de votación para los casos en los que no había acuerdos posibles. De todas formas sus integrantes destacan que cada cual hace lo que puede, como puede y, a veces, lo que quiere, siempre respetando unos principios básicos comunes. Característica que encontramos también en muchos colectivos a lo largo de la historia. Por ejemplo, en el funcionamiento de la Central del Curt (1974-1982, Cataluña) que, a pesar de la heterogeneidad de sus miembros y las diferentes proposiciones del grupo, siempre se buscaba acordar una línea común basada en las múltiples coincidencias y no en las puntuales divergencias, la diversidad de planteamientos buscaba resolverse siempre en asamblea con diálogo e independencia para facilitar el entendimiento mutuo (Arnau Roselló, 2006).

Por otro lado, la construcción de relaciones respetuosas, humanas, afectivas, de compañerismo son las que han posibilitado realmente el funcionamiento de 15Mbcn.tv, tanto desde el comienzo en la plaza con las asambleas diarias, hasta el trabajo autónomo de los últimos tiempos.

Al respecto, encontramos que el funcionamiento asambleario predomina, como hemos visto, en casi todos los colectivos y grupos de los que hemos hablado en este estudio, dando cuenta de otro rasgo de lo viejo que prepondera en lo nuevo. Por ejemplo, los diversos colectivos de Mayo del 68 en Francia con sus estructuras asamblearias, abiertas y no jerárquicas, en las cuales participaban tanto los cineastas como también estudiantes, activistas, obreros y trabajadores. Por otro lado, *Despite Tv* cuya estructura totalmente abierta, horizontal y no jerárquica, operando por consenso para la totalidad de sus decisiones y buscando desarrollarse como una organización local y sostenible, donde la ayuda mutua era el principio fundamental, tratando de democratizar no sólo las decisiones editoriales sino también tareas prácticas, como quién está detrás de la cámara y cómo se hacen las cosas (Presence, 2013). Por último, siguiendo una cronología en el tiempo, encontramos también esta metodología de trabajo de manera generalizada en los grupos videoactivistas emergentes durante el 2001 en Argentina, cuyo modo de funcionamiento era totalmente horizontal y asambleario, permitiéndoles discutir periódicamente sus orientaciones políticas y estéticas (Bustos, 2007), además de buscar una participación y reciprocidad sin estructuras jerárquicas, donde se diluye la figura del director (individual) para ser reemplazada por la del “realizador colectivo”, una postura política característica de la nueva subjetividad política de los movimientos sociales emergentes (Bustos, 2006).

Por otro lado, algo que destaca en la organización de 15Mbcn.tv respecto de la mayoría de sus antecesores (y que también es característico de una enorme multitud de colectivos contemporáneos) es el trabajo y coordinación *online* que permiten actualmente Internet, las redes y herramientas 2.0. Tanto para la comunicación, la cooperación y la coordinación de los miembros del equipo, las tecnologías *online* y de redes han facilitado el trabajo tendiendo un puente sobre las diferencias de tiempo y espacio dentro del grupo y ayudando a realizar el trabajo de una manera más eficiente. Las ventajas de la utilización de la red y de las herramientas *online* son notables, no sólo a nivel de gestión, coordinación, logística, etc., sino también a nivel de difusión. No obstante, es importante destacar también que, si bien las herramientas tecnológicas utilizadas para llevar a cabo muchos de los procesos de contacto, coordinación, toma de decisiones, gestión, convocatorias, etc. de manera *online* han vuelto más eficiente el trabajo y han permitido una mayor coordinación y una menor inversión de tiempo, conllevaron, paradójicamente, una desconexión y falta de contacto personal entre los miembros de la comisión, de la cual muchos integrantes

se lamentan. Los encuentros periódicos en las asambleas, que al comienzo eran una instancia importante de la metodología de trabajo, con el tiempo se han ido perdiendo, siendo suplantados, poco a poco y cada vez más, por la actual metodología *online* de conexión permanente.

En síntesis, parecería ser que, para lograr una mayor productividad relacionada con estas prácticas colectivas, sin perder de vista las enormes ventajas que podemos disfrutar gracias a los aportes de Internet, la clave sería poder compatibilizar ciertas metodologías de trabajo *online* y *offline* de una manera equilibrada. Es decir, por un lado, mantener a lo largo del tiempo la asamblea presencial como espacio que aglutina y posibilita tanto el encuentro cara a cara, como los debates y reflexiones más profundos, además de fortalecer los lazos y la afectividad. Por otro lado, complementar todo esto con el trabajo y coordinación *online* y virtual que potencia las capacidades y posibilidades, efectivizando el trabajo, el tiempo y el esfuerzo invertido.

Trabajo colectivo.

Es importante también destacar la identidad colectiva que adquieren todos los grupos audiovisuales de intervención política a los que nos hemos referido hasta aquí, los cuales dejan en segundo plano las individualidades, cuestionando así el egocentrismo e individualismo propio de la cultura capitalista en la que vivimos. Además de las connotaciones culturales, económicas y políticas que tiene el trabajo colectivo, esta identidad colectiva, como hemos visto en 15Mbcn.tv y en otros colectivos anteriores sobre todo de cine militante (Arnau Roselló, 2013), posibilita también cierta indefinición (como veremos a continuación en el tema del anonimato y de los cuidados y riesgos) que, en algunos casos, colabora en la autodefensa, permitiendo eludir, ocasionalmente, cualquier acción represiva por parte de los afectados por las denuncias de los colectivos activistas (policía, Estado, corporaciones, organizaciones, políticos, etc.).

Otros grupos llevan esta cuestión del trabajo colectivo aún más allá, no sólo utilizando estructuras asamblearias, abiertas y no jerárquicas en las cuales participan diversos realizadores bajo un mismo nombre colectivo, sino también incorporando a los propios protagonistas de las películas en el proceso productivo, en las discusiones y decisiones sobre los temas, las formas, el montaje e incluso la propia producción y realización audiovisual, horizontalizando así la producción audiovisual. Experiencias que comienzan, como ya vimos, con el cine soviético de principios de S.XX, sobre todo con la experiencia de Alexander Medvedkine. Continúan en 1965 con Jonas Mekas y su Film-Makers Cooperative distribuyendo 200 cámaras de 8 y 16 mm entre jóvenes negros con el único objetivo de que se expresen a sí mismos mediante imágenes (Herrero, 2008b). Son retomadas en Francia por los Groupes Medvedkine en 1968 (Araújo, 2008b) y luego en Bolivia por Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamu en los años setenta (Campo, 2007). Asimismo, el Colectivo de Cine de Clase busca que los mismos protagonistas lleven adelante sus luchas sociales, laborales o políticas a través de cine, incluyéndolos en el propio proceso productivo para que sean ellos quienes lo controlen, que intervengan en cuestiones de contenido, de forma, que opinen, etc. (Arnau Roselló, 2006). Posteriormente, por los colectivos de vídeo comunitario, tanto en Estados Unidos y Canadá, como en España con el colectivo *Video-Nou/SVC*. No obstante, si bien ahora estas prácticas no parecen tan revolucionarias, debido a que las propias tecnologías han permitido la democratización de la producción audiovisual y su utilización por personas amateurs que producen, editan y distribuyen sin ninguna especialización en su práctica, estas experiencias fueron en su momento extremadamente innovadoras y progresistas, tanto a nivel político como audiovisual. Sin embargo, como bien plantean desde el Colectivo Cine Sin Autor, aun en la actualidad existe mucha resistencia a estas prácticas por parte de profesionales del campo de la producción de audiovisual y del cine, quienes consideran inviable, impensable e incluso hasta irritante la posibilidad de un asamblearismo popular en la producción (Tuduri, 2011c). Desde Cine Sin Autor se busca aplicar una política colectiva de producción audiovisual y la desaparición del dispositivo-autor que se extiende a diversas prácticas de realización colectiva, entendidas como “sin autorales”, dando la vuelta al papel de los protagonistas que ahora son quienes hablan en la película, dirigen la película, a la vez que la interpretan y la critican (Tuduri, 2011a, 2011b, 2012, 2013).

Consideramos interesante concluir aquí que la producción de vídeo alternativa de intervención social y política se ha limitado históricamente, en gran medida, a la labor de esfuerzos colectivos de grupos y organizaciones políticas y/o artísticas y en menor medida a realizadores individuales. También la instancia de visualización de los audiovisuales está construida en torno a experiencias colectivas desde las proyecciones del agit-tren, a las clandestinas del cine militante, pasando por las realizadas en las fábricas durante mayo del 68, el Media-Bus de *Videofeex* y el vídeo-bus de *Video-Nou*, entre un sinnúmero de otros ejemplos. Sin embargo, las nuevas herramientas 2.0, las plataformas de vídeo *online* y las cámaras de vídeo en dispositivos móviles, están cambiando estas formas colectivas de producción, así como de visualización conjunta. La visualización de las producciones audiovisuales de intervención política actuales ha perdido lamentablemente, en gran medida, esta instancia colectiva de encuentro y debate presencial *in situ*. En su lugar encontramos mayoritariamente una experiencia de visualización totalmente individualizada, detrás de una pantalla (del ordenador o del móvil), en el “cuarto propio conectado” (Zafra Alcaraz, 2010), donde las opiniones son vertidas dentro de los espacios y foros mediatizados de los social media corporativos, y donde el debate, cuando surge, se realiza de manera diferida y, en pocas ocasiones, de manera profunda y/o constructiva.

Por otra parte, este contexto tecnológico ha fomentado también la realización individual de vídeos activistas producto del trabajo de personas anónimas, periodistas ciudadanos y realizadores amateurs que no necesariamente están afiliados a una organización política, colectivo, grupo o red. De hecho, YouTube ha demostrado ser una plataforma tanto para la expresión e identidad política individual, como también parte del repertorio de comunicación de las organizaciones políticas, grupos y redes. Estos dos modos de *videoactivismo* 2.0 no solamente coexisten, sino que a su vez interactúan entre sí. Por lo tanto, las prácticas activistas de vídeo *online* comprenden modos individuales y colectivos de compromiso político y pueden ser vistos ambos como modos expresivos y creativos de la autocomunicación de masas (Castells, 2009) y como esfuerzos colectivos y colaborativos de las prácticas mediáticas de los movimientos sociales. Como bien indica Askanius (2014), los diferentes modos de expresión política dentro del *videoactivismo online* se mueven en el rango de un compromiso muy explícitamente instrumental y consciente de sí mismo con cuestiones políticas fundamentales que buscan ejercer cierto poder e intervención con ciertos fines particulares, a modos mucho más sutiles, informales y latentes de expresión política.

Financiación.

Respecto de la financiación de los proyectos audiovisuales y/o de los propios colectivos se evidencia una línea histórica común sobre un tema complicado: la inviabilidad económica. En la mayoría de los casos hablamos de un trabajo político, activista y militante de gran compromiso, en donde la financiación es algo secundario, pero que, sin embargo, a largo plazo acaba influyendo en el desarrollo y el camino transitado por muchos de los grupos (Mateos & Rajas, 2014). Estos colectivos audiovisuales activistas han buscado, desde las épocas del cine militante, conseguir por su cuenta los apoyos necesarios y la infraestructura mínima para llevar a cabo su trabajo. La financiación para la producción, la distribución y la exhibición recaen de lleno sobre los propios realizadores que, en esta saturación de funciones, buscan rentabilizar políticamente su trabajo de la mejor forma posible (Arnau Roselló, 2006).

En el caso de la comisión audiovisual 15Mbcn.tv, de la misma forma que prácticamente todos los grupos y colectivos activistas de la historia, el trabajo es totalmente voluntario, altruista, *ad honorem* y se sustenta, básicamente, a través de la energía, el esfuerzo personal y el gran compromiso político de sus integrantes. A nivel económico rige la autoproducción y autogestión, en donde cada uno aporta su tiempo, dinero, equipos, todo lo que tenga, pueda y quiera³⁷⁶. No obstante, al no recibir dinero de ninguna organización o institución, les permite también ser totalmente independientes y libres de condicionamientos políticos,

376 Similar proceso se observa en el Colectivo de Cine de Madrid (Arnau Roselló, 2006; Colectivo de Cine de Madrid, 2011), en el funcionamiento de los grupos y colectivos de vídeo militante de Argentina (2001) (Bustos, 2006), entre otros varios ejemplos.

económicos, ideológicos, entre otros. A diferencia, por ejemplo, de otros colectivos y cineastas que sí obtuvieron apoyo de los partidos, económico y/o logístico y estratégico, como el Colectivo de Cine de Clase (Arnau Roselló, 2006), colectivos cine militante de Argentina como Cine Liberación (Solanas & Getino, 1973) o Cine de la Base (Peña & Vallina, 1998), o de videoactivismo como Ojo Obrero (Bustos, 2006).

Sin embargo, el abaratamiento de los equipos, la accesibilidad y facilidad que las tecnologías digitales actuales permiten en las etapas de producción y distribución del material, han resuelto parte del problema. Aunque no hablamos aquí de financiación o remuneración de los profesionales, sino del mismo abaratamiento que existe actualmente en la realización de los procesos (como hemos analizado anteriormente con el caso de 15Mbcn.tv y otros colectivos contemporáneos). Sólo es necesario tener los equipos y el tiempo para llevar a cabo el trabajo, y ya no se requieren grandes y costosos equipamientos, ni tampoco onerosos insumos (material film, revelado, cintas, etc.), como sí sucedía anteriormente con otros colectivos activistas, por ejemplo, del cine militante o de Guerrilla Television.

Otro aspecto interesante a destacar responde no sólo a la financiación de la actividad audiovisual sino también a la financiación y subsistencia personal de los miembros y realizadores videoactivistas, quienes generalmente se mueven dentro de una marcada precariedad e inestabilidad laboral. Este trabajo totalmente voluntario, de tanto compromiso, dedicación e inversión de tiempo, equipos y dinero personal, se torna difícil y complicado a la hora de compaginarlo con las necesidades individuales y profesionales que en general son las que permiten la subsistencia básica de cada uno de sus miembros. Motivo que, en parte, contribuye a la inestabilidad de los grupos y colectivos, como bien puede inferirse de las entrevistas a integrantes de 15Mbcn.tv y del análisis de otros colectivos revisados en la parte histórica. Este tema de la profesionalización ha sido un debate que aparece en muchas ocasiones. Un ejemplo de ello lo vemos en los colectivos de cine militante en donde, cuenta Linares (1976), existían diferentes planteamientos dentro de los diversos grupos. Algunos de ellos defendían el hecho de obtener una remuneración económica por el trabajo profesional y para otros la realización de films de agitación es un trabajo político como cualquier otro y, por tanto, las personas que se dedican a él no deberían cobrar remuneración alguna. Los cineastas militantes de Uruguay de los años setenta, por ejemplo, paralelamente a su actividad cinematográfica activista, subsistían de ocupaciones varias: Achugar como distribuidor, Jacob como periodista y Handler haciendo cine científico para la Universidad (Tzvi Tal, 2003).

Existen diversas maneras de abordar este aspecto de la financiación por parte de los grupos y colectivos que hemos analizado. Puntualizaremos a continuación algunas de ellas. Una de las formas era cobrar entradas en las proyecciones para recuperar dinero y así poder realizar nuevos films. Al respecto, el colectivo Cine de la Base, por ejemplo, proclamaba que debían llevar el cine militante a las bases, a la gente que no podía pagar la entrada de cine, cobrando entrada solamente en las proyecciones donde acudía gente de clase media o alta, quienes podían realmente pagarlas. Por otro lado, en España la Central del Curt cobraba una entrada mínima en las proyecciones de películas de cine militante, prohibidas o censuradas, para recuperar el dinero y poder realizar nuevas exhibiciones. En esta línea, para Solanas y Getino, el problema de la financiación es una tarea exclusiva del realizador, conformando una parte integral de la misma militancia: “El cineasta revolucionario y los grupos de trabajo serán, al menos en las etapas iniciales, los únicos productores de sus obras. Sobre ellos cabe la mayor responsabilidad en el estudio de las formas de recuperación económica que faciliten la continuidad del trabajo” (Solanas & Getino, 1973, pp. 15–16). Continúan los autores de Cine Liberación

“todo participante en una exhibición debe abonar un importe que no debe ser inferior al que abona cuando va a un cine del sistema. Pagar, subvencionar, equipar y sostener este cine son responsabilidades políticas para los militantes y las organizaciones revolucionarias. Un film puede hacerse, pero su difusión no permite recuperar los costos; resultará difícil o imposible que un segundo film se haga” (Solanas & Getino, 1973, p. 83).

Otra modalidad de recaudación es la venta de material audiovisual a televisiones o medios extranjeros. Los integrantes del Colectivo de Cine de Madrid, del Colectivo de Cine de Clase y Grup de Producció, por ejemplo, vendían sus films y fotografías a televisiones de otros países, posibilitando la adquisición de material virgen para filmaciones posteriores y la financiación de sus películas (García-Merás, 2007; Arnau Roselló, 2006). La participación en festivales de cine ha sido también otra forma de obtener visibilidad, al tiempo que permite recuperar parte de los recursos invertidos, en caso de obtener algún premio. Algunas obras del Colectivo de Cine de Madrid se proyectaron en el festival de Leipzig en la República Democrática Alemana (Harguindey, 1976), lo que sirvió de trampolín para la venta de los films a las televisiones europeas y la difusión de las luchas antifranquistas en España (Arnau Roselló, 2006). Estrategia similar podemos encontrar en nuestro caso del 15Mbcn.tv con la presentación de algunos de sus trabajos en festivales nacionales e internacionales, algo que les ha permitido recuperar cierta parte del dinero invertido, además de permitir la difusión masiva de las problemáticas abordadas en las películas.

Una forma habitual de financiación o de apoyo para realizar esta actividad por parte de los colectivos y grupos, es obtener recursos de alguna organización que, por diversos motivos, esté interesada en aportar dinero. Por un lado, históricamente las organizaciones y/o partidos políticos han financiado o apoyado a los colectivos que formaban parte de estas estructuras. Ejemplos como la American Documentary Films (ADF), el Colectivo de Cine de Madrid, el colectivo Contraimagen, Ojo Obrero, entre otros. Existen también otros casos de colectivos que aceptan financiamiento por parte del Estado o de instituciones. Por ejemplo, *Video-Nou/SVC*, que si bien, en un primer momento, las intervenciones fueron promovidas eminentemente por el voluntarismo de sus integrantes, en una segunda etapa, se consiguen fondos públicos a cambio de una actividad lucrativa en torno a la oferta de servicios a terceros y, finalmente, la no renovación del convenio con el Ayuntamiento, colaboró en la desintegración del grupo (Herrero, 2008a).

También algunos acuden a organizaciones o fundaciones privadas que pueden aportar recursos para financiar estos trabajos, intentando que las instituciones que realizan los aportes no acaben presionando o acotando libertades para su producción. Sigue siendo claro que esto último constituye un aspecto controvertido. Al respecto, sin duda el colectivo británico *Undercurrents* es uno de los cuales mejor ha resuelto el problema económico de sus integrantes y de financiación de sus producciones, aunque también es por ello criticado. Siendo en un comienzo una organización sin fines de lucro, en el 2000 se convierte en una organización benéfica registrada, para poder conseguir financiamiento más fácilmente. *Undercurrents* desarrolló un modelo de negocio bilateral en el que sus proyectos radicales estaban subvencionados por las comisiones obtenidas de actividades más comerciales y por su labor como organización social, obteniendo como resultado una producción videoactivista que no existiría si no fuera por este enfoque estratégico-financiero. Una vez más, esto no es sólo otro ejemplo de los límites borrosos entre grupos radicales y otras manifestaciones de la cultura videoactivista contemporánea, sino que también demuestra la realidad práctica del audiovisual activista de oposición en el contexto capitalista: con un público que paga por una pequeña distribución de vídeo radical y otras limitadas fuentes alternativas de financiación, permiten un modelo de negocio con cierto grado de sostenibilidad (Presence, 2015).

Es mayoritaria la postura en la cual los colectivos no quiere involucrarse en estas formas de financiamiento para no correr el riesgo de perder su libertad e independencia. Es también interesante lo que Sasha Costanza-Chock plantea en una entrevista (Jenkins, 2010), al respecto de cómo la primera generación de activistas de vídeo digital empieza a llegar ahora a su mediana edad y están tratando de encontrar la manera de crear instituciones sostenibles -ya se trate de organizaciones no lucrativas, empresas, cooperativas, etc.- para poder seguir haciendo audiovisual comprometido y alternativo, sin tener que venderse a las grandes empresas de los medios de comunicación.

Actualmente existen también ciertas metodologías y plataformas de microfinanciación colectiva (Crowdfunding) que ofrecen a los colectivos herramientas de financiación de ciertos proyectos puntuales, como por ejemplo la campaña de Crowdfunding que 15Mbcn.tv realizó con el fin de obtener fondos para la película sobre el 4F. Podríamos encontrar un antecedente de esta metodología, en el colectivo canario Yaiza

Borges (1978-2003) que desarrollaba algunas producciones de obras en vídeo y en 16mm, con financiamiento por suscripción popular (Arnau Roselló, 2013).

Como puede verse, el tema de la financiación es un verdadero problema y limitación dentro de la mayoría de los grupos y colectivos de activismo audiovisual, algo que a la larga termina desgastando y haciendo colapsar los propios grupos y su producción. Sería interesante entonces pensar alternativas y nuevas o renovadas formas de poder financiar y sustentar estas prácticas para que los realizadores puedan seguir trabajando sin dejar de lado sus mínimas necesidades de subsistencia y/o para que estas estructuras puedan sostenerse a lo largo del tiempo, manteniendo su espíritu independiente, crítico y libre de todo condicionamiento estético, político e ideológico. Quizás sería bueno rescatar algunas de estas maneras de financiamiento que acabamos de analizar en los diversos ejemplos, además de investigar otras formas que habría que crear, (re)utilizar o (re)inventar en esta nueva era del videoactivismo 2.0, para que los colectivos puedan mantener cierta estabilidad y continuidad en su importante tarea social y política.

Temáticas.

Las temáticas abordadas por los diferentes colectivos responden a una variedad y complejidad tal, que sería casi imposible enumerarlas en su totalidad. Algunas de ellas atienden a alzamientos populares, rebeliones, procesos revolucionarios, huelgas, manifestaciones, y reclamos de movimientos sociales, políticos, culturales, ecologistas, sexuales y/o raciales. Muchas apuntan a problemáticas sociales, de salud, educación, vivienda, pobreza, o a cuestiones laborales, de desempleo, conflictos obreros y trabajo precario. Son asimismo temáticas recurrentes las cuestiones que refieren a censuras, represiones policiales y estatales, presos políticos, represaliados, desaparecidos, dictaduras militares, gobiernos autoritarios, guerras y enfrentamientos o conflictos armados. Las minorías oprimidas, los colectivos vulnerables, inmigración, discriminación, HIV, desigualdades de género, diversidad sexual y temáticas de derechos humanos en general, tienen también mucha atención. Son habituales, a su vez, los temas sobre corrupción o cuestiones que implican a poderosos, políticos, jueces, militares, empresarios, funcionarios y/o medios de comunicación. A nivel más general también se abordan aspectos como la desinformación mediática, la contaminación ambiental y las consecuencias del sistema imperialista, capitalista y neoliberal global. Aunque también son importantes las temáticas que abordan la cultura alternativa, las asambleas barriales, las fábricas recuperadas, las asociaciones culturales y barriales, las diversas manifestaciones artísticas, los logros políticos, sociales y culturales y todas aquellas nuevas formas de creación, solidaridad y construcción colectivas, horizontales y colaborativas.

En particular, como hemos visto en nuestro caso de estudio, 15Mbcn.tv desarrolla también una amplitud inusitada de temáticas, si lo comparamos con otros colectivos anteriores, producto también del enorme rendimiento logrado en estos años (más de 500 vídeos). Si bien muchos temas siguen la línea de reclamos que históricamente han abordado los colectivos videoactivistas en general, existen otras temáticas particulares del propio contexto en que intervienen, como por ejemplo 15-M, diversidad funcional, mareas ciudadanas, estafas de bancos y preferentes, desahucios, CIEs, entre otros. 15Mbcn.tv se centra, al comienzo, en temáticas que surgían de la misma plaza y acampada, el colectivo constituía una especie de servicio del 15-M que documentaba los hechos que sucedían, en ese momento, dentro del movimiento, en toda su diversidad. Posteriormente se comienzan a tejer redes con otras organizaciones (ya no el 15-M o la acampada sino Reraguarda, PAH, iaioflautas, Desob14, etc.), abordando temas específicos y concretos para dar visibilidad a los conflictos sociales de la convulsionada coyuntura política donde se inscribe su práctica. Funcionando entonces, como denuncia, contrainformación, memoria y registro de las actividades y de las luchas de los movimientos sociales, con temáticas vinculadas a derechos humanos, represiones (4F, Ester Quintana, Vendrell, caso Raval, etc), desalojos (desahucios, PAH, centros sociales ocupados, etc), enjuiciamientos injustos (bastoners, parlament, etc.), campañas contra leyes antipopulares (ley del aborto, ley mordaza, código penal), convocatorias a manifestaciones, entre otras. También comenzaron a priorizarse ciertos ejes en función de los tiempos, las capacidades y fundamentalmente los intereses y ganas de cada

uno de los miembros. De manera similar a lo que ocurrió con todo el 15-M en su diversidad ya que, como bien indican Díaz Parra y Candón Mena (2004), al respecto,

“(…) la pérdida de visibilidad del movimiento, con la desaparición de las grandes movilizaciones que lo originaron, al menos en los casos de las ciudades de mayor importancia del Estado, ha venido acompañado de una mayor conexión con los problemas materiales de la población. De las reivindicaciones más abstractas de democracia radical se ha pasado a los problemas urgentes y materiales de la población, desarrollando una política de base comunitaria y con una mayor conexión con las clases populares” (Díaz Parra & Candón Mena, 2014, párrafo 78).

Para concluir al respecto de esta variedad inusitada de temáticas y de las miles de situaciones registradas, a lo largo de más de un siglo de audiovisual alternativo, activista y de intervención social y política, podríamos hablar aquí de una especie de “brazo audiovisual de la historia alternativa”. Es decir, de todas estas luchas, en las cuales aportó, colaboró e intervino, no sólo contribuyendo activamente a los procesos y consciencias colectivas del momento histórico y político en que se inscribieron estas prácticas, sino también constituyendo el registro de gran parte de esta memoria colectiva de la lucha social que se libró, a lo largo de la historia y de las geografías, y sin el cual hoy, seguro, muchas de ellas estarían completamente olvidadas y borradas de la Historia.

Documental como discurso.

Como ya vimos al comienzo cuando caracterizamos el activismo audiovisual, el formato documental ha sido, a lo largo de la historia, la estrategia discursiva predominante utilizada por estas prácticas que buscan reflejar la realidad social y política de la coyuntura en la cual se insertan. No obstante, como también vimos a lo largo de nuestro recorrido histórico, si bien el cine documental era el lenguaje predominante del cine militante, surgen otros géneros cinematográficos, entre ellos la ficción como un aporte válido. Ejemplos paradigmáticos como las propuestas del cine militante del cubano Tomas Gutiérrez Alea, con sus largometrajes de ficción como *La muerte de un burócrata* (1966) o *Memoria del subdesarrollo* (1968) (Calvo de Castro, 2011, p. 267); la película *Los Traidores* (1973), de Raymundo Gleyzer y el colectivo Cine de la Base; o las películas de Jorge Sanjinés y en el Grupo Ukamau donde se mezcla documental y ficción, como por ejemplo *Ukamau* (1966), *Yawar Malku* (1969) y *El coraje del pueblo* (1971), entre otros.

Posteriormente, con el surgimiento del vídeo y su gran capacidad de movilidad que permitió a los realizadores, se continúa con una tendencia general más documental, asociada al *cine vérité* o el *direct cinema*, además de la influencia del formato televisivo, de los reportajes, de los telediarios dentro de la conflictiva relación amor-odio que se establece con los colectivos de Guerrilla Television. Por otro lado, las nuevas posibilidades de reutilización de material televisivo para su desmontaje y remontaje, amplió también el campo de experimentaciones (remix) que se alejaban completamente de la ficción y los formatos tradicionales³⁷⁷. Además de que las televisiones estaban abiertas, cada día más, a financiar documentales de realizadores individuales, por lo cual, como apunta Baigorri (2006) el documental televisivo fue el formato predominante que adoptaron los artistas y activistas de la televisión, para (re)interpretarlo y (re)utilizarlo como vehículo de crítica y contra-información.

Es así que esta tendencia continúa posteriormente en la mayor parte de los trabajos audiovisuales activistas de intervención política de la década del 90 y a partir del 2000, utilizando el formato documental casi de manera exclusiva (Campo, 2007; Mateos & Rajas, 2014).

377 Práctica de remontaje que igualmente ya era utilizada en el campo cinematográfico a través de la apropiación de imágenes ajenas, de archivo o rodadas por otros y sometidas a un ejercicio de crítica, por ejemplo dentro del cine militante de mayo del 68, en películas de Lemaître, Godard, Grupo Dziga Vertov, Guy Debord y su famoso film *La société du spectacle* (1973), en el cual reutiliza imágenes de los media (publicidad, noticias, películas comerciales, cómics, etc.) para confrontarlas con su propia tesis teórica homónima (Araújo, 2008a).

Con la aparición de las plataformas de vídeo *online*, existe también, como bien indica Jenkins (2008, 2009, 2010) el renacimiento de una tradición del *remix*, *mash-up* y diversos géneros de remontaje audiovisual propiciados por el acceso a una ingente cantidad de material audiovisual. Esta tendencia contamina también, como hemos visto que analiza Askanius (2013), las prácticas videoactivistas 2.0.

No obstante, podemos afirmar que actualmente continúa siendo el documental como dispositivo de intervención política (Dittus Benavente, 2012) la tendencia predominante dentro del audiovisual 2.0 de intervención social y política en el siglo XXI. Así lo demuestra nuestro caso de estudio, nuestro análisis y tipología de vídeos de 15Mbcn.tv (donde predominan las categorías de Vídeo-Documentación, Vídeo de contrainformación y Vídeo de agitación), las investigaciones y artículos al respecto³⁷⁸, como también la ingente cantidad de material que encontramos circulando por la red en relación a los movimientos sociales actuales.

Archivo.

El tema del archivo es uno de los aspectos más importantes y fundamentales de estas prácticas. Sin embargo, es a la vez, paradójicamente, una de los mayores problemas, debido a la poca atención que ha tenido a lo largo del tiempo. Como bien apunta Downing (2010), no es sólo una falla de los historiadores, sociólogos y otros investigadores, sino también, muchas veces, de los mismos activistas de estos medios que ocupados en algunos proyectos, compenetrados en las luchas políticas coyunturales del momento, a veces demasiado agotados, dejaron de lado la importante tarea de hacer un archivo de sus obras, proyectos, textos, etc. Esta es una tarea importante que, si no se considera, tiene serias repercusiones a futuro. Precisamente el trabajo que Downing (2011) ha realizado con su *Encyclopedia of social movement media*, es un trabajo paradigmático y constituye, en cierto modo, un archivo de estas prácticas alrededor del globo. En palabras del propio Downing (2010), “una cuidadosa comparación y contraste entre diferentes proyectos de nanomedios, presentes y futuros, es de suma importancia, y [para ello] es crucial considerar su historia” (2010, p. 13).

Siguiendo el diagnóstico anterior, el trabajo de archivo de 15Mbcn.tv está compuesto por una amplia variedad de material audiovisual interesante que, sin embargo, carece de una organización y estructuración precisa. Algunos de sus miembros proponen buscar una manera de resguardarlo, ya que el hecho de estar en YouTube no asegura su permanencia en el tiempo, e incluso plantean buscar alguna institución (Universidad, Filmoteca, Mediateca, etc.) que se comprometa a resguardar el material de forma segura y responsable para que pueda conservarse, ordenarse y consultarse adecuadamente a lo largo del tiempo, respetando siempre los principios y cláusulas que desde el colectivo propongan. Al respecto podría tomarse como antecedente lo que sucedió con el archivo de *Video-Nou / Servei de Vídeo Comunitari*, el cual se encuentra conservado en el MACBA (*Museu d'Art Contemporani de Barcelona*), siendo restaurado y recuperado en 2005 a raíz de la exposición “Desacuerdos”, pudiendo consultarse íntegramente en el museo.

Como bien sabemos, un archivo audiovisual bien conservado, accesible y disponible es una manera de mantener la memoria viva y activa. Pensamos que, en un futuro, si este archivo y material de 15Mbcn.tv se conserva adecuadamente, podría reflexionarse, a partir de él, sobre el contexto actual, pero asumiendo cierta distancia histórica. Como lo demuestra el trabajo audiovisual de Zaván, *Del Poder* (2011)³⁷⁹, un trabajo que, diez años después de los sucesos de Genova 2001, reflexiona sobre ese momento histórico y sobre el propio registro videográfico, a través de un ingente archivo audiovisual registrado por cientos de videoactivistas que, en su momento, grabaron y montaron con la urgencia del momento, y otros tantos que, conscientes de la importancia de este material, decidieron recopilarlo y conservarlo archivado para la posteridad.

378 Entre otros, Arif, 2014; Askanius, 2012, 2013, 2014; Bustos et al., 2014; Chanan, 2012; Fidalgo Alday & Bula, 2013; Galán Zarzuelo, 2012; Nazanine, 2010; Ortínez Martí, 2009; Presence, 2015; Reinhart, 2012; Villarmeá, 2011.

379 Zaván. (2011). *Del poder*. Documental experimental. España. Recuperado a partir de www.desorg.org/titols/del-poder

Si bien la utilización de servidores corporativos *online* (como los de YouTube) permite una accesibilidad al material indiscutible, posibilitando generar una memoria viva y re-utilizable para nuevas lecturas, si únicamente se resguarda el material a través de estas plataformas, existe el riesgo de perder este material a raíz de ciertos intereses políticos de los poderes de turno o económicos de las corporaciones, algo sobre lo que diversos activistas están llamando desde hace tiempo a reflexionar, buscando alternativas viables a estas plataformas (como por ejemplo, las ya nombradas Makusi.tv, Kaltura, Plumi, Archive.org u otras).

Por último, nos parece importante destacar al respecto de este tema la interesante *Guía para Activistas para Archivar Video*³⁸⁰ que Witness.org elaboró específicamente como material teórico-práctico con el cual abordar este complejo aspecto. Para ello la guía esta dividida en 8 secciones centradas en las etapas de flujo de trabajo y de archivo de vídeo.

La urgencia de registrar la inmediatez.

Ya abordamos anteriormente la manera en que 15Mbcn.tv aborda la cuestión del registro directo, la inmediatez y la urgencia de captar algunos acontecimientos. Nos interesa aquí retomar esto ya que creemos que pueden trazarse líneas comunes con otros colectivos, grupos y prácticas anteriores. Puede verse, a lo largo del recorrido histórico que realizamos, que existe una tendencia predominante dentro del audiovisual de intervención social y política, en la cual la urgencia coyuntural de los hechos y la inmediatez del discurso condiciona la duración, la forma, la narrativa y el contenido de las producciones que poseen un marcado objetivo de denuncia, contrainformación y registro del momento social y político en el cual se insertan. Algunos ejemplos podemos encontrarlos en los *cinétracts* (Mayo del 68 en Francia), los cortometrajes radicales de Newsreel (1967-1979, EE.UU.), las producciones del Colectivo de Cine de Clase (1970-1978, Cataluña) y Colectivo de Cine de Madrid (1975-1978), o los *videoinformes* de los colectivos de Argentina (2001). Aunque muchos de estos formatos son básicos, austeros y rústicos, su riqueza fundamental giraba en torno al contenido, la emotividad y la energía que emanaban sus producciones, mostrando la urgencia de los acontecimientos del momento, siendo más emocionales que intelectuales. Su objetivo final era llegar al espectador y movilizarlo a salir a la calle para unirse a las luchas. La inmediatez de estos relatos cinematográficos era, evidentemente, mucho menor, con procesos más lentos que los actuales, sobre todo por el revelado, montaje y distribución que requerían de tiempos de trabajo diferentes.

Como ya vimos, la tecnología del vídeo propicia aún más el discurso inmediato y el registro urgente de la realidad, ya que estas *tecnologías de la instantaneidad* (Bustos, 2006, 2007) permiten una grabación más rápida, versátil y móvil, sumado a la posterior independencia y posibilidad de registro permanente que habilita el formato digital, donde ya no se está condicionado por el escaso tiempo de registro ni por los cortes que imponían los formatos limitados de los metrajes de film virgen o las baterías de corta duración. Por lo tanto, es posible registrar largas tomas y todo material es susceptible de formar parte del relato. Como bien apunta Galán Zarzuelo (2012), herederas de los informativos televisivos donde las dinámicas del directo condicionan los discursos audiovisuales, la realización de estas piezas se caracteriza por utilizar muchos planos generales que sirven de contextualización del conflicto, por la intervención espontánea y directa de personas que forman parte de la acción, por una edición rápida y básica, con sonido directo y/o música intensa y sin muchos efectos. La idea es apelar a las emociones del espectador y, fundamentalmente, que el material audiovisual sea publicado y distribuido lo más rápido posible.

Nos interesa aquí destacar que estos formatos los encontramos ahora, incluso de manera predominante, en las cápsulas videoactivistas 2.0 de la era de los medios digitales, como las de 15Mbcn.tv o todas aquellas realizadas en las revueltas 2.0 o wikirevoluciones (PARTE II. Capítulo 5.2). Sin embargo, la particularidad que

380 Witness.org. (2013, julio). Guía para Activistas para Archivar Video. Recuperado a partir de <http://archiveguide.witness.org/es>. También pueden consultarse al respecto una serie de interesantes vídeos que complementan esta guía: *Activists' Guide to Archiving Video*. Recuperado a partir de <https://youtu.be/9I3P0gl1BkM?list=PL8mlxoqsGhBHt5QuwoQmj0xXfjbhAdQj8>

adquieren ahora es que, en lugar de proyectarse en casas, sindicatos, fábricas, universidades, etc., se suben a plataformas de vídeo *online* (como YouTube) y se comparten con el objetivo de “contaminar” viralmente las redes sociales y las pantallas móviles. Esta práctica activista contemporánea de registro microdocumental de inmediatez, es un formato que, recuperando los objetivos originales y ciertos aspectos de este formato que ya tiene cerca de cincuenta años, está proliferando nuevamente y expandiendo sus fronteras geográficas e históricas gracias a la evolución de la tecnología digital y los nuevos modos de distribución y exhibición del audiovisual *online*. Tal es así que gran parte de la producción de 15Mbcn.tv, podríamos encuadrarla dentro de este amplio concepto y de esta estética de la urgencia y la inmediatez.

De la estética de la inmediatez al análisis profundo de la realidad.

Retomando el apartado anterior, si bien vemos que la mayor parte de la producción audiovisual de 15Mbcn.tv se desarrolla dentro de esta estética de la urgencia, para sus miembros esta dinámica de espontaneidad e inmediatez fue un proceso complejo, ya que la auto-exigencia de tener que cubrir cada evento, protesta, acción o suceso, los llevó a sentirse desbordados y a desgastar cada vez más sus energías. Se fue tornando imposible abordar la exigencia de inmediatez continua, además de que actuar con esta premura y rapidez, era muchas veces contraproducente, ya que siempre es necesario un tiempo mínimo para cuidar y vigilar la seguridad de las personas implicadas. Tiempo después, esta exigencia se fue flexibilizando, reduciendo el volumen de trabajo y cribando en función de los intereses de cada uno, dejando de lado cada vez más la inmediatez constante para dedicarse, en su lugar, a hacer otro tipo de trabajos en profundidad, de investigación y mejor planteados (estética, narrativa y políticamente).

Es interesante cómo existen puentes directos con otras experiencias como las que Arnau Roselló (2006) y Harguindey (1976) rescatan en relación al Colectivo de Cine de Madrid (1975-1978), quienes también, en sus primeros trabajos, ruedan generalmente sin criterio definido, sólo con el objetivo de contrainformar, producir documentos sobre las luchas que no se reflejan en los medios de comunicación. Pero, poco a poco, al igual que sucede con 15Mbcn.tv, comienza una crisis interna dentro del colectivo respecto a la inmediatez y el registro en crudo de la realidad y la necesidad de un salto cualitativo. Es decir, comienza a surgir la necesidad de transformar su trabajo, hasta aquel momento un tanto pobre y técnicamente torpe, para poder llevar a cabo un cine más elaborado, riguroso y reflexivo, que profundice en el análisis de los hechos que se presentan, donde todo este material disperso, grabado en la etapa de inmediatez y urgencia anterior, puede agruparse en torno a ciertas temáticas, articulándolo y organizándolo en una sola película.

Nos parece interesante contraponer dos experiencias tan distantes en el tiempo, pero cuyo proceso, con sus particularidades, tienen tantos puntos en común. De todas formas, tanto las piezas cortas y directas que hablan del presente, de lo inmediato, de lo urgente, como las piezas documentales más elaboradas, que hablan ya desde la distancia crítica, desde un punto de vista analítico y reflexivo tienen, a pesar de sus grandes diferencias divergentes, un objetivo en común. Así, siguiendo a Galán Zarzuelo (2012, p. 1098), podríamos definir las como un intento por “*re-presentar la realidad* para intervenir y disputar los contenidos y los sentidos de verdad contruidos sobre el mundo que les rodea y contribuir a la construcción de una memoria colectiva”.

Forma/Contenido.

La cita de Mao Tse-tung que referenciamos al principio de esta investigación (Capítulo I.2, apartado 1.1.c.) nos coloca en el epicentro de este debate sobre la histórica tensión entre contenido y forma, eterno dilema sobre si deben sacrificarse o no las innovaciones formales para llegar a una mayor audiencia. Se trata de una discusión presente ya desde el primer cine de los años veinte (García-Merás, 2007), volviéndose un activo y caluroso debate en los años sesenta y setenta, durante la época del cine militante, tanto en Europa como en Latinoamérica. A lo largo de la historia del audiovisual activista podemos ver esta dualidad en las

posturas, aunque nunca verdaderamente antagónicas, en la cual unos pensaban que los audiovisuales debían ser, ante todo, legibles para el espectador, por lo tanto, lo esencial consistía en transmitir de manera directa, eficaz y “transparente” un mensaje accesible y legible a sus destinatarios, pudiendo prescindir de innecesarias experimentaciones formales³⁸¹. Otros, por el contrario, eran partidarios de generar una experimentación formal argumentando que para luchar en contra del sistema es preciso combatir también sus mecanismos de comunicación y consumo, pensando que un cine revolucionario debía serlo a la vez en su discurso político y en los códigos de expresión (Arnau Roselló, 2006, 2013; De La Puente, 2010; García-Merás, 2007; Ortíz Martí, 2009; Pérez Perucha, 2005).

Como hemos visto, este debate continúa atravesando las prácticas de activismo audiovisual a lo largo de los años. Si bien la tendencia general, en estos contextos de apremiante urgencia, es orientar la producción audiovisual hacia un sentido netamente práctico, de contrainformación y lucha, dejando de lado lenguajes alternativos o códigos narrativos propios que se diferencien del carácter hegemónico dominante, con el tiempo muchos grupos van reflexionando al respecto, buscando superar esta distancia. Algunos, ya poseen plena conciencia de esta dualidad y apuestan a una síntesis estética y política en sus lenguajes. Otros colectivos, continúan en su lenguaje basado en la transparencia del discurso, en la más simple propaganda y en el panfleto explícito. Sin embargo, para muchos activistas audiovisuales, de antes y de ahora, es un verdadero riesgo elaborar su práctica partiendo únicamente del discurso, olvidando la construcción formal de la misma, porque como bien apuntaban los integrantes de la *Fábrica de cine*, existe también una *política de la forma*, es decir, la forma es, de parte a parte, también ideología (Martí Rom, 1978). Como nos dice Richard, las obras más complejas son aquellas que, sin perder de vista la criticidad del lenguaje como forma, el trabajo denso y tenso con los medios,

“(…) llevan la mirada del espectador a preguntarse, al mismo tiempo, por los usos políticos del significado cultural que ideologizan o desideologizan la mirada. Estas obras requieren ser leídas desde la relacionalidad móvil de una especie de 'tercer espacio' que conjugue, por un lado, la especificidad crítica de lo estético y, por otro, la dinámica movilizadora de la intervención artístico-cultural” (Richard, 2007, p. 92).

Por lo tanto, nosotros creemos y apostamos a que la combinación de experimentación formal y estética con elementos de información alternativa, de agitación, de concienciación (incluso panfletaria), constituye una mixtura audiovisual que otorga firmeza y coherencia al discurso audiovisual activista. Creemos que un audiovisual activista que sea experimental y alternativo, no sólo en su contenido sino también que pueda diferenciarse y alejarse en su forma, estética, narrativa y lenguaje de los estereotipos y lugares comunes de los medios masivos, del cine industrial, de la publicidad y del audiovisual al servicio del *mainstream*, adquiere indefectiblemente mayor poder y capacidad de intervención al configurar un lenguaje estético-crítico-político visualmente más profundo y de mayor calado cultural. Un audiovisual ético y estéticamente más comprometido, que se distinga del resto de producciones del campo audiovisual por su gran solidez, su potencialidad y su extrema eficacia, pudiendo pasar de lo estético a lo político y de lo político a lo estético según las coyunturas de debate en donde intervenga críticamente. Un audiovisual que, incluso, pueda trascender su inmediato contexto de coyuntura política para continuar actuando e interviniendo, a lo largo del tiempo, en la cultura, la historia y la memoria colectiva de la sociedad en la que se inscribe.

Apropiaciones estéticas: Alternativas vs. Mainstream.

Podríamos calificar las prácticas audiovisuales activistas de los sesenta y setenta como política y estéticamente anticonformistas, alternativas, experimentales y subversivas. Se pronuncian no sólo contra

381 Raymundo Gleyzer, dentro del contexto latinoamericano, proclamaba al respecto: "el cine es (...) un instrumento de información para la Base. Este es el valor otro del cine en este momento de la lucha. (...) Para nosotros lengua y lenguaje están ligados estrictamente a nuestra situación coyuntural de toma de poder. Una vez que tomemos el poder podremos permitirnos discusiones sobre problemas de estilo o construcción. Ahora no." (Gutiérrez Alea & Gleyzer, 1970)

las normas y estereotipos establecidos a nivel social y político del contexto donde se insertan, sino que también se pronuncian contra las normas y estereotipos dominantes y establecidos del propio campo audiovisual, tanto de la industria cinematográfica como de la televisión hegemónica. Pueden verse estas intenciones en las experiencias cinematográficas de mayo del 68, donde los cineastas se cuestionan una (re)invención de las formas, los modelos y las narrativas cinematográficas, o en las prácticas y escritos revolucionarios de Cine Liberación, donde plantean sus principios éticos/estéticos. Al respecto, Mateos y Rajas (2014) retoman las palabras de Getino (1979) cuando afirma:

“Es este cine, por conciencia y esencia revolucionario, el que tendrá que recurrir y por lo tanto inventar lenguajes, ahora sí realmente nuevos, para una nueva conciencia y una nueva realidad. Lejos de ser la negación retrógrada de las estructuras, formas o conceptos aportados por el llamado 'Nuevo Cine', este Tercer Cine habrá de aprovecharlas, contenerlas y negarlas, sintetizarlas finalmente detrás de una perspectiva mayor, detrás de la única originalidad posible” (en Mateos y Rajas, 2014, p. 36).

Otros casos como Guerrilla Television, colectivos de cine militante (como Newsreel) u otras manifestaciones audiovisuales alternativas, buscaban ir literalmente contra corriente de la estética pulida de los medios *mainstream*, del cine industrial y de la televisión, generando no sólo contenidos diferentes y políticamente comprometidos, sino también una estética totalmente opuesta, diferenciada, experimental, desprolija y artística que rompía y chocaba con las formas y estereotipos convencionales. No obstante, poco a poco, esta estética desenfadada y descuidada, así como sus temáticas divergentes, son absorbidas por los mismos medios *mainstream*, quienes entienden rápidamente el potencial de renovación que poseían estas nuevas formas de abordar el audiovisual. Algo que puede verse, por ejemplo, en el interés por los sucesos cotidianos y por las personas comunes, formato que acabó siendo absorbido y re-transformado en el estilo de las noticias de televisión, en los *realitys* como *COPS*, en *shows* de entretenimiento masivos como *Real People* o *That's incredible*, en los videoclips de música pop y en la estética de la propia MTV, entre otros productos (Boyle, 1992). Al final de la década, muchas de las distinciones entre Guerrilla TV y la televisión *mainstream* se fueron desdibujando, ya que las grandes cadenas acabaron absorbiendo el estilo y el contenido del trabajo independiente, así como también a algunos de sus miembros. Una vez absorbido por la televisión, el estilo y el propósito original de Guerrilla TV se fue transformando y desactivando políticamente.

Posteriormente, el videoactivismo de los años ochenta y principios de los noventa fue volviéndose cada vez más antiestético, además de tener una calidad muy inferior a los estándares profesionales. Eran registros y productos totalmente amateurs que centraban su interés casi exclusivamente en el contenido y no en la forma, algo que acabó alejándolo de una mayor difusión e interés más masivo y popular, quedando relegado, sobre todo, a guetos activistas o público altamente politizado. Al respecto, Pasquinelli (2002) critica a este videoactivismo como estéticamente reaccionario, repetitivo y plano. No obstante, nuevamente algunos colectivos de videoactivistas comienzan, a finales de la década del noventa, a cuestionarse esta estética plana, de simples reportajes sobre manifestaciones en los cuales solamente puede verse gente que marcha y protesta, o donde se graban discursos, comentarios o entrevistas interminables, muy interesantes políticamente, pero muy aburridas para su visualización. Videoactivistas de Indymedia comienzan nuevamente, poco a poco, a interesarse tímidamente por la cuestión estética, cuestionando y criticando sus propios documentales (Bustos, 2006) y buscando nuevas maneras de otorgar mayor profundidad y poder a sus imágenes, con el objetivo de lograr ofrecer ciertos análisis mejor articulados y más propositivos de lo existente. Nuevamente, vemos cómo las televisiones y los media comienzan a apropiarse de la estética de este movimiento global. Pasquinelli (2002) también señala la manera en que redes como la MTV comienzan a introducir todo el imaginario construido por el movimiento global, a través del videoactivismo, en sus productos de entretenimiento.

Creemos que esta apropiación, respecto a nuestro caso de estudio 15Mbcn.tv, adquiere un orden inverso. Las prácticas videoactivistas 2.0 llevadas a cabo actualmente buscan utilizar y reciclar estéticas, formas y narrativas de productos profesionales y comerciales de los medios masivos, de la industria audiovisual,

cinematográfica y publicitaria, utilizando las redes sociales de la misma forma que el *mainstream* mediático, pero para lograr difundir sus contenidos críticos, comprometidos, alternativos, de denuncia y de intervención social y política. Los integrantes del colectivo expresan en las entrevistas que pretenden lograr un cambio en las formas de realizar y difundir audiovisuales activistas para poder popularizar sus contenidos, logrando que cada vez más gente quiera verlos. Esto se explica en que sus producciones, además de ser políticamente comprometidas y actuales, son atractivas, con una estética cuidada, un diseño sonoro particular, una música “cool”, una narrativa pensada e interesante, retoques y efectos de postproducción y una campaña mediática y estratégica que acompaña el discurso y el mensaje político, activista o contrainformativo. Es importante destacar que este acercamiento a las estéticas profesionales es también un cambio de época, ya que es producto, en parte (como vimos en el Capítulo I.3), del desarrollo de una nueva tecnología doméstica de muy alta calidad que se acerca en apariencia, cada vez más, a las tecnologías y calidades profesionales (*broadcast*). El objetivo de este cambio y estrategia es, en palabras de los integrantes de 15Mbcn.tv,

“que los vídeos sean consumidos tanto por una yaya, como por un chaval de 14 años, como por una persona super activista que lleva toda la vida trabajando allí, como alguien que no tenga ni idea de nada y sea un acérrimo defensor de los valores capitalistas” (Entrevistada/o n° 7, 2014).

“(..) que sea algo de que mi madre se lo pueda ver y que ya le entre por los ojos, aunque luego no esté de acuerdo” (Entrevistada/o n° 1, 2014).

Con esta nueva estrategia han logrado, varias veces, acceder a un público bastante amplio, llegando incluso a romper el cerco mediático, infiltrándose y contaminando los propios *mass media*, ampliando exponencialmente su audiencia y llegando (en colaboración con otras organizaciones activistas), no sólo a un público masivo, sino también a tener repercusión nacional e internacional, instalando incluso ciertos temas en la opinión pública y en la agenda política. Por ejemplo, casos como Ester Quintana, 4F, CIEs, entre otros, en los que incluso se han conseguido cambios políticos, de legislación o de enjuiciamientos. En definitiva, creemos que se ha llegado a un punto en que los audiovisuales activistas 2.0 han llegado a apropiarse del lenguaje de los medios *mainstream* para luego infiltrarse en ellos. Como vaticinaba Pasquinelli (2002) hace más de una década, estas prácticas:

“(...) demuestran un refinado conocimiento del lenguaje vídeo, pero también contaminación, inconsciente o estratégica, con el lenguaje televisivo. Se puede suponer que esta evolución del mediactivismo lleve un día a 'hackear', a deconstruir y dar vuelta, también las gramáticas superiores del flujo mediático, como la programación televisiva, los telenoticieros y la ficción” (2002, p. 63).

Una mirada otra frente a la información de los media.

Un eje que atraviesa transversalmente los ejemplos abordados (desde el cine militante de los sesenta hasta los colectivos actuales como 15Mbcn.tv) es la relación conflictiva que estos colectivos, grupos y realizadores mantienen con los medios de comunicación del *mainstream*. Casi podríamos decir que su razón de ser, su existencia, se debe precisamente a la búsqueda alternativa, antagónica y de oposición directa a la mirada hegemónica de los medios masivos (televisiones, prensa, radios, multimedia, informativos, etc.) que se encuentran al servicio de los grandes poderes a nivel global. La tendencia en estos medios corporativos, como ya comentamos, tiende siempre a ocultar e invisibilizar las luchas populares o, por el contrario, demonizarlas, sin ningún interés en preguntarse acerca de las raíces, fundamentos, bases o reclamos que las sustentan. Por este motivo, sistemáticamente, los medios activistas buscan una mirada otra, alternativa y contrainformativa que visibilice y explique aquellos aspectos de la realidad negados y/o distorsionados por el control político e informativo que ejercen los medios de comunicación sobre la sociedad. Sin embargo, la relación medios masivos/medios alternativos es un conflicto patente que genera muchas

discusiones a nivel interno de los grupos y colectivos respecto de cuál es la mejor actitud frente a estos medios corporativos.

Si bien insertar estos audiovisuales alternativos en los medios masivos puede ser útiles y puede colaborar en la difusión de noticias o realidades ocultas, rompiendo el círculo restringido de audiencia habitual, muchas veces los medios utilizan ese material a su antojo y sin ningún principio ético, o simplemente con un objetivo meramente comercial. No obstante, por otro lado, muchos colectivos logran presionar a la prensa institucional para que sea un poco más honesta con la información que emite, forzándola, en algunos casos, a que presten atención y visibilicen ciertos sucesos, o que los cubran sin distorsionar los hechos. Sólo por nombrar dos ejemplos, casos como Génova 2001, donde el colectivo Indymedia presionó para que se informara de manera más ética sobre lo que estaba sucediendo en la ciudad, o como el caso de Ester Quintana, donde 15Mbcn.tv no sólo coloca el tema en la agenda de los medios, sino que también presiona mediática y políticamente para desmentir los dichos oficiales.

Es también importante destacar que si bien antes, en la era pre-internet, el hecho de vender material a la TV o los medios masivos era clave a la hora de lograr cierta difusión (ver al respecto García-Merás, 2007 o Arnau Roselló, 2006 en torno a los Colectivos Cine de Madrid, Cine de Clase y el Grup de Producció y a Harding, 2001, en torno al colectivo Undercurrents), actualmente no es imprescindible. Ello se debe, por un lado, a que no se requieren prácticamente insumos para grabar o editar si ya se poseen los equipos, (como sí se necesitaba con las tecnologías anteriores); y, por otro lado, porque para su difusión tampoco se requieren grandes recursos al poder realizarse vía web y redes sociales, donde naturalmente al ser muy comentados y visualizados, ciertos vídeos son rápidamente interceptados por los medios de comunicación masivos para su difusión.

Copyleft / Copyright.

El material realizado por 15Mbcn.tv está registrado, en su totalidad, bajo licencias *Creative Commons* que, si bien son una herramienta contemporánea y una tendencia actual, no es una preocupación nueva y podemos rastrear en la historia diversas expresiones de este tipo dentro del campo de estudio en el que nos encontramos. Se destacan algunos antecedentes como Radical Software, la mítica revista de la cultura underground de vídeo y tecnología en EEUU, que en sus publicaciones explicita lo siguiente: "*To encourage dissemination of the information in Radical Software we have created our own symbol of an x within a circle. This is a Xerox mark, the antithesis of copyright, which means DO copy.*" (VV.AA., 1970, p. 2). Encontramos otro antecedente en Indymedia Vídeo, que realiza producciones colectivas, nacidas de la contribución de cientos de realizadores y en las cuales todos los "autores" renuncian a la propiedad intelectual, sentando las bases de una filosofía no-copyright, que entiende la libre circulación de los saberes y de la información más allá del intercambio comercial, a la vez que la protege de cualquier eventual uso comercial o malicioso (Pasquinelli, 2002). Los colectivos, grupos y realizadores videoactivistas de Argentina (en 2001), también seguían los principios del *copyleft*, como bien apunta Dodaro, "(...) se crean nuevas formas de intervención a través de modos alternativos de circulación y apropiación de copias, y en las redes de difusión bajo el signo del *copyleft*, o la socialización del 'offline' entre distintos realizadores, que se prestan entre ellos imágenes sin editar producidas por otros" (2009, párrafo 43). Durante los sucesos de Oaxaca (2006), los créditos personales en los trabajos de Mal de Ojo TV, no eran incluidos, ya que el producto final siempre se describía como un proceso colectivo entre periodistas y artistas audiovisuales.

En general, la producción de videoactivismo 2.0 -vinculado a la ola de protestas 2009-2014 en todo el mundo- utilizan también modelos alternativos de producción y distribución del audiovisual, distintos a los comerciales y asociados a los principios de cultura libre propia de las redes (Vila Alabao, 2012), donde la autoría colectiva o anónima y el uso de licencias libres, *copyleft* o de dominio público, aunque no sean nuevas, han tenido una explosión masiva a partir de estos años. Esta característica podría asociarse también

a un ambiente de época, ya que esta tendencia la encontramos en diversidad de ejemplos actuales dentro del campo audiovisual en general (Zitello & Zena, 2012).

Cuidados y Riesgos.

Es evidente que la proliferación de colectivos y prácticas audiovisuales activistas se produce mayoritariamente en aquellos contextos de crisis o de marcada conflictividad política, social, cultural y/o económica, de manera conjunta y entrelazada con la actividad de diversos movimientos, organizaciones o colectivos de todo tipo. Cada momento histórico y cada contexto social y político introducen diversos problemas y riesgos a quienes intentan luchar contra los poderes establecidos, muchos de los cuales continúan siendo iguales o se han transformado y mutado a otros diferentes, aunque igualmente opresivos. Ya en los años sesenta y setenta existieron, tanto en Europa como en América Latina y Estados Unidos, persecuciones políticas a los movimientos políticos, raciales y pacíficos, gobiernos militares dictatoriales, represiones a las luchas obreras y estudiantiles, censura política, entre otros grandes riesgos y problemas. Actualmente, la represión a los movimientos sociales es también moneda corriente (España, Grecia, Italia, Turquía, México, etc.); las resistencias activas contra los gobiernos dictatoriales se han desplazado de América Latina a los países Árabes (Túnez, Egipto, Marruecos, entre otros); las minorías oprimidas están ahora representadas en gran medida por los colectivos de inmigrantes; los movimientos pacifistas (contra la guerra en Irak o la intervención en Palestina), ecologistas, populares y políticos (a nivel global) son perseguidos y controlados por infiltrados de los servicios de inteligencia, por la videovigilancia omnipresente en las ciudades y el espionaje digital. A su vez, la colonización cultural no es algo tan presente, pero sí lo es la monopolización/manipulación mediática de los mensajes masivos; la censura y persecución ya no interviene en la televisión, la radio, la prensa o las proyecciones clandestinas o los medios masivos (que ya están bastante domesticados), sino en internet y las redes que aún mantienen grietas y resquicios desde donde algunos intentan informar (por ahora) libremente.

No obstante, si bien existe un fuerte intento de control y persecución en las redes, la distribución de audiovisuales e información activista en Internet continúa siendo un hecho (Castells, 2008, 2009, 2012; Nazanine, 2010) ya que sigue siendo el medio que mayor difusión posibilita y donde (al menos en parte) menor control y posibilidad de represión y censura existe. Como veremos a continuación, los activistas son conscientes de que deben establecer ciertas medidas de seguridad y ciertos protocolos para evitar ser rastreados, perseguidos y/o capturados. Es importante destacar que, en comparación con las proyecciones de cine militante en ambientes clandestinos in situ, donde su realización suponía un riesgo tanto para los realizadores-organizadores, como para los propios asistentes que debían exponer su propio cuerpo (Arnau Roselló, 2006; M. Mestman, 2009; Solanas & Getino, 1973), actualmente los peligros no comprometen al espectador, que lo visualiza desde su ordenador o móvil en su espacio privado, sino sólo al realizador que publica el vídeo en plataformas *online* y a las posibles personas que aparecen o son nombradas en el propio vídeo participando de alguna acción registrada.

Es interesante apuntar aquí, cómo estos riesgos vuelven a aparecer en una de las pocas proyecciones colectivas en vivo realizadas por el 15Mbcn.tv: la acción llevada a cabo con la ocupación de un cine abandonado y rebautizado con el nombre de *Cinema Patricia Heras*, durante el estreno del documental *4F ni oblit ni perdó*. En ella tanto los realizadores-organizadores como los espectadores debieron exponer su propio cuerpo en esta acción de desobediencia civil pacífica, siendo conscientes en todo momento de ello³⁸².

Por otro lado, nos interesa destacar aquí el uso profesional y ético que realiza 15Mbcn.tv de las imágenes y el cuidado respecto de los riesgos asociados al uso y publicación de material sensible. Es decir, la manera en que aborda las cuestiones de seguridad en cuanto a los datos, las imágenes publicadas, el anonimato, el

382 15Mbcn, (2013d). *Obrim el Cinema Patricia Heras per projectar 4F: ni oblit ni perdó 8/6/2013* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/Wo-1T9g2QAU>

almacenamiento o destrucción de los vídeos originales, entre otros aspectos, tanto para protegerse a sí mismos, como para resguardar a los entrevistados y/o a los participantes directos, que puedan aparecer en sus vídeos denunciando ciertos hechos o exponiendo ciertas verdades, y aquellos indirectos, que puedan ser registrados o nombrados en los mismos. Esto da cuenta del carácter autoreflexivo y prudente respecto a cuestiones de seguridad, y una conciencia extrema de la vigilancia estatal y policial a la que se ven expuestos en su trabajo diario. Haber recibido amenazas y censuras reiteradas ha mantenido alerta a los miembros de 15Mbcn.tv de cualquier uso o gestión irresponsable de las imágenes, de las redes, como también de sus comunicaciones y logística interna, ya que podría ser utilizado en su contra por las autoridades implicadas.

No obstante, destacamos también la manera en que ha cambiado el contexto en el cual se desarrollan estas prácticas audiovisuales dentro del territorio español. La presión ejercida sobre 15Mbcn.tv por parte del Estado y de la policía ha sido, en cierta medida, escasa, si la comparamos con las situaciones que algunos miembros de los colectivos de cine militante tuvieron que vivir en la época tardo-franquista, donde los peligros por realizar estas prácticas eran graves y cualquier error podía pagarse con la cárcel o, incluso, con la vida misma. Al respecto, es interesante la siguiente cita del Colectivo de Cine de Madrid:

"(...) Rodar en aquella época en las calles de España cualquier tipo de manifestación, era algo que no podía hacer ningún profesional. (...) El resultado era con cárcel, o sin ella, que las imágenes que salían de la oposición española hacia el exterior eran muy pocas, por no decir, ninguna. (...) a la hora de acudir a rodar alguna acción, (...) la duda en aquellos años siempre estaba en el aire (...). (Colectivo de Cine de Madrid, 2011)

A nivel práctico nombraremos dos ejemplos concretos, de los muchos que hemos visto, para ilustrar la manera en que, desde la misma producción, se despliegan ciertas estrategias para cuidar a las personas involucradas en los audiovisuales. Por un lado, el Colectivo de Cine de Clase filmaba en completa clandestinidad y su registro de entrevistas, asambleas y protestas de grupos estudiantiles y obreros no mostraba, por motivos de seguridad, los rostros de los participantes, garantizando su integridad (Arnau Roselló, 2006). Su *modus operandi*, consiste, en general, en filmar las entrevistas y los planos de recurso, por un lado y, por otro, grabar las voces, ya que al tener separadas las imágenes y los sonidos se evita que los materiales sean factibles de utilizarse para inculpar a los protagonistas ante posibles redadas o incautaciones de material (Arnau Roselló, 2006). Por otro lado, en el caso de 15Mbcn.tv podemos ver también que se toman ciertas precauciones evitando grabar acciones que puedan inculpar a los manifestantes y cuando se registran rostros se tiene especial cuidado en taparlos o difuminarlos. También se presta atención a que las imágenes o el audio grabado no puedan generar *a posteriori* algún conflicto o problema legal a la persona que sale en el vídeo o a otros nombrados. Otra forma de protección llevada a cabo por sus miembros tiene como *modus operandi* que, una vez realizado el vídeo, todo el material sensible del archivo es borrado.

Clandestinidad/Anonimato/Colectividad.

Como ya vimos, éste es un aspecto importante del audiovisual activista, porque los mismos realizadores y/o miembros de los colectivos desarrollan estrategias para impedir que ocurra cualquier incidente y evitar algún perjuicio, buscando preservar la integridad física y psicológica frente a situaciones de violencia, agresión, represión, situaciones legales, etc. a la que se ven expuestos con su trabajo y militancia activista. No obstante, de acuerdo al contexto y a las decisiones internas, hemos visto diversas formas de combinar estos tres ejes compuestos por la clandestinidad, el anonimato y el trabajo colectivo.

Casos como los colectivos de cine militante del periodo tardo-franquista de principio de la década del setenta (Colectivo de Cine de Clase, Colectivo de Cine de Madrid, Central del Curt, SPA, entre otros) combinan estas tres características, asumiendo conscientemente el trabajo audiovisual de manera

alternativa, realizando la producción, distribución y exhibición de manera totalmente marginal y clandestina, ya que esta actividad estaba rotundamente prohibida y podía significar una cuestión de vida o muerte³⁸³. En esa línea, también la cuestión del anonimato y la disolución de la figura del autor en el trabajo colectivo permitían realizar y distribuir películas de manera que fuera más difícil de controlar y perseguir a sus autores, eludiendo cualquier posible acción represiva. Todo ello además de las implicaciones ideológicas que significaba el anonimato (García-Merás, 2007; Linares, 1976), ya que al eliminar los nombres de los créditos se desbaratan las divisiones internas dentro de los grupos y las posibles competencias por ocupaciones de mayor responsabilidad, combatiendo la figura “indigna del autor”, propia del cine industrial, algo inaceptable para una película militante.

En otros casos, como por ejemplo el Grupo Cine Liberación (1968-1976, Argentina), si bien la práctica cinematográfica era realizada de manera clandestina y la identidad grupal era también una decisión ideológica, en sus trabajos no se plantea la cuestión del anonimato. Así, por ejemplo, *La Hora de Los Hornos* está firmada por Getino y Solanas. A ellos podemos sumar algunos colectivos de cine militante de España, como el Equipo Imaxe (1974-1978, La Coruña) o Yaiza Borges (1978-2003, Las Canarias), quienes también dejan explícito en sus trabajos los nombres de sus integrantes. Muchas veces se respetaba que los realizadores del film se identificaran porque algunos grupos funcionaban como productoras que apoyaban diversos proyectos sin la necesidad de aprobación de todos los miembros del colectivo. De este modo, firmar las películas evitaba posibles malentendidos sobre posiciones vertidas en las películas producidas (García-Merás, 2007; Linares, 1976).

Estas situaciones son diferentes de otros ejemplos que hemos visto (Guerrilla Television, *Video-Nou*, entre otros), donde la actividad que realizaban estaba dentro del marco legal de su contexto, siendo incluso apoyada por instituciones, y por ende el tema de la clandestinidad y del anonimato no eran un problema a plantearse. No obstante, la cuestión de la identidad colectiva sí es un rasgo que mantienen, constituyéndose más bien en una decisión ideológica y política, que de seguridad.

A pesar de que en la actualidad los colectivos como 15Mbcn.tv no trabajan en la clandestinidad, algo que sí se mantiene, tanto por seguridad como por cuestiones ideológicas, es el anonimato individual. La identidad colectiva del grupo, donde los vídeos no están firmados por un nombre sino todos bajo un mismo sello colectivo, además de constituir una estrategia defensiva, es también un posicionamiento político por las connotaciones culturales, económicas y políticas que el trabajo colectivo posee frente a la lógica individualista que promueve el capitalismo dentro del modelo neoliberal en que vivimos³⁸⁴. Es también destacable, como hemos visto, el trabajo que Witness.org viene realizando desde principios de los años noventa precisamente en metodologías y formaciones para el cuidado y la defensa de los implicados en prácticas videoactivistas.

En síntesis, respetar la privacidad, el anonimato y extremar las medidas y cuidados para preservar la integridad física y psicológica de las personas involucradas en los audiovisuales, ha sido una preocupación de diversos colectivos que atraviesa todas las épocas, sobre todo en aquellos momentos represivos y de gran control estatal, policial o militar.

Sinergias y redes.

Aunque podríamos decir que las prácticas audiovisuales activistas suelen tener un compromiso militante con la realidad que les rodea y se vinculan con proyectos sociales, culturales, políticos, ambientales que buscan una transformación de la realidad en la que se insertan, sin embargo, algunas se relacionan, de

383 De la misma manera que actualmente sucede en contextos como en Irán (Nazanine, 2010), Paquistán, Túnez o Egipto (Arif, 2014), donde las prácticas videoactivistas 2.0 son duramente perseguidas y reprimidas.

384 La autoría individual/colectiva es uno de los planteos que el colectivo Cine sin Autor, entre otros, está debatiendo desde hace un tiempo. Para más información ver www.cinesinautor.es y Tuduri (2011a, 2011b, 2012, 2013)

modo más orgánico, a diversos proyectos asociados con organizaciones partidarias y/o sindicales, lo cual puede favorecer el trabajo audiovisual al brindar apoyo, financiamiento y/o estructura a los grupos, pero a veces también, vuelve más específico o acotado el espectro de temas y luchas a tratar, por su filiación ideológica. Si bien estas adscripciones directas a partidos políticos fue una tendencia más marcada en los colectivos de cine militante de los setenta, entre los grupos videoactivistas posteriores y actuales existe una tendencia a ser independientes y colaborar con ciertas propuestas de determinados colectivos, organizaciones y movimientos, con una intervención más político-social que político-partidaria, manteniendo su perfil con cierta autonomía. Dentro de esta línea ubicamos a 15Mbcn.tv, que adscribe a una política de base comunitaria y con una mayor conexión con las clases populares, sobre todo en torno al 15-M como movimiento, desarrollando sinergias y tejiendo redes con colectivos, organizaciones y movimientos sociales, políticos y activistas de Barcelona, pero manteniendo siempre su independencia de ellos y sin adscribir a ninguna estructura partidaria orgánica.

Capacitación.

Capacitar sobre herramientas audiovisuales a otros colectivos o personas es un tema importante a nivel de intervención política y significa un aspecto fundamental a la hora de empoderar a las personas para intervenir en su propia realidad. Harding (2001) y miembros de la ONG Witness, plantean la importancia fundamental de formar y entrenar constantemente nuevos videoactivistas. Esta necesidad es algo recurrente a lo largo de la historia, como lo hemos visto en los diversos colectivos y grupos que han dedicado gran parte de su esfuerzo y energía a este aspecto, desde el cine militante de los sesenta/setenta (SLON, *Groupes Medvedkine*, Grupo Ukamau, *Yaiza Borges*, etc.), a los colectivos de vídeo comunitario (*Challenge for Change*, *People's Video Theater*, *Video-Nou*, etc.) y los colectivos videoactivistas más actuales (Undercurrents, Adoquín Vídeo, Indymedia, entre otros). En nuestro particular caso de estudio, 15Mbcn.tv se lo plantea como premisa fundamental en la presentación de su web (“Impartir talleres para videoactivistas que quieran cubrir acciones de asambleas en todo el territorio”), además de ser un tema que se debate reiteradamente en las reuniones y entrevistas. En esa línea, algunos integrantes creen muy necesario formar nuevos cuadros que puedan pasar a engrosar las filas de los diversos colectivos, ya que hay poca gente trabajando y mucha demanda de audiovisuales. No obstante, esta reiterada preocupación, el colectivo no ha profundizado en este aspecto, siendo uno de los puntos menos trabajados.

Difusión / Distribución.

La distribución/exhibición continúa siendo uno de los ejes que atraviesa de manera fundamental la experiencia del audiovisual activista. Si bien los problemas de distribución y exhibición de los setenta y setenta, de finales de los noventa, principios de dos mil y los actuales son diferentes en cada caso (Mascaró, 2014), y aunque los avances tecnológicos crean nuevos escenarios, algunos aspectos continúan siendo los mismos (Chanan, 2012), como veremos a continuación.

En general encontramos diversas posibles etapas en la circulación de los audiovisuales. El primer radio o circuito de visualización está compuesto por los contactos directos de los realizadores, por las personas y/o colectivos protagonistas que están reflejados en los audiovisuales y por sus círculos más cercanos. Posteriormente, el círculo se amplía gracias a las sinergias con otros colectivos activistas, organizaciones y movimientos sociales y políticos afines. Otro círculo lo constituye la audiencia que asiste y participa de las proyecciones y/o distribuciones del circuito de exhibición alternativo local, que existe siempre en cada contexto particular. Ya si el audiovisual tiene mucho éxito comienza su circulación entre personas de otros círculos no tan cercanos al colectivo, mediante contactos de contactos, moviéndose de “boca a boca”. También está la circulación por festivales específicos. Por último, a veces, acaba incluso en los medios masivos.

Al respecto, podríamos hacer un paralelismo sobre la manera en que este circuito se produce actualmente a nivel *online*, con nuestro caso de estudio. El análisis de datos realizado de nuestro caso, nos permite visualizar la manera en la cual los vídeos de 15Mbcn.tv se distribuyen dentro de estos círculos descritos. El número de visualizaciones, es el primer indicador (aproximado). Podríamos decir que el número de suscriptores (4.425) que posee el colectivo en su canal de YouTube constituye su primer círculo, ya que lo conforman aquellas personas que se han anotado para recibir cualquier actualización realizada en el canal (vídeos nuevos, actividades, favoritos, valoraciones, etc.), indicando la cantidad de usuarios que poseen un elevado interés en la actividad de 15Mbcn.tv y que quiere estar permanentemente al tanto de sus novedades, siendo una audiencia cautiva asegurada. A estos datos se superponen también los contactos directos de Facebook o Twitter. En este círculo, encontramos ejemplos de vídeos que poseen, en proporción con otros, relativamente pocas visualizaciones (menos de 5.000). Una vez superado este límite de visualizaciones, estamos hablando evidentemente de un salto a un círculo más amplio donde empieza a tener más relevancia el número de veces que fue compartido un vídeo, es decir, cuando comienza a circular entre los contactos de contactos (entre 5.000 y 10.000 visualizaciones). Una vez superado este límite el vídeo se viraliza y comienza a ser visualizado por personas que no poseen relación directa con el colectivo (más de 10.000 visualizaciones) a nivel *online*, ni tampoco *offline*. En muchos de estos casos es cuando se rompe el cerco mediático y los grandes medios se hacen eco de esta temática (por ejemplo, casos como Ester Quintana, Sergi García, 4F, entre otros), estos vídeos llegan a ser los más vistos del canal (a partir de 100.000 visualizaciones).

Por otro lado, en algunos casos puntuales, ciertos audiovisuales activistas acaban circulando dentro de canales más institucionales (festivales de cine oficiales, circuitos de cine comercial, emisiones televisivas, etc.). Al respecto, encontramos similitudes en la circulación más institucional mediante festivales o muestras nacionales e internacionales que funcionan actualmente de forma similar a como lo hacían ya en los sesenta y setenta (Campo, 2007), constituyendo un punto de encuentro y compromiso de voluntades para la transformación social, siendo un escaparate importante, a la vez que también una posible fuente de recursos para recuperar algo de las inversiones realizadas o para realizar nuevos proyectos.

La tendencia general a lo largo de la historia de todas las prácticas analizadas³⁸⁵ ha sido siempre que las proyecciones se llevaron a cabo, sobre todo, dentro de un circuito totalmente alternativo y no-comercial de proyección, a veces incluso marginal y clandestino, ligado a movimientos sociales y organizaciones populares (desde fábricas, universidades, escuelas, asambleas, asociaciones barriales y vecinales, parroquias, foros sociales, centros sociales y culturales, cineclubs, oficinas, salas alternativas, organizaciones políticas, estudiantiles y sindicales, festivales independientes, casas particulares, plazas, parques, calles).

Las proyecciones en el espacio público, que comienzan con el Cine-Tren de Medevkine, pueden rastrearse en una serie de proyectos en la misma línea a lo largo de la historia. Carlos Velo y el cine-camión durante la República Española. La instalación móvil de cine montada en un camión por la *American Documentary Films* (1966-1972) con el cual circulan por todo el país proyectando films al aire libre de ciudad en ciudad. La *Central del Curt* plantea también un proyecto de cine-móvil, articulado con cineclub y organizaciones locales organizando expediciones y un recorrido de los films por diversas comarcas de las provincias (Arnau Roselló, 2006). También puede verse en diversas experiencias de los grupos de contrainformación estadounidenses (Jesus Carrillo, 2006), como los integrantes de *Videofreex*, que viajan por EEUU en camionetas que denominan Media-Bus (Baigorri, 2004). Asimismo, el colectivo *Newsreel* realiza proyecciones en la calle, gracias al *Cinemobile* (un camión con instalaciones de proyección en la parte posterior). También aparece de forma similar en 1973 entre grupos de la periferia parisina (Herrero, 2008a). En Cataluña *Video-Nou/SVC* introduce el modelo del video-bus. También destacamos que algunos miembros de 15Mbcn.tv se

385 Marcada por los diversos autores que analizan las diferentes épocas, desde el cine de Mayo del 68 (Araújo, 2008a; Arnau Roselló, 2006), el cine militante de los sesenta y setenta (Arnau Roselló, 2006; De La Puente & Russo, 2007; Mestman, 2009; Solanas & Getino, 1973), el vídeo comunitario (Boyle, 1997; Baigorri, 2004); el videoactivismo de los noventa (Harding, 2001; Presence, 2013), los colectivos del 2001 en Argentina (Bustos, 2006; Campo, 2007; Dodaro, 2009; De La Puente & Russo, 2007), entre otros.

plantearon seriamente conseguir una furgoneta para viajar por el interior de Cataluña para proyectar trabajos propios y ajenos en los pueblos, aunque luego el proyecto no logra desarrollarse.

La circulación de material mediante distribuidoras alternativas es algo que también permanece aún activo. Podemos referenciar algunas desde las del cine militante alternativo (sólo en España de los años setenta podemos nombrar a El Volti, Central de Curt, Yaiza Borges) con una importantísima circulación de materiales subversivos, alternativos, censurados o prohibidos (Arnau Roselló, 2006; García-Merás, 2007), a las del videoactivismo de los noventa (por ejemplo los *Newsreels* de *Undercurrents* por suscripción y la realizada por el mismo Indymedia), a ejemplos actuales, en plena era de la distribución y visualización del vídeo *online*. En este último contexto aparecen también redes mediaactivistas con núcleos de distribución gratuita (*online* o por descarga) y distribuidoras alternativas que coordinan proyecciones en diferentes ciudades, a la vez que también gestionan la forma de pagar una mínima colaboración voluntaria para costear gastos de realización y visualización de los proyectos audiovisuales³⁸⁶.

La distribución de copias para consumo individual también fue una práctica habitual a partir de la introducción del vídeo, aunque de mucha menor capacidad que las proyecciones, además de perderse con ellas la instancia de debate colectivo, tan importante para algunos grupos. Este tipo de distribución se ha visto masificada en la actualidad con la posibilidad de distribución *online* del audiovisual.

Si bien generar un circuito de distribución y exhibición alternativo, y a veces también marginal, a las formaciones institucionales existentes fue uno de los principales problemas y preocupaciones en la era pre-internet -como hemos visto en las prácticas de cine militante y clandestino, en las televisiones alternativas, en la distribución videoactivista de VHS realizada de mano en mano o por suscripción, entre otras experiencias-, actualmente estos problemas (clandestinidad, dificultades económica, limitaciones de infraestructura, etc.) ya no constituyen una verdadera dificultad, por el gran desarrollo de Internet, el enorme ancho de banda, las herramientas 2.0 y el acceso masivo a tecnologías audiovisuales. Sin embargo, si bien el acceso al visionado es mucho más fácil y accesible, aparecen nuevas tensiones y riesgos en este nuevo espacio ampliado de visibilidad y de acciones, de los cuales desconocemos aún su verdadero impacto y capacidad de intervención, además de que se genera una situación paradójica por la utilización de medios corporativos con fines activistas. Hemos nombrado también diversos ejemplos de cómo estas empresas corporativas 2.0 eliminan sistemáticamente cualquier contenido "polémico" de carácter político y tratan, de diversas maneras, de controlar y rentabilizar económicamente el vídeo *online* (Gregory 2010; Askanius, 2014), transformando en mercancía todo producto que entre en sus flujos.

Por otro lado, si bien la actual ubicuidad de las cámaras, junto con la facilidad de intercambio de contenidos a través de Internet, representan un gran potencial para los videoactivistas, al mismo tiempo plantean un conjunto de desafíos y riesgos respecto de la distribución del material, sobre todo por la complejidad que implica que estas producciones puedan destacarse dentro del masivo flujo de información que nos asedia día a día dentro de los entornos *online* contemporáneos. Igualmente, como bien apunta Camuñas Maroto (2014) poseer mayores y más potentes medios de difusión no implica necesariamente el hecho de que se difundan contenidos en mayor medida ya que muchas veces, a pesar de contar con una mayor red de distribución de comunicaciones, ciertas informaciones sólo circulan finalmente por canales alternativos que la mayoría de la ciudadanía no conoce y por lo tanto nunca utiliza.

386 Es interesante al respecto la distribuidora *online Brave New Films* (www.bravenewfilms.org), uno de los mayores escaparates y distribuidores de audiovisual activista y documental político que ofrece alojar filmes producidos por cualquiera, con enlaces directos a plataformas *online* como YouTube, pero con la posibilidad de organizar proyecciones públicas y anunciarlas entre sus más de 3.200 grupos (en 2009 su catálogo constaba de más de 400 títulos), bajo los siguientes postulados; es posible financiar, en parte, audiovisuales con la contribución de ciudadanos a través de Internet (*crowdfunding*); se pueden realizar audiovisuales de gran calidad con poco presupuesto; la web y las redes sociales 2.0 pueden servir como medio de distribución audiovisual; a través de ellas pueden coordinarse proyecciones a gran escala en diversas ciudades; las proyecciones pueden acompañarse de conferencias y debates que enriquecen enormemente la experiencia. No obstante, para ellos lo importante es que "la película no es un fin en sí mismo, sino el punto de partida de un debate y una acción política" (Christensen, 2007).

Otro punto importante a considerar es que durante la era pre-internet, el solo hecho de publicar, distribuir, organizar una proyección, convocar un público (a veces incluso en situaciones de clandestinidad y alto riesgo), significaba un esfuerzo y unas energías muy grandes, por lo cual el material audiovisual que se mostraba tenía un largo trabajo, mucho tiempo de montaje, reflexión y visualización donde se implicaba a mucha gente, razón por la cual la inmediatez del material era relativa, ya que pasaban días, semanas e incluso meses entre que el material registrado era exhibido. Ello se diferencia sustancialmente de lo que sucede hoy, cuando la inmediatez es casi instantánea (desde el *streaming* en vivo hasta cápsulas videactivistas montadas y publicadas en breves horas de diferencia entre el suceso y su distribución *online*), el lapso de procesamiento del material impone un ritmo tan acelerado que muchas veces no hay tiempo ni de reflexionar sobre las imágenes registradas, editadas y publicadas. Los materiales entonces se resuelven, la mayoría de las veces, de una manera muy rápida y con poca reflexión mediante, teniendo un alto carácter efímero, propio de la época en que vivimos. Creemos que esta velocidad, sumado a la facilidad que implica hoy realizar y distribuir una pieza videoactivista 2.0, si lo comparamos por ejemplo con la realización de un film de cine militante de los sesenta, lleva a reflexionar rápidamente sobre el discurso (formal y político) que se emite y a otorgarle poca importancia a la profundidad de la intervención que potencialmente podría tener ese mismo material, dedicándole un tiempo mayor de maceración.

De igual modo, aunque somos conscientes de que la cuestión de “la calidad” no es algo fundamental, ya que lo importante muchas veces es simplemente el contenido del vídeo, sin embargo, es recurrente que muchas piezas videoactivistas sean producidas con una gran falta de habilidades de producción, pocos conocimientos técnicos, ningún recurso narrativo ni estético, duraciones excesivas para contar hechos superfluos, entre otras falencias, generando vídeos muy difíciles de visualizar. Como resultado, tiende a ser tragado en el mar de otras imágenes en movimiento presentes *online*.

Aun así, podemos destacar otros proyectos actuales en donde hay una mayor reflexión, un planteamiento del discurso, de las formas y del lenguaje utilizado, una estrategia de difusión y distribución, entre otros aspectos. Materiales que acaban teniendo un impacto mucho mayor, un poder de intervención más profundo y una perdurabilidad. Tal es el caso, por ejemplo, de los documentales de 15Mbcn.tv, *Sobren Raons, 4F ni oblit ni perdó*, la entrevista a Ester Quintana y la estrategia contrainformativa coordinada para desmentir los dichos de Puig, entre otros ejemplos. No obstante, respecto a las estrategias y modos de circulación de los audiovisuales producidos por 15Mbcn.tv por fuera de plataformas *online* (como YouTube, Facebook y Twitter) sus miembros nombran sólo unos pocos ejemplos y aducen respuestas muy concretas al respecto (ver PARTE III, Capítulo 3.1.5) que evidencian cierta falta de discusión y reflexión del grupo en relación con estos temas.

Proyecciones presenciales y debate colectivo como instancias fundamentales.

La posibilidad de habilitar, en la instancia de exhibición colectiva, un debate abierto entre los asistentes una vez finalizadas las proyecciones, es uno de los aspectos claves que podemos encontrar a lo largo de la historia y que prácticamente todos los autores, realizadores y colectivos destacan como fundamental de estas prácticas audiovisuales activistas (sobre todo en la era pre-internet), siendo una instancia tanto o más importante que el propio contenido del audiovisual. Esta forma de distribución contribuía a fortalecer la eficacia de las películas y proporcionaba una importante y valiosa formación política para las personas que participaban de ellas, no sólo los espectadores, sino también para los propios realizadores que podían obtener información importante acerca de cómo el público respondía a sus películas y a los intereses y debates al respecto de las temáticas abordadas. El objetivo entonces era exhibir, presenciar e interactuar, ejerciendo la apertura suficiente y la motivación necesaria para un debate colectivo constructivo, para una reflexión conjunta sobre los temas que el audiovisual abordaba y cómo los abordaba, terminando así de construir los trabajos, buscando incluso alternativas, soluciones y formas de acción frente a estos problemas. Así, los simples espectadores se convertían en asistentes y partícipes activos de un verdadero acto político, una forma dialéctica de construir un audiovisual de intervención política, algo

que Getino y Solanas (1973) denominaban *Film-Acto*. Los audiovisuales no estaban terminados sino hasta el momento en que eran proyectados frente a los espectadores (Bustos, 2006; De La Puente & Russo, 2007; Mestman, 2009; Solanas & Getino, 1973).

Si bien al parecer en el activismo audiovisual 2.0 la distribución y visualización ha dejado de ser un problema crucial -ya que se ha democratizado, abaratado y masificado la distribución, con la posibilidad de visualizar el audiovisual en entornos *online* sin la necesidad de salir de casa- esto trae aparejadas nuevas problemáticas. Entre ellas, podemos nombrar la evidente falta de encuentro personal y la pérdida de la experiencia colectiva de visualización, transformándose en una instancia de individualización extrema, que rompe con esta dinámica esencial de debate e intercambio *in situ* que podemos encontrar a lo largo de la historia del audiovisual activista, eje principal de muchas de estas experiencias. Si bien ahora podría pensarse que los comentarios y discusiones *online* dentro de las plataformas podrían constituir un espacio de reflexión y foro colectivo, desconocemos el verdadero desarrollo que este debate colectivo posee, su magnitud, su impacto, su estructura, a la vez que creemos que difícilmente pueda enriquecer la experiencia ya que como bien han apuntado varios autores (Askanius, 2012; Chanan, 2012), en estos comentarios existe poco debate constructivo y más comentarios superfluos, pasajeros e, incluso, insultantes o descalificadores.

En suma, si bien con la virtualización total de la visualización se ha perdido actualmente la instancia enriquecedora de encuentro y contacto directo de los realizadores con la audiencia, por otro lado, gracias a las plataformas *online* tenemos acceso a una cantidad enorme de datos cuantitativos (por ejemplo los datos que hemos extraído de *YouTube Analytics* para nuestro estudio de caso) de los cuales podemos aprender mucho y extraer importantes reflexiones y conclusiones para mejorar los audiovisuales, su pregnancia, su capacidad de mantener a la audiencia, su efectividad, y la posibilidad de dirigir a los espectadores hacia otras plataformas *online* y presenciales de acción, colaboración y encuentro colectivo. Por otro lado, creemos también fundamental rescatar y volver a utilizar esta instancia presencial de exhibición colectiva, volver a otorgar la importancia crucial que antes poseían los debates colectivos surgidos en ella, convertir nuevamente esta herramienta de encuentro en una experiencia clave del activismo audiovisual 2.0, como un complemento a la actual supremacía de su visualización *online*.

Impacto y efectividad.

Desde el punto de vista del activismo audiovisual, para Gregory (en Jenkins, 2008e), es muy difícil transformar una audiencia ocasional en un público comprometido, de la misma manera que lo es medir la efectividad de la transición del visionado a la acción concreta o al impacto en la vida real. Desde *Video4Change*, una red global de realizadores de vídeos para el cambio, se ha llevado a cabo en 2014 la investigación *Vídeo for Change Impact Evaluation Scoping Study: A Summary of Key Research Findings* (Notley, 2014), con ayuda del Center for Civic Media de MIT y EngageMedia y dirigida por Notley, para poder medir el impacto que logran los colectivos y organizaciones videoactivistas con sus trabajos y campañas. En ella se concluye que no existen teorías o modelos previos que sirvan para medir de impacto. Por lo tanto, el equipo se ha planteado una segunda etapa de investigación que pretende desarrollar metodologías de evaluación compartida e instrumentos que permitan medir de manera efectiva el impacto de estas prácticas. Las ventajas que podrían generar el desarrollo de metodologías y plataformas compartidas para medir el impacto de los audiovisuales activistas 2.0 serían algo inusitado, ya que permitirían identificar grandes tendencias de los diversos sectores, proveer estudios de casos exitosos, documentar el impacto a un nivel de campo, contextualizar los logros, conducir resoluciones colaborativas de problemas, construir entornos de aprendizaje compartidos, aunar esfuerzos y agregar credibilidad al campo en su conjunto (Andrew, 2014). Teniendo en cuenta que una profunda investigación específica en esta área no ha podido encontrar aun maneras efectivas de medir el impacto de estas prácticas, nos limitaremos aquí a exponer una serie de intuiciones al respecto de nuestro caso de estudio y de algunos ejemplos en particular que creemos podrían ser líneas a desarrollar en una futura investigación sobre este tema concreto.

Como ya apuntamos, con las nuevas plataformas *online* 2.0, tenemos ahora acceso a una enorme cantidad de datos de los que antes no disponíamos y que, como hemos visto en nuestro estudio de caso, puede servirnos para acercarnos y entender los contextos de producción, visualización y distribución de los vídeos. Datos empíricos cuantitativos sobre las interacciones de las personas que visualizan los contenidos publicados y compartidos. A través de ellos podemos intuir el impacto (cuantitativo), como pudimos ver en la Tabla N°2, en la cual el año 2012 fue, claramente, el periodo de mayor actividad (en YouTube) de 15Mbcn.tv. Ello supone que fue el año en que más vídeos se publicaron, más veces fueron compartidos y mayor interacción de los usuarios hubo con los vídeos y el canal. Podemos también extraer otras conclusiones al entrecruzarlos con diversos materiales, o al contextualizarlos con los sucesos del momento. Como hemos visto al analizar los picos de visualizaciones en el canal de 15Mbcn.tv en YouTube, en relación a los sucesos que acontecían y que aparecían en los periódicos durante ese período de tiempo, esto es, álgidos momentos sociales, políticos e históricos en los cuales 15Mbcn.tv ha jugado un papel importante. Es decir, gracias a estas herramientas y a un análisis de ella, podemos arriesgar algunas hipótesis respecto el nivel de intervención que ciertos trabajos poseen en contextos determinados.

Por otro lado, para reflexionar en torno a la efectividad del activismo audiovisual 2.0, o bien para preguntarnos si son efectivos sus métodos y prácticas, antes debemos responder qué consideramos por efectividad³⁸⁷. Si el objetivo que persiguen estos videoactivistas es advertir sobre cuestiones específicas logrando captar la atención de la opinión pública y de los *mass media*, entonces podríamos decir que posee, en algunos casos, un alto nivel de efectividad. Por el contrario, si medimos la efectividad en función de la capacidad de movilizar a las personas a la acción logrando resultados reales y cambios profundos en la sociedad, entonces probablemente estas prácticas no sean tan efectivas.

Sin embargo, a veces, cuando se trabaja en conjunto con otras organizaciones políticas y sociales, su poder de intervención se potencia y juntos logran, pequeños grandes cambios, ganar pequeñas batallas. Podríamos decir que el trabajo llevado a cabo por estos activistas audiovisuales logra aumentar y multiplicar los esfuerzos de organizaciones que ya existen y llamar más la atención para lograr sus cometidos. Creemos que es muy difícil, sino imposible, que un solo trabajo audiovisual, de manera aislada, pueda generar un verdadero impacto y cambio social en alguna problemática en particular o que llegue a perturbar completamente el paisaje o su contexto. Por el contrario, como bien queda demostrado en los diversos ejemplos abordados, el trabajo colectivo, paso a paso, de manera constante y en red con diversas organizaciones puede, a largo plazo, tener un mayor impacto y generar cambios más importantes en el contexto en que se inscribe, tanto a nivel del imaginario, como a nivel concreto en el discurso mediático, en la opinión pública y en las consecuencias sociales y políticas que pueda generar. Como bien planteaban los cineastas Getino y Solanas, ya en 1973,

“Somos conscientes que con una película, al igual que con una novela, un cuadro o un libro, no liberamos nuestra patria, pero tampoco la liberan ni una huelga, ni una movilización, ni un hecho de armas, en tanto actos aislados. Cada uno de estos o la obra cinematográfica militante, son formas de acción dentro de la batalla que actualmente se libra” (1973, p. 89).

Vídeo como prueba judicial.

La utilización del vídeo como prueba judicial es uno de los aspectos que mayor intervención real puede llegar a tener. Sin embargo, como bien advierte Harding (2001), debe realizarse con enorme profesionalidad y asesorado por abogados u organizaciones que permitan asegurarse de una utilización favorable y que no se convierta en algo contraproducente. Existen muchos casos al respecto que pueden consultarse en el libro

387 Modificamos aquí la pregunta y las respuestas que Stefan Wray se hace respecto del hacktivismo para trasladarla al activismo audiovisual 2.0. “Are these methods of computerized activism effective? The answer to which is, that it depends on how effectiveness is defined. What is effective?” (Wray, 1999)

de Harding (2001), aunque también dentro de los casos que hemos abordado aquí existen ejemplos muy interesantes. En esa línea, encontramos el conocido caso de Rodney King, o el material videográfico utilizado por el Tribunal Penal Internacional por la ex-Yugoslavia, como evidencia de las atrocidades cometidas por los jefes del gobierno de Slobodan Milosevic (Angelotti, 2004). También podemos nombrar la utilización de los documentales *Crónicas de libertad* del grupo Alavío, *Piqueteros carajo!* de Ojo Obrero y *Piquete Puente Pueyrredón* de Indymedia vídeo, como material de denuncia y prueba en los juicios por la brutal represión policial ordenada por el gobierno argentino en Puente Pueyrredón el 26 de junio de 2002 (Campo, 2007). En la misma línea se sitúa la utilización del material de los videoactivistas que registraron los sucesos de Oaxaca (300 horas de material en crudo) como pruebas contundentes para que la Corte de Justicia pudiera enjuiciar a los culpables.

Todos estos, entre otros miles de ejemplos, nos sirven como antecedentes de la utilización que algunas organizaciones han realizado del material videográfico publicado por 15Mbcn.tv para desmentir los dichos del gobierno de turno, presentar denuncias en los tribunales locales o en el Tribunal de Estrasburgo y Corte Europea de Derechos Humanos. Por ejemplo, la querrela de los indignados por el desalojo violento del 27-M y casos presentados por la asociación *Reregarda en Moviment, Stop Bales De Goma* o los procesados en el caso 4F, por nombrar sólo algunos.

Análisis cuantitativo del caso.

Como hemos visto en el análisis de nuestro caso, la reciente posibilidad de recolectar y acceder a una enorme cantidad de indicadores y datos en proyectos centrados alrededor de plataformas de vídeo *online* -tanto de la actividad de los propios colectivos como de los usuarios que visualizan y comparten el material-, parece ser actualmente una ventaja que nos permite acceder a cierta información cuantitativa sobre el impacto que las producciones tienen en la web, datos que hace 10 años eran imposibles de obtener. No obstante, esta enorme cantidad de información puede convertirse en ruido si no conseguimos filtrarla de la manera adecuada y hacerla accesible a su lectura y comprensión para poder entender la manera en que interaccionan los colectivos y audiovisuales con su audiencia *online*.

Por otro lado, consideramos que esta información (gráficas y estadísticas) puede ser también de gran importancia para los propios realizadores, ya que si un colectivo como 15Mbcn.tv decide utilizar una plataforma corporativa como YouTube, entonces también podría aprovechar todos estos datos para poder hacer un análisis detallado de sus trabajos, comparando estadísticas y métricas de *YouTube Analytics* para saber si los vídeos tienen éxito o no (más allá del número de visualizaciones), por qué algunos más y otros menos, cómo podrían mejorarse, cómo podría replicarse las estrategias de mayor éxito, cómo mantener una mayor audiencia cautiva hasta el final, etc., descubriendo los aciertos y también los fallos para mejorar los propios vídeos y su capacidad de difusión, aumentar la audiencia y mejorar la calidad de estas visualizaciones.

El análisis de datos cuantitativos que realizamos gracias a la información y estadísticas que obtuvimos de la cuenta de 15Mbcn.tv en YouTube (*YouTube Analytics*), nos permitió seleccionar una muestra acotada y creemos que representativa de los vídeos, dentro de la prolífica producción del colectivo. Así mismo, visibilizar aspectos que una metodología cualitativa no permitiría explorar, tales como el perfil de los consumidores de los vídeos, las plataformas de interacción y distribución mayormente utilizadas, el nivel de visualización y el tiempo de dedicación a la misma, la forma y la cantidad de veces que se comparten los vídeos y por lo tanto el nivel de aceptación del material, ayudando todo esto a un mejor y mayor acercamiento a la comprensión de la capacidad de intervención e interacción *online* con sus usuarios/audiencias. Por último, nos permitió proponer un esquema tipológico y una creación de categorías de análisis que resultaron útiles para organizar el material, pudiendo rescatar de este análisis que las tres categorías más comunes de la muestra son Vídeo-Documentación, Vídeo de contrainformación y Vídeo de agitación, las cuales caracterizarían en mayor medida la producción de 15Mbcn.tv.

La tipología propuesta por nosotros (PARTE III, Capítulo 4.2.2) es un intento de introducir cierto orden dentro del exhaustivo paisaje mediático caótico del activismo audiovisual 2.0 que circula en los espacios *online* contemporáneos. Nos sirvió como soporte, no sólo teórico sino también empírico, para la organización, categorización y conceptualización del material audiovisual seleccionado como muestra, a partir del estudio de caso de la producción de 15Mbcn.tv. No obstante, creemos que puede extenderse y utilizarse con nuevas o antiguas producciones, por lo cual la categorización aquí desarrollada puede ampliarse, enriquecerse, o constituirse simplemente en un punto de partida para futuros estudios de este campo.

Intervención Política.

Podemos concluir que la intervención política de 15Mbcn.tv se despliega, sobre todo, a nivel virtual, logrando resultados que pueden medirse, como hemos visto, por la cantidad de visualizaciones (parámetro significativo, sobre todo, si podemos entrelazarlo con otros datos). En los casos en los cuales se ha podido intervenir en la agenda mediática e instalar un tema en el debate público, el poder de intervención política del colectivo puede verse más claramente. No obstante, como bien apuntan algunos de sus miembros, la importancia de algunos trabajos de menor visualización no implica necesariamente menor importancia de los mismos, ya que no podemos medir ahora el impacto que este fenómeno -contemporáneo y en continua transformación y evolución- puede llegar a tener a futuro, su contribución o no a la transformación y al cambio social y/o su lugar dentro de la memoria audiovisual colectiva de este momento histórico.

Crear medios autónomos y alternativos y prácticas audiovisuales de intervención social y política como la de 15Mbcn.tv (siguiendo el lineamiento de nuestro tercer supuesto de investigación-hipótesis), constituye algo imprescindible para dar visibilidad a las luchas, para que la movilización tenga autonomía política y pueda contrarrestar, al menos en parte, el discurso hegemónico con el que nos bombardean los medios diariamente, forzándolos incluso a que reflejen la realidad de forma menos parcial. Es importante también la intervención política en su capacidad de reivindicar y visibilizar las experiencias alternativas y constructivas de los colectivos, organizaciones y movimientos junto a los cuales 15Mbcn.tv ha trabajado. La acción e intervención conjunta dentro de una red de colectivos sociales (entre los cuales 15Mbcn.tv ha sido una pieza importante) ha logrado, por ejemplo, la prohibición de las balas de goma en Cataluña³⁸⁸. También ha presionado para que se aborde el problema de los CIEs a nivel parlamentario y se vote a favor de su cierre³⁸⁹. Paralizar la destrucción del centro social ocupado Can Vies y colaborar en su reconstrucción, ha sido otra lucha conjunta, entre otras pequeñas batallas que se van ganando, poco a poco, gracias a todo el trabajo que hay detrás a nivel activista, legal, comunicativo, social y político. Hay un evidente trabajo político e ideológico en la producción de 15Mbcn.tv que se materializa en el intento constante de entablar una dialéctica relación con la propia realidad de la que surge, intentando captarla y reflejarla, pero con el profundo deseo y la fuerte convicción de que colectivamente puede transformarse por completo. Nos parece oportuna aquí la siguiente cita de Castells,

“(…) el cambio social y político siempre se ha llevado a cabo en todas partes y en todas las épocas a partir de miles de acciones gratuitas y en ocasiones tan inútilmente heroicas (...) que no guardan proporción con su eficacia. Gotas de una lluvia incesante de lucha y sacrificio que termina inundando los

388 Redacción media.cat. (11 de noviembre 2013). La prohibició de les bales de goma a Catalunya, una victòria dels mitjans alternatius. *Media.cat - Observatori Crític dels Mitjans*. Recuperado a partir de www.media.cat/2013/11/11/la-prohibicio-de-les-bales-de-goma-a-catalunya-una-victoria-dels-mitjans-alternatius

389 La Comisión de Justicia y Derechos Humanos del Parlament de Catalunya ha aprobado (2 de julio de 2015) instar al Gobierno central a cerrar los Centros de Internamiento de Extranjeros (CIE). Además, la cámara catalana se ha posicionado en contra de las batidas policíacas basadas en el color de la piel, las deportaciones exprés de personas migrantes, y las devoluciones en caliente. Como puede verse en el artículo González Liste, (3 de Julio de 2015). El Parlamento catalán reclamará el cierre de los CIE. *El País*. Barcelona. Recuperado a partir de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/07/02/catalunya/1435869174_682098.html

bastiones de la opresión si los muros de incomunicación entre soledades paralelas empiezan a resquebrajarse y los espectadores se convierten en actores” (Castells, 2009, p. 23).

Limitaciones del estudio y perspectivas futuras.

Consideramos que esta investigación aporta una parte bastante pequeña del amplio y complejo campo y del conjunto de prácticas aquí referenciadas. Creemos que sería interesante que algunos aspectos que consideramos importantes, pero que debido a su complejidad y/o extensión nosotros sólo hemos alcanzado a esbozar, o incluso únicamente nombrar, ya que exceden con creces los límites acotados de este estudio, puedan constituir la base de futuros estudios.

Nos hemos centrado aquí sobre todo en un área geográfica acotada que desarrolla los antecedentes de Europa, Estados Unidos y América Latina, pero limitándola, a su vez, al estudio de caso que se inscribe en España, dentro del contexto de Cataluña y centrándose en un colectivo que actúa específicamente en la ciudad de Barcelona. Como ya advertimos al principio, esta selección de ciertos fenómenos o producciones, dejan al margen otras y evidentemente hay muchas omisiones en este estudio, algunas de manera consciente, por nuestras limitaciones de espacio y tiempo, y otras producto de nuestro desconocimiento de las mismas. Sólo si pensamos, a nivel general, en la enorme variedad de prácticas por fuera de estas áreas geográficas -existen ya estudios que profundizan sobre las prácticas de *videoactivismo* 2.0 en Indonesia (Thajib, Juliastuti, Lowenthal, & Crosby, 2009), Paquistán (Arif, 2014), China (DeLuca et al., 2011), Turquía (Mehrabov, 2010), entre otros-, podrían realizarse interesantes investigaciones en países de otros continentes como Asia o África, menos estudiados dentro de este campo, pero cuyos conflictos sociales y políticos evidentemente poseen en su interior prácticas y resistencias audiovisuales de diversos tipos que también requieren de urgente atención.

Por otro lado, si lo pensamos a nivel local, en nuestro estudio sólo hemos alcanzado a delinear someramente el paisaje contemporáneo de este tipo de prácticas en la ciudad de Barcelona. Existen, como hemos visto, una enorme variedad de colectivos en ella y podrían dedicarse interesantes estudios al respecto. Por ejemplo, realizando un mapeo profundo³⁹⁰ y un análisis completo de los actuales colectivos videoactivistas y de sus producciones en Barcelona, Cataluña o incluso todo el territorio español. Asimismo, es también importante destacar que 15Mbcn.tv es uno de los colectivos más conocidos dentro de este panorama, pero existen también experiencias a lo largo y ancho de Cataluña y de España que desarrollan su trabajo en espacios periféricos, complementando el trabajo audiovisual de los grandes centros urbanos y proporcionando un panorama más completo del desarrollo del movimiento en todo el estado. Es importante destacar, que las organizaciones o colectivos de activismo audiovisual más pequeños, menos conocidos y con menor presencia, son también un elemento con una trascendencia comparable a la de los colectivos mayores, pues despliegan su trabajo en espacios periféricos, donde muchos de aquellos nunca apuntan sus cámaras. Sus respectivos ámbitos periféricos complementan, por otro lado, el trabajo audiovisual de los grandes centros urbanos como Madrid o Barcelona. Su estudio podría proporcionar un panorama más completo del desarrollo audiovisual del movimiento en todo el estado español. Como bien apunta Arnau Roselló (2006), si bien estas prácticas se desarrollan en todo el territorio, es evidente que en las grandes ciudades las posibilidades de acceso a material, a formación, y el contacto con grandes movimientos y organizaciones sociales, políticas y culturales, facilitan sin duda su gestación y su trabajo. Esta enorme variedad de grupos con diversos grados de organización, producción, politización, objetivos y propuestas, a veces complementarias y otras contrapuestas, conforman un fructífero panorama en constante transformación. Esperamos esto pueda ser abordado en posibles futuras investigaciones que quieran reconstruir y/o analizar, de manera general, este profuso paisaje mediático alternativo de este momento contextual particular.

390 Al respecto, uno de los objetivos y trabajos que se están llevando a cabo desde el TIPA es, precisamente, realizar un mapeo de estos colectivos activos en la ciudad. No obstante, aun esta investigación se encuentra en una etapa inicial.

Atendiendo a otros temas complementarios, creemos que los cuestionamientos sobre el concepto de autoría y sobre procesos y metodologías de creación audiovisual colectiva y ensamblaria (Grupo Ukamau, Groupes Medvedkine, Colectivo Cine sin Autor, entre otros), constituye otro campo del cual sólo hemos dado unas breves pinceladas en esta tesis, pero no por ello deja de ser sumamente interesante para profundizar en él.

Un aspecto fundamental dentro de la investigación en éste área, y que sólo hemos mencionado someramente, sería el estudio y desarrollo de metodologías y plataformas compartidas que permitan medir de manera más certera el impacto *online* y *offline* de los audiovisuales activistas 2.0. Campo aún virgen en el cual recién algunos investigadores se están interesando, aunque sin llegar todavía a conclusiones o resultados concretos. Creemos sinceramente que este tipo de investigaciones, pueden colaborar enormemente en mejorar, potenciar, empoderar y hacer más efectivo el panorama futuro del videoactivismo 2.0.

Otro campo de investigación importante, al que no pudimos dedicarnos aquí, es el estudio de aquellas experiencias y proyectos que están llevando a cabo, de manera conjunta, diversos colectivos de videoactivistas, hacktivistas y desarrolladores para construir nuevas maneras de lograr una verdadera independencia tecnológica de estas prácticas alternativas. Es decir, personas que están buscando construir infraestructuras autónomas, que logren salir de la lógica capitalista y consigan romper la dominación actual de la infraestructura cultural *online*, por parte de los proveedores de las corporaciones. Proyectos fundamentales asociados al amplio campo del software libre, del código abierto y de los proyectos nacidos a partir de GNU-Linux, alternativos a los productos de las corporaciones de Windows y Apple. Hablamos también de potentes software de edición de vídeo de código abierto, como Blender (blender.org) o Cinelerra (cinelerra.org), programas y plataformas para realizar *streaming* con herramientas de software libre, como VLC-VideoLAN (videolan.org), Open Broadcaster Software (obsproject.com), entre otras. También de redes sociales alternativas al servicio de los movimientos sociales, como N-1, utilizada por los indignados del 15-M y por la misma comisión 15Mbcn.tv, o plataformas libres de vídeo *online* (Makusi.tv, Kaltura, Plumi, o la ya mítica Archive.org) que permiten publicar, distribuir y compartir vídeo sin los problemas de censura, comercialización, vigilancia y control que implican la utilización de plataformas corporativas como YouTube. Nos referimos igualmente a proyectos que implican no solo software libre, sino también hardware *open source*, como las cámaras de vídeo Ultra Hi-Definition de los proyectos como AXIOM, Elphel, KinoRaw, APERTUS (apertus.org). O *smartphones* libres (libresmartphone.com), como OpenPhoenix (openphoenix.org), o incluso móviles modulares que pueden construirse por piezas, en función de las necesidades de cada usuario, como Project Ara (projectara.com). Otras experiencias que plantean, también a partir de software y hardware *open source*, usos críticos de la tecnología Drone, como el interesante caso de Flone (flone.aeracoop.net). Incluso proyectos de micro ordenadores *open source* como Raspberry Pi (raspberrypi.org), o C.H.I.P. (nextthing.co) y que funcionan con GNU-Linux, o de redes libres y abiertas como el mítico Proyecto Guifi (guifi.net), Red de Telecomunicaciones Mancomunada, Abierta, Libre y Neutral. En definitiva, nos referimos aquí a una enorme diversidad de proyectos colectivos y colaborativos que están intentando construir tecnologías alternativas libres, abiertas y seguras que respondan a las necesidades de las personas y no de las corporaciones. Una serie de procesos que implican importantes cambios en el panorama tecnológico y que podrían influir, notablemente, en los nuevos horizontes dentro de los cuales las futuras prácticas de activismo audiovisual se desarrollarán.

En este panorama de cambio tecnológico constante, con el incremento de individuos mediáticamente alfabetizados que poseen cada vez mayor acceso a las tecnologías de comunicación avanzadas, nos preguntamos ¿Cuáles serán las nuevas prácticas videoactivistas de tercera generación por venir? ¿Qué características y especificidades heredarán y cuáles nuevas surgirán? ¿Cómo influirán los nuevos cambios tecnológicos en sus estrategias discursivas, narrativas, estéticas y de difusión/distribución? ¿Qué nuevos dispositivos hegemónicos impedirán la difusión de estas futuras imágenes controvertidas? ¿Cómo sortearán estos nuevos desafíos? Por supuesto que son preguntas que nadie puede contestar ahora mismo, pero creemos que investigar las prácticas actuales y pasadas, nos ayudarán a reflexionar sobre ellas y estar

preparados para cuando puedan responderse estos cuestionamientos. Aún estamos en un momento en el cual los investigadores de este amplio campo de estudio no hemos hecho más que empezar a preguntarnos sobre lo que ocurre cuando estas prácticas de activismo audiovisual se entrecruzan con las potencialidades, la masividad, la viralidad, la remezcla y también el control y comercialización que le otorga su comunión con las redes y sus herramientas 2.0. Queda mucho camino aún por recorrer, y los caminos continuamente se bifurcan, por lo cual este estudio, más que un trabajo definitivo y concluyente en sí mismo, lo que pretende es abrir puertas a otras posibles investigaciones.

A modo de cierre

Creemos que como vimos, hay mucho de viejo y de nuevo en las prácticas audiovisuales activistas actuales. Sin embargo, creemos que existen aún cosas interesantes que pueden reciclarse, (re)inventarse y (re)utilizarse de las prácticas anteriores y que, lamentablemente, han sido dejadas de lado por la vorágine y la confianza, a veces excesiva, que traen aparejadas las nuevas tecnologías y las redes de información y comunicación. Consideramos importante poder rescatar las experiencias anteriores, sobre todo en el trabajo a nivel físico, reforzando la capacidad de intervención en el espacio real a través de la interrelación de las prácticas *online* y *offline* que posibiliten potenciar la efectividad de los audiovisuales activistas actuales y futuros. No se trata de pensar y desarrollar estas prácticas críticas *online* como una sustitución de las acciones presenciales en el espacio real (físico, espacial, geográfico), sino como un refuerzo, una interacción, una mezcla, un empoderamiento mutuo e íntimamente relacionado. Como bien plantean varios autores (Baigorri & Cilleruelo, 2006; Castells, 2008, 2009; Díaz Parra & Candón Mena, 2014) la solución parece hallarse en la hibridación entre ambos mundos, en una mixtura *entre el espacio de los flujos y el espacio de los lugares* (Castells, 2008), conectando el mundo real con el mundo virtual de internet. Se trataría entonces de combinar y complementar las acciones presenciales con diversos tipos de ofensivas mediáticas y estrategias de coordinación/organización virtual, buscando entretejer mejores y más fuertes redes, relaciones y sinergias. Es decir, lograr generar comunidades y solidaridades compartidas que puedan impulsar la acción colectiva y una verdadera intervención y transformación social, política y cultural.

Por otro lado, nos interesa destacar la manera en que 15Mbcn.tv logra intervenir sobre todo en el imaginario, no sólo al visibilizar lo que nadie quiere dar a ver o que está tapado, censurado u oculto, sino también al contribuir a reforzar una perspectiva crítica de la realidad, al empoderar a las personas, fortalecer las luchas de los movimientos sociales, promover existencias de diferentes grupos, influyendo sobre el imaginario de las personas para que logren ver que es posible intervenir y realizar cambios en su entorno, plantar la semilla del *"¡sí se puede!"*.

Vivimos en tiempos de crisis permanentes, de exclusión social y económica, de precarización extrema, de recortes sociales, de imposición y control de fronteras, de despolitización galopante, de fragmentación e individualismo feroz, de desprecio al otro, de menosprecio de las luchas populares, de amnesia predominante, de imposición de la historia, de cooptación e instrumentalización. Es decir, todo aquello que el sistema hegemónico del capitalismo neoliberal globalizado fomenta día a día a través de sus medios de comunicación, de las nuevas tecnologías y de las redes informáticas. Frente a todo ello, frente a este "imposible" (Kancler, 2014), es necesario oponer todas nuestras potencialidades críticas, transgresoras, de resistencia, rebelión, intervención y de lucha. Todas nuestras posibilidades de (re)combinación (re)apropiación y (re)creación de las tecnologías y de elaboración de nuevas prácticas (tecno)políticas. Todas nuestras capacidades de articulación de prácticas micropolíticas, de empoderamiento, de sinergias conjuntas, de trabajo horizontal y colaborativo. Toda nuestra creatividad emancipadora, de construcción de nuevos imaginarios, de revalorización de nuestra memoria y de nuestra identidad colectiva. Todas nuestras cualidades emocionales, intelectuales y reflexivas. Toda nuestra energía conjunta para lograr colectivamente imaginar y construir nuevos horizontes comunes, otros mundos posibles de libertad, igualdad y felicidad compartida.

En esa línea, el presente trabajo constituyó una apuesta por sistematizar y entrelazar diversos aspectos teóricos y prácticas empíricas que nos permitieron plantear ciertos puntos para (re)pensar los aciertos, errores, marcos éticos/estéticos y códigos de conducta compartidos a lo largo de la historia de las prácticas audiovisuales activistas, para recuperar, transmitir y traducir estos aprendizajes a las actuales prácticas videoactivista 2.0 y a cualquier nuevo fenómeno de audiovisual activista de tercera generación. Sin conocer lo anterior, los errores y desaciertos se vuelven reincidentes, a la vez que, sin atender a lo nuevo, las prácticas se vuelven obsoletas. Sin duda, de la convergencia de las experiencias anteriores y las nuevas surgirán mejores y más potentes prácticas de activismo audiovisual. Como bien apuntan Askanius (2013, 2014) y Gregory (2010, 2012) diversos colectivos y videoactivistas veteranos ya están en esta tarea, dedicándose a compartir sus experiencias entre los nativos digitales, esta nueva generación de activistas nacidos en una cultura mediática participativa de intercambio de contenidos y de remezcla. Es importante que tanto realizadores profesionales como investigadores especializados en este campo sigan cuestionándose constantemente por los límites, investigando las interacciones, planteando nuevas preguntas y posibles soluciones a las diversas problemáticas que presentan las complejas prácticas aquí analizadas, tanto en su emergencia en entornos *online*, como también más allá de estos espacios mediados. Esta Tesis es un intento por colaborar y continuar en esta línea. Esperamos haber colaborado y aportando suficientes cuestionamientos para futuras investigaciones y abordajes del tema teórico-prácticos, ilusionados de que nuestro pequeño aporte pueda arrojar cierta luz sobre estas complejas, polifacéticas, y mutantes prácticas de creación audiovisual 2.0 como herramienta crítica de activismo social e intervención política en el siglo XXI.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y RECURSOS UTILIZADOS

Referencias Bibliográficas y Recursos Utilizados

1. Referencias fundamentales

- Ameller, C. (1999). Por una comunicación contextual. La experiencia de Video-Nou / Servei de vídeo comunitari. *Banda aparte*, (16), 45-48.
- Antolín Prieto, R. (2012, julio 30). *YouTube como paradigma del vídeo y la televisión en la web 2.0* (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recuperado a partir de <http://eprints.ucm.es/16111/>
- Araújo, C. (2008a, junio 2). Militando con y contra el cine. Mayo del 68 por sí mismo. *BLOGS&DOCS. Revista on line dedicada a la no ficción*. Recuperado a partir de www.blogsandocs.com/?p=75
- Araújo, C. (2008b, julio 16). Jean Luc-Godard y el Grupo Dziga Vertov. *BLOGS & DOCS. Revista on line dedicada a la no ficción*. Recuperado a partir de www.blogsandocs.com/?p=169
- Arif, R. (2014). *Social movements, YouTube and political activism in authoritarian countries: a comparative analysis of political change in Pakistan, Tunisia & Egypt*. (Tesis Doctoral). University of Iowa, Iowa. Recuperado a partir de <http://ir.uiowa.edu/etd/4564>
- Arnau Roselló, R. (2006, mayo 31). *La Guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)* (Tesis Doctoral). Universitat Jaume I. Departament de Filosofia, Sociologia i Comunicació Audiovisual i Publicitat, Castellon, España. Recuperado a partir de www.tdx.cat/handle/10803/10460?show=full
- Arnau Roselló, R. (2013). Los colectivos cinematográficos en la España tardofranquista: militancias, transgresiones y resistencias. *DOC On-line. Revista Digital de Cinema Documentário*, (15), 293-318.
- Askanius, T. (2010). Vídeo Activism 2.0 – Space, Place and Audiovisual Imagery. *Regional Aesthetics: Locating Swedish Media*, 337-358.

- Askanius, T. (2012). *Radical online Video: YouTube, video activism and social movement media practices*. Lunds Universitet, Lund, Swedish. Recuperado a partir de www.lunduniversity.lu.se/o.o.i.s?id=12683&postid=3159660
- Askanius, T. (2012a). DIY Dying: Video Activism as Archive, Commemoration and Evidence. *International Journal of E-politics*. Recuperado a partir de www.lunduniversity.lu.se/o.o.i.s?id=24732&postid=2199936
- Askanius, T. (2013). Online Video Activism and Political Mash-up Genres. *JOMEC Journal Journalism Media and Cultural Studies*, (4). Recuperado a partir de www.lunduniversity.lu.se/lup/publication/4180637
- Askanius, T. (2014). Video for Change. En K. G. Wilkins, T. Tufte, & R. Obregon (Eds.), *The Handbook of Development Communication and Social Change* (pp. 453-470). Wiley-Blackwell. Recuperado a partir de <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781118505328.ch27/summary>
- Askanius, T., & Gustafsson, N. (2010). Mainstreaming the Alternative: the Changing Media Practices of Protest Movements. *Interface: a journal for and about social movements*, 2(2), 23-41.
- Baigorri Ballarín, L. (1997). *El Vídeo y las vanguardias históricas*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona.
- Baigorri, L. (2004). *Vídeo: Primera etapa: El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Madrid: Asociación Cultural Brumaria.
- Baigorri, L. (2006). El futuro ya no es lo que era: de la Guerrilla Television a la Resistencia en la Red. En *NET. ART. Prácticas estéticas y políticas en la red* (pp. 135-143). Barcelona: Brumaria. Recuperado a partir de https://www.academia.edu/9917780/NET.ART._Pr%C3%A1cticas_est%C3%A9ticas_y_pol%C3%ADticas_en_la_Red
- Baigorri, L. (2012). Vídeo y Net.art. Arte y comunicación en la era de la mitificación tecnológica. En M. Gras Balaguer (Ed.), *Narrativas digitales y tecnologías de la imagen*. Madrid: Casa Asia y Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Recuperado a partir de https://www.academia.edu/9930451/Cap%C3%ADtulo_V%C3%ADdeo_y_Net.art._Arte_y_comunicaci%C3%B3n_en_la_era_de_la_mitificaci%C3%B3n_tecnol%C3%B3gica
- Baigorri, L., & Cilleruelo, L. (2006). *NET. ART. Prácticas estéticas y políticas en la red*. Barcelona: Brumaria. Recuperado a partir de https://www.academia.edu/9917780/NET.ART._Pr%C3%A1cticas_est%C3%A9ticas_y_pol%C3%ADticas_en_la_Red
- Berardi, F., Jacquemet, M., & Vitali, G. (2003). *Telestreet: macchina immaginativa non omologata*. Milano: Baldini Castoldi Dalai.
- Birri, F. (1964). Manifiesto de Santa Fe. En *La Escuela Documental de Santa Fe* (1ª ed., pp. 12-13). Santa Fe: Editorial Documentos del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litor. Recuperado a partir de <https://comunicacionymedios.files.wordpress.com/2007/09/birri-pionero-y-peregrino.pdf>
- Bittner, G. (2011, febrero 11). *Del Manifiesto spaziale per la televisione 1952, 1 GATT.ORG, 2008 y Canal accesible, 2006: análisis de las transformaciones de las prácticas proactivas en los medios audiovisuales y su interrelación con el contexto social y mediático* (Tesis Doctoral). Universitat Politècnica de València - Departamento de Escultura, València. Recuperado a partir de <http://riunet.upv.es/handle/10251/9685>
- Bonet, E., & Palacio, M. (1983). *Práctica fílmica y vanguardia artística en España, 1925-1981*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado a partir de <http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/11433>
- Boyle, D. (1985). Subject to Change: Guerrilla Television Revisited. *Art Journal*, 45(3), 228-232. <http://doi.org/10.1080/00043249.1985.10792302>
- Boyle, D. (1990). A Brief History of American Documentary Video. En D. Hall & S. J. Fifer (Eds.), *Illuminating video: an essential guide to video art* (pp. 51-70). New York: Aperture/Bay Area Video Coalition.
- Boyle, D. (1992). From Portapak to Camcorder: A Brief History of Guerrilla Television. *Journal of Film and Video*, 44(1/2), 67-79.
- Boyle, D. (1997). *Subject to Change: Guerrilla Television Revisited*. New York: Oxford University Press. Recuperado de www.monoskop.org/images/2/25/Boyle_Deirdre_Subject_to_Change_Guerrilla_Television_Revisited.pdf

- Boyle, D. (1999). Un Epílogo para la Guerrilla TV. *Acción paralela: ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo*, (5), 6-.
- Brisset, D. E. (2011). Los medios digitales de comunicación: experiencias de activismo audiovisual. *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación*, (88), 24-36. Recuperado a partir de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3733111>
- Bruck, V. (2008, de Agosto). Estados Generales del Cine Francés. El cine en revolución. Recuperado a partir de www.docacine.com.ar/articulos/bruck.html
- Bula, H. E., & Fidalgo Alday, I. (2013). Investigación, producción y gestión en torno al audiovisual, la imagen, la política y los movimientos sociales: #Nuevas Realidades Vídeo-Políticas (#NRVP). En *Actas del I Congreso de Investigadores en Arte: El Arte Necesario. La investigación artística en un contexto de crisis* (Vol. 3, pp. 163-170). Valencia: Sendemà Editorial y DEFORMA-Cultura online. Recuperado a partir de www.deforma.info/es/product.php?id_product=158
- Bustos, G. (2006). *Audiovisuales de combate: acerca del videoactivismo contemporáneo* (1. ed). Ciudad Autónoma de Bs. As., Argentina: Centro Cultural de España en Buenos Aires y La Crujía Ediciones. Recuperado a partir de <http://pvunoserranogomez.files.wordpress.com/2012/10/bustos-audiovisuales-de-combate-low2.pdf>
- Bustos, G. (2007). ¿Qué ves cuando me ves? Videoinformes: nuevos lenguajes del audiovisual de intervención política. En S. Sel (Ed.), *Cine y fotografía como intervención política* (1° ed.). Buenos Aires: Editorial Prometeo. Recuperado a partir de www.barricadatv.org/?p=65
- Bustos, G., Maroto, M., de la Fuente García, P., Galán Zarzuelo, M., Lanchares Bardají, L., Mateos, C., ... Rodríguez, G. (2014). *Videoactivismo. Acción política, cámara en mano* (Vol. 71). La Laguna (Tenerife): Latina. Recuperado a partir de www.cuadernosartesanos.org/abscac71.html
- Calvo de Castro, P. (2011). De Patricio Guzmán a Alberto Arce: evolución histórica del cine militante latinoamericano. La influencia de la globalización en su evolución. En M. Marcos Ramos & Camarero Calandria (Eds.), *I Congreso Internacional Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués: Comunicaciones completas* (Vol. 1, pp. 266-277). Salamanca: Centro de Estudios Brasileños, Universidad de Salamanca. Recuperado a partir de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4318742>
- Campo, J. (2007, mayo). *El cine militante y sus variaciones en el tiempo* (Tesis de Grado). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Recuperado a partir de http://comunicacion.sociales.uba.ar/?page_id=636.
- Camuñas Maroto, M. (2014). Miradas colectivas: veinte años de videoactivismo en España. En *Videoactivismo. Acción política, cámara en mano* (Vol. 71, pp. 77-97). La Laguna (Tenerife): Latina. Recuperado a partir de www.cuadernosartesanos.org/abscac71.html
- Cancino Pérez, L. (2011). Aportes de la noción de imaginario social para el estudio de los movimientos sociales. *Polis. Revista Latinoamericana*, (28). Recuperado a partir de <http://polis.revues.org/1151>
- Candón Mena, J. (2012, marzo 21). Una breve historia del 15-M. *Libre Pensamiento*, (71), 20-25.
- Candón Mena, J. (2013). *Toma la calle, toma las redes: el movimiento #15-M en internet*. Andalucía: Atrapasueños Editorial.
- Candón Mena, J. I. (2012). Ciudadanía en la Red: poder y contrapoder en los medios de comunicación. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 18(2), 679-687. http://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2012.v18.n2.41039
- Caparrós Lera, J. M. (1978). *El cine político visto después del franquismo* (1. ed). Barcelona: DOPESA.
- Carrillo Castillo, J., Estella Noriega, I., & García-Merás, L. (Eds.). (2007). *Desacuerdos 4: sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*. (Vol. 4). Barcelona: Arteleku - Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero - Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Universidad Internacional de Andalucía - UNIA arteypensamiento. Recuperado a partir de www.museoreinasofia.es/sites/default/files/revista/pdf/des_c04.pdf
- Casetti, F. (2005). *Teorías del cine: 1945 - 1990* (3. ed). Madrid: Èd. Catedra.
- Castells, M. (2006). *La Sociedad Red. Una visión Global*. Madrid: Alianza editorial.

- Castells, M. (2008). Comunicación, poder y contrapoder en la sociedad red (II): los nuevos espacios de la comunicación. *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación*, (75), 11-23.
- Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Alianza Editorial.
- Castells, M. (2011, enero 29). La wikirrevolución del jazmín. *La Vanguardia*. Barcelona. Recuperado a partir de www.lavanguardia.com/opinion/articulos/20110129/54107291983/la-wikirrevoluciondel-jazmin.html
- Castells, M. (2012). *Redes de indignación y esperanza: los movimientos sociales en la era de internet*. Madrid: Alianza.
- Castells, M. (2014). El poder de las redes. *Vanguardia dossier*, (50), 6-13.
- Chanan, M. (2012a). *Tales of a Video Blogger*. UK: REFRAME. University of Sussex. Recuperado a partir de <http://reframe.sussex.ac.uk/activistmedia/2013/03/free-e-book-tales-of-a-video-blogger-by-michael-chanan>
- Chanan, M. (2012b). Vídeo, activism and the art of small media. *Transnational Cinemas*, 2(2), 217-226. http://doi.org/10.1386/trac.2.2.217_7
- Cock Peláez, A. (2012, marzo 27). *Retóricas del cine de no ficción en la era de la post verdad* (Ph.D). Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Comunicació Audiovisual i de Publicitat, Barcelona. Recuperado a partir de www.tdx.cat/handle/10803/96533
- Costanza-Chock, S. (2008). *New Media Activism: Looking beyond the last 5 minutes*. Cambridge: MIT, Comparative Media Studies (CMS). Recuperado a partir de http://web.mit.edu/schock/www/docs/new_media_activism.pdf
- Costanza-Chock, S. (2010). *Se ve, se siente: Transmedia mobilization in the Los Angeles immigrant rights movement* (Ph.D). UNIVERSITY OF SOUTHERN CALIFORNIA, California. Recuperado a partir de <http://gradworks.umi.com/34/18/3418251.html>
- Crusells, M. (1998). El cine durante la Guerra Civil española. *Comunicación y Sociedad (Facultad de Comunicación, Universidad de Navarra)*, 11(2), 123-152.
- Dahlgren, P. (2009). *Media and political engagement: citizens, communication, and democracy*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Dahlgren, P. (2012). Paisaje mediático cambiante y participación política. En M. de Moragas (Ed.), *La comunicación: de los orígenes a Internet* (pp. 179-210). Barcelona: Gedisa.
- De Cicco, J. (2008). YouTube: el archivo audiovisual de la memoria colectiva. *Revista de Ciencia y Tecnología. Facultad de Ingeniería, Universidad de Palermo*, (8), 29-36.
- de la Fuente García de la Rosa, P. (2013). *Videoactivismo: La acción política cámara en mano. Análisis de piezas orientadas a fomentar la participación en movilizaciones* (Proyecto Fin de Grado. Comunicación Audiovisual). Universidad Rey Juan Carlos - Facultad de Ciencias de la Comunicación, Madrid. Recuperado a partir de <http://eciencia.urjc.es/handle/10115/11941>
- de la Fuente García de la Rosa, P. (2014). Videoactivismo de convocatoria: el lenguaje publicitario en las Mareas Ciudadanas. En *Videoactivismo. Acción política, cámara en mano* (Vol. 71, pp. 135-156). La Laguna (Tenerife): Latina. Recuperado a partir de www.cuadernosartesanos.org/abscac71.html
- De La Puente, M. (2007, junio 30). Cine Militante I:: Estética y política en el cine militante argentino actual. *laFuga.cl*. Recuperado a partir de www.lafuga.cl/cine-militante-i/13/
- De La Puente, M. (2010). Estética y Política en el Cine Militante Argentino Actual. *Question*, 1(14). Recuperado a partir de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/358>
- De La Puente, M., & Russo, P. M. (2007a). *El compañero que lleva la cámara: Cine militante argentino* (1° Ed.). Buenos Aires: Ed. Tierra del Sur.

- De La Puente, M., & Russo, P. M. (2007b). La exhibición como instancia de reflexión y construcción de las memorias de las luchas de los movimientos sociales. En *Actas de las IV Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani - Facultad de Ciencias Sociales - Universidad de Buenos Aires. Recuperado a partir de http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes_investigadores/4jornadasjovenes/EJES/Eje%203%20Protesta%20Conflicto%20Cambio/Ponencias/DE%20LA%20PUENTE,%20Maximiliano%20y%20otros.pdf
- De La Puente, M., & Russo, P. M. (2012a). El cine militante antes y después de 2001. Teoría y práctica del cine de intervención política en la era del vídeo. En *Actas III Congreso Internacional AsAECA 2012 (Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual)* (p. 14). Buenos Aires: AsAECA. Recuperado a partir de www.asaeca.org/aactas/de_la_puente__maximiliano_-_russo__pablo_-_ponencia.pdf
- De La Puente, M., & Russo, P. M. (2012b). El cine militante antes y después de 2001. Teoría y práctica del cine de intervención política en la era del vídeo. En *Actas III Congreso Internacional AsAECA 2012 (Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual)* (p. 14). Buenos Aires: AsAECA. Recuperado a partir de www.asaeca.org/aactas/de_la_puente__maximiliano_-_russo__pablo_-_ponencia.pdf
- DeLuca, K., Sun, Y., & Peeples, J. (2011). Wild Public Screens and Image Events from Seattle to China: Using Social Media to Broadcast Activism Beyond the Confines of Democracy. *Transnational Protests and the Media*. Recuperado a partir de http://digitalcommons.usu.edu/lpsc_facpub/17
- de Lucas, G. (2008). *Jean-Luc Godard y el grupo Dziga Vertov: 1968-1974*. España: Intermedio.
- del Valle, I. (2012). Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, Año 3. Número 5, 23.
- Díaz Aznarte, J. J. (s. f.). El cine documental. 7. El documental en España. En *Historia Contemporánea del Cine. La imagen filmica como herramienta histórica y recurso didáctico* (p. 54). Granada: Departamento de Historia Contemporánea. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Granada. Recuperado a partir de www.agifreu.com/v_angles/com_audiovisual/documental/7_espana.pdf
- Díaz Parra, I., & Candón Mena, J. (2014). Espacio geográfico y ciberespacio en el movimiento 15-M. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona*, XVIII(470). Recuperado a partir de www.ub.edu/geocrit/sn/sn-470.htm
- Dietel-McLaughlin, E. F. (2010). *Remediating Democracy: Youtube and the Vernacular Rhetorics of Web 2.0* (thesis). Bowling Green State University. Recuperado a partir de http://etd.ohiolink.edu/view.cgi?acc_num=bgsu1275323561
- Dittus Benavente, R. (2012, julio 26). *El cine documental político y la noción de dispositivo una aproximación semiótica* (Tesis Doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Mitjans, Comunicació i Cultura, Barcelona. Recuperado a partir de www.tdx.cat/handle/10803/96378
- Dodaro, C. (2008, octubre 28). Cine Militante II: Campo y contracampo. : Lo político en el audiovisual de los 90. *laFuga.cl*. Recuperado a partir de www.lafuga.cl/cine-militante-ii-campo-y-contracampo/9/
- Dodaro, C. (2009). El videoactivismo: Experiencias de resistencia cultural y política en la Argentina de los años noventa. *Palabra Clave*, 12(2), 235-244.
- Dodaro, C. (2010). Cine militante, videoactivismo. Registro, narrativas y memorias. *Revista Avatares de la Comunicación y la Cultura. (Fsoc. UBA)*. Recuperado a partir de www.google.com.ar/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CBwQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.academia.edu%2Fattachments%2F33397060%2Fdownload_file&ei=p9aSVdf7Ecn1-QHMrYHADw&usq=AFQjCNGF2g7yUOs9rpkwlgNgonlrkaTsiQ&sig2=M8XGg8W9sz02YXZQv_WqGw&bvm=bv.96783405,d.cWw&cad=rja
- Dodaro, C. (2014, abril 23). Wayruro: 20 años de comunicación popular. *Página/12*. Buenos Aires. Recuperado a partir de www.pagina12.com.ar/diario/laventana/26-244698-2014-04-23.html
- Dodaro, C. A. (2006). Cine Militante y Vídeo Activismo en los 90. *Question*, 1(10). Recuperado a partir de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/193>

- Doerr, N., Mattoni, A., & Teune, S. (2013). *Advances in the visual analysis of social movements* (Vol. 35). Bingley, England: Emerald.
- Downing, J. (2010). Nanomedios de Comunicación: ¿Medios de comunicación comunitarios? ¿O de red? ¿O de movimientos sociales? ¿Qué importancia tienen? ¿Y su denominación? (pp. 1-28). Presentado en Conferencia «Medios comunitarios, movimientos sociales y redes», Barcelona: Cátedra UNESCO de Comunicación. Instituto de la Comunicación (InCom) - Universidad Autónoma de Barcelona (UAB) en colaboración con la Fundación CIDOB (Centro de Estudios y Documentación Internacionales de Barcelona). Recuperado a partir de www.portalcomunicacion.com/catunesco/download/2010_DOWNING_NANOMEDIOS%20DE%20COMUNICACION.pdf
- Downing, J. D. H. (2001). *Radical Media: Rebellious Communication and Social Movements*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications.
- Downing, J. D. H. (Ed.). (2011). *Encyclopedia of social movement media*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc.
- Ekman, M. (2014). The dark side of online activism: Swedish right-wing extremist video activism on YouTube. *MedieKultur. Journal of Media and Communication Research*, 30(56), 21.
- Elshaw, G. (2000). *The Depiction of Late 1960's Counter Culture in the 1968 Films of Jean-Luc Godard* (Degree of Master of Arts in Film). Victoria University of Wellington, New Zealand. Recuperado a partir de <http://elshaw.tripod.com/jlg/Thesis.pdf>
- Espiritusanto, N. O. (2010). Periodismo ciudadano: el fenómeno mojo. *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación*, (83), 100-103.
- Fernandez-Savater, A., & Cortés, D. (2008a). Cine y Mayo del 68: ¿Qué vuelve política a una imagen? En *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68* (Catálogo, p. 299). Barcelona / Sevilla: Fundació Antoni Tàpies / UNIA arteypensamiento. Recuperado a partir de www.lafuga.cl/cine-y-mayo-del-68/364/
- Fernandez-Savater, A., & Cortés, D. (Eds.). (2008b). *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68* (Catálogo). Barcelona / Sevilla: Fundació Antoni Tàpies / UNIA arteypensamiento. Recuperado a partir de www.lafuga.cl/cine-y-mayo-del-68/364/
- Fidalgo Alday, I., & Bula, H. E. (2013). El trabajo audiovisual en los movimientos sociales del 2011: #NRVP como plataforma de producción, gestión e investigación sobre vídeo y política. *Arte y Políticas de Identidad*, 8 (La pantalla experimental en el Estado español: Ensayos, estructuras, deconstrucciones, militancias), 201-223. Recuperado a partir de <http://revistas.um.es/api/article/view/191721>
- Fidalgo Alday, I., & Bula, H. E. (2013b). Sobre el «retrato- expandido»: breves apuntes para un coloquio sobre las formas de relación política desde la imagen que nos representa. En N. Patiño Navarro (Ed.), *Persona y semejanza. Coloquio del Retrato* (pp. 220-229). Mexico D.F.: Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo. División de Ciencias y Artes para el Diseño. Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco. Recuperado a partir de https://www.academia.edu/5580877/Sobre_el_retrato_colectivo._Imagenes_y_dispositivos_en_los_ultimos_movimientos_sociales_mass_media_y_auto-gestion_de_la_imagen_
- Fidalgo Alday, I., & Bula, H. E. (2015). Movimientos sociales y nuevas formas de colectividad en la era de la comunicación en red. (Artículo sin publicar).
- Gabino, J., & Bruck, V. (2008, junio 12). Films del Grupo Medvedkine: imágenes de la clase obrera en Francia del '68. Recuperado a partir de www.pts.org.ar/Films-del-Grupo-Medvedkine-imagenes-de-la-clase-obrera-en-Francia-del-68
- Galán Zarzuelo, M. (2012). Cine militante y videoactivismo: los discursos audiovisuales de los movimientos sociales. *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 1(10), 1091-1102.

- Galán Zarzuelo, M. (2014). La historia «no oficial» del cine. En *Videoactivismo. Acción política, cámara en mano* (Vol. 71, pp. 57-76). La Laguna (Tenerife): Latina. Recuperado a partir de www.cuadernosartesanos.org/abscac71.html
- García Espinosa, J. (1995). *La doble moral del cine*. San Antonio de los Baños, Cuba: Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños.
- García-Merás, L. (2007). El cine de la disidencia. La producción militantes antifranquista (1967-1981). En J. Carrillo Castillo, I. Estella Noriega, & L. García-Merás (Eds.), *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español. 4* (Vol. 4, pp. 16-42). Barcelona: Arteleku - Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero - Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Universidad Internacional de Andalucía - UNIA arteypensamiento.
- Getino, O., & Velleggia, S. (2002). *El cine de «las historias de la revolución»: aproximación a las teorías y prácticas del cine de «intervención política» en América Latina (1967-1979)*. Buenos Aires: Grupo Editor Altamira.
- Gil, A. (2009). *La censura cinematográfica en España* (1a ed). Barcelona: Ediciones B.
- Godard, J.-L. (1970a). Manifiesto de Al Fatha. En G. Hennebelle & K. Khayati (Eds.), *La Palestine et le cinéma* (pp. 205-211). Paris: Editions du Centenaire.
- González Linaza, D. (2013). *Vídeo Activismo: acción política cámara en mano. El Vídeo Activismo y las instituciones públicas* (Proyecto Fin de Grado. Comunicación Audiovisual). Universidad Rey Juan Carlos - Facultad de Ciencias de la Comunicación, Madrid. Recuperado a partir de <http://eciencia.urjc.es/handle/10115/11954>
- Gregory, S. (2010). Cameras Everywhere: Ubiquitous Video Documentation of Human Rights, New Forms of Video Advocacy, and Considerations of Safety, Security, Dignity and Consent. *Journal of Human Rights Practice*, 2(2), 191-207. <http://doi.org/10.1093/jhuman/huq002>
- Gregory, S., Caldwell, G., Avni, R., & Harding, T. (2005). *Vídeo para el cambio. Una guía para la defensa de los Derechos Humanos y el Activismo*. London: Pluto Press. Recuperado a partir de www.witness.org/how-to/video-for-change/video-for-change-spanish
- Gubern, R. (1986). *1936-1939: la guerra de España en la pantalla: de la propaganda a la historia*. Madrid: Filmoteca Española.
- Guerra Pérez, J. A., Gómez Tarín, F. J., & Vilageliu, J. (2004). *Yaiza Borges: aventura y utopía*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes.
- Gutierrez Alea, T., & Gleyzer, R. (1970). Entrevista a Raymundo Gleyzer. Recuperado a partir de www.virnayernesto.com.ar/VYEART38.htm
- Harding, T. (1998). Viva Camcordistas! Video-activism and the Protest Movement. En G. McKay (Ed.), *DiY Culture: Party & Protest in Nineties Britain* (pp. 79-99). London: Verso.
- Harding, T. (2001). *The vídeo activist handbook* (2ª ed.). London: Pluto Press.
- Hennebelle, G. (1977). *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood: nuevas tendencias del cine mundial, 1960-1975* (Vol. 1). Valencia: Fernando Torres Editores.
- Herrero, L. E. (2008a, junio 2). La experiencia comunicativa de Video Nou / Servei de Vídeo Comunitari. BLOGS & DOCS. Revista on line dedicada a la no ficción. Recuperado a partir de www.blogsandocs.com/?p=76
- Herrero, L. E. (2008b, julio 16). Videoactivismo. Captar e incidir. BLOGS & DOCS. Revista on line dedicada a la no ficción. Recuperado a partir de www.blogsandocs.com/?p=149
- Hess, J. (1979). Notes on U.S. radical film, 1967-80. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, (21), 31-35.
- Honorio, G. P. (2012). Disparo a la conciencia: la violencia en la percepción del espectador en el filme Argentina, Mayo de 1969: los caminos de la liberación. *Revista Afuera | Estudios de crítica Cultural*, (12). Recuperado a partir de www.revistaafuera.com/articulo.php?id=256&nro=12
- Huffman, N. (2001). *New Frontiers in American Documentary Film*. University of Virginia, American Studies Program, Virginia. Recuperado de <http://xroads.virginia.edu/~MA01/Huffman/Frontier/frontier.html>

- Jenkins, H. (2008a). *Convergence culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Jenkins, H. (2008c, febrero 20). Learning From YouTube: An Interview with Alex Juhasz. Recuperado a partir de http://henryjenkins.org/2008/02/learning_from_youtube_an_inter.html
- Jenkins, H. (2008d, marzo 31). From Rodney King to Burma: An Interview with Witness's Sam Gregory (Part One). Recuperado a partir de http://henryjenkins.org/2008/03/from_rodney_king_to_burma_an_i.html
- Jenkins, H. (2008e, marzo 31). From Rodney King to Burma: An Interview with Witness's Sam Gregory (Part Two). Recuperado a partir de http://henryjenkins.org/2008/04/from_rodney_king_to_burma_an_i_1.html
- Jenkins, H. (2009). What Happened before YouTube. En J. Burgess & J. Green (Eds.), *YouTube: online vídeo and participatory culture* (pp. 109-125). Cambridge ; Malden, MA: Polity.
- Jenkins, H. (2010, noviembre 1). DIY Vídeo 2010: Activist Media (Part Three). Recuperado a partir de http://henryjenkins.org/2010/11/diy_vídeo_2010_activist_media_2.html
- Jesus Carrillo (Ed.). (2006). *Desacuerdos 3: sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*. (Vol. 3). Barcelona: MACBA / Arteleku UNIA arte y pensamiento / Centro José Guerrero. Recuperado a partir de www.macba.cat/uploads/publicacions/desacuerdos/desacuerdos_03.pdf
- Juris, J., Pereira, I., & Feixa, C. (2012). La globalización alternativa y los «novísimos» movimientos sociales. *Revista del Centro de Investigación. Universidad La Salle*, 10(37), 23-39.
- Kancler, T. (2014, febrero 14). *Arte, política y resistencia en la era postmedia* (Ph.D). Universitat de Barcelona. Departament de Disseny i Imatge, Barcelona. Recuperado a partir de www.tdx.cat/handle/10803/145688
- Kavada, A. (2010). Activism transforms digital: The social movement perspective. En M. Joyce (Ed.), *Digital activism decoded: the new mechanisms of change*. (pp. 101-118). New York: International Debate Education Association. Recuperado a partir de www.cl.cam.ac.uk/~sjm217/papers/digiact10all.pdf
- Lanchares Bardají, L. (2014). Rodea el Congreso: la confrontación simbólica a través del audiovisual. En *Videoactivismo. Acción política, cámara en mano* (Vol. 71, pp. 157-175). La Laguna (Tenerife): Latina. Recuperado a partir de www.cuadernosartesanos.org/abscac71.html
- Langlois, A., & Dubois, F. (Eds.). (2005). *Autonomous media: activating resistance & dissent*. Montréal: Cumulus Press. Recuperado a partir de <http://cumuluspress.burningbillboard.org/autonomousmedia.html>
- Layerle, S. (2004). 700 films de 1967 à 1981. En G. Gauthier & T. Heller (Eds.), *Le cinéma militant reprend le travail*. Condé-sur-Noireau (Paris): Corlet / Télérama.
- Linares, A. (1976). *El cine militante*. Madrid: Castellote, D.L.
- López Martín, S., & Roig Domínguez, G. (2004). *Del tam-tam al doble click. Una historia conceptual de la contrainformación*. Madrid: Nodo50. Recuperado a partir de <http://info.nodo50.org/Del-tam-tam-al-doble-click-una.html>
- Lovink, G., & Niederer, S. (Eds.). (2008). *Vídeo Vortex reader: responses to Youtube* (Second Ed). Amsterdam: Inst. of Network Cultures.
- Lovink, G., & Somers Miles, R. (Eds.). (2011). *Moving images beyond Youtube*. Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- Lunch, N., & Lunch, C. (2006). *Una Mirada al Vídeo Participativo. Manual para actividades de campo* (1. ed). Oxford: Insight. Recuperado a partir de www.insightshare.org/sites/insightshare.org/files/file/Insights%20into%20Participatory%20Video%20-%20A%20Handbook%20for%20the%20Field%20%28Spanish%29.pdf
- Martí Rom, J. M. (1978). Breve historia acerca del cine marginal (cines independiente, *underground*, militante, alternativo) en el contexto catalán. *Cinema 2002*, (38 (Abril)), 56-60.
- Martí Rom, J. M. (1980). La crisis del cine marginal. *Cinema 2002*, (61/62 Marzo-Abril), 101-107.

- Martí Rom, J. M. (1994, octubre). La central del Curt (1974-1982): una experiència alternativa. Autopublicado (Sesiones de la Filmoteca de Catalunya). Recuperado a partir de www.martirom.cat/pdf/01.pdf
- Martí Rom, J. M. (2005). Central del Curt. *REvista. MACBA. Museu d'Arte Contemporani de Barcelona, Verano(0)*, 1-7.
- Mateos, C., & Rajas, M. (2014). Videoactivismo: concepto y rasgos. En *Videoactivismo. Acción política, cámara en mano* (Vol. 71, pp. 15-56). La Laguna (Tenerife): Latina. Recuperado a partir de www.cuadernosartesanos.org/abscac71.html
- Mateos, O., & Sanz, J. (2014). Disculpen las molestias, estamos cambiando el mundo. Una aproximación a los movimientos sociales en red ante el ciclo de protestas 2011-2014. En *VII Informe sobre exclusión y desarrollo social en España 2014* (p. 34). Madrid: Fundación FOESSA. Recuperado a partir de www.foessa2014.es/informe/documentos_trabajo.php
- Mattoni, A., Berdnikovs, A., Ardizzoni, M., & Cox, L. (2010). Voices of Dissent: Activists' Engagements in the Creation of Alternative, Autonomous, Radical and Independent Media. *Interface: A Journal for and about Social Movements*, 2(2), 1-22.
- Mehrabov, I. (2010). *Video Activism In Turkey: Empowerment of Oppressed or Another Kind of Surveillance? The Curious Case of Karahaber*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller. Recuperado a partir de <https://etd.lib.metu.edu.tr/upload/12611486/index.pdf>
- Mendez, J. C. (1999). Hacia un cine político: la cooperativa de cine marginal. *Wide Angle*, 21(3), 42-65. <http://doi.org/10.1353/wan.2003.0010>
- Mestman, M. (2009). La exhibición del Cine Militante. Teoría y práctica en el grupo Cine Liberación. En S. Sel (Ed.), *La Comunicación Mediatizada: Hegemonías, Alternatividades, Soberanías* (pp. 123-137). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Recuperado a partir de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/sel/>
- Mestman, M. E. (2001). La exhibición del cine militante: teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación (Argentina). *Cuadernos de la Academia*, (9), 443-464.
- Milne, P. D., Mitchell, C., & Lange, N. de. (2012). *Handbook of Participatory Video*. AltaMira Press.
- Monterde, J. E. (1997). *La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Morozov, E. (2011). *The Net Delusion: The Dark Side of Internet Freedom*. Public Affairs.
- Mouesca, J. (1988). *Plano secuencia de la memoria de Chile*. Santiago de Chile: Ediciones del Litoral. Recuperado a partir de www.blest.eu/biblio/mouesca/index.html
- Naito López, M., Herrera, M., & García Espinosa, J. (Eds.). (2009). *A cuarenta años de «Por un cine imperfecto» de Julio García-Espinosa*. La Habana, Cuba: Cinemateca de Cuba, Ediciones ICAIC.
- Nazanine, A. (2010, marzo 4). Irán, Youtube y su democracia. *BLOGS & DOCS. Revista on line dedicada a la no ficción*. Recuperado a partir de www.blogsandocs.com/?p=515
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental* (1° ed.). Barcelona: Editorial Paidós. Recuperado a partir de www.scribd.com/doc/129438493/Bill-Nichols-La-Representacion-de-La-Realidad-pdf
- Notley, T. (2014). *Video for Change Impact Evaluation Scoping Study: A Summary of Key Research Findings* (p. 18). Video4change Network. Recuperado a partir de https://www.v4c.org/sites/default/files/vidEOFORCHANGESUMMARYREPORT_2014_1.pdf
- Novoa Romero, E. C. (2009, octubre). *El cine documental militante y el videoactivismo en el Ecuador* (Tesis). Universidad Internacional SEK, Quito, Ecuador. Recuperado a partir de <http://repositorio.uisek.edu.ec/jspui/handle/123456789/103>
- Ortínez Martí, D. (2009, septiembre 7). El documental y los movimientos sociales en Catalunya. *BLOGS&DOCS. Revista on line dedicada a la no ficción*. Recuperado a partir de www.blogsandocs.com/?p=436

- Pasquinelli, M. (Ed.). (2002). *MEDIACTIVISMO (Activismo en los medios). Estrategias y prácticas de la comunicación independiente. Mapa internacional y manual de uso*. Roma: DerieveApprodi. Recuperado a partir de http://matteopasquinelli.com/docs/Pasquinelli_Media_Activism_cas.pdf
- Peña, F. M., & Vallina, C. (1998). El cine como arma. Raymundo Gleyzer y los comunicados del ERP. (1971-1972). *Razón y Revolución*, 4(Otoño), 14.
- Peña, F. M., & Vallina, C. (2000). *El cine quema: Raymundo Gleyzer*. Ediciones de la Flor.
- Pérez Perucha, J. (Ed.). (1988). *Los Años que conmovieron al cine: las rupturas del 68*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana : Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia, Institut Valencià d'Arts Escèniques, Cinematografia i Música.
- Pérez Perucha, J. (2005, junio). *Las brigadas de la luz. Vanguardia artística y política en el cine español (1967-1981)*. Ciclo de Cine y Vídeo. MACBA presentado en Las brigadas de la luz, Barcelona. Recuperado a partir de www.macba.cat/es/las-brigadas-de-la-luz-vanguardia-artistica-y-politica-en-el-cine-espanyol-1967-1981
- Pineda, G., & Buitrago, J. C. (2012). Convergencias y configuraciones. Una aproximación histórica a la concreción de una postura ideológica en el cine político marginal de los años 60's y 70's en Colombia. *Revista Nexus Comunicación*, 1(11). Recuperado a partir de <http://nexus.univalle.edu.co/index.php/nexus/article/view/1591>
- Porta, D. Della (Ed.). (2007). *The Global Justice Movement: Cross-national and Transnational Perspectives*. Boulder: Paradigm Publishers.
- Porta, D. Della, & Diani, M. (2011). *Los movimientos sociales*. Madrid: Editorial Complutense y Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS).
- Postill, J. (2009, noviembre 19). Social media activism in Barcelona - a few questions. Recuperado a partir de <http://johnpostill.com/2009/11/19/social-media-activism-in-barcelona-a-few-questions/>
- Postill, J. (2014a). Democracy in an age of viral reality: A media epidemiography of Spain's indignados movement. *Ethnography*, 15(1), 51-69. <http://doi.org/10.1177/1466138113502513>
- Postill, J. (2014b). Spain's indignados and the mediated aesthetics of nonviolence. En P. Werbner, M. Webb, & K. Spellman-Poots (Eds.), *The Political Aesthetics of Global Protest: The Arab Spring and Beyond* (1 edition). Edinburgh: Edinburgh University Press. Recuperado a partir de www.academia.edu/4019165/Spain_s_indignados_and_the_mediated_aesthetics_of_nonviolence
- Postill, J. (2015). Field theory, media change and the new citizen movements: Spain's 'real democracy turn', 2011-2014. *Mediterranean Politics*, 21(2), 1-21.
- Presence, S. (2013, febrero). *The political avant-garde: Oppositional documentary in Britain since 1990* (Tesis Doctoral). University of the West of England, Bristol. Recuperado a partir de <http://eprints.uwe.ac.uk/20924/>
- Presence, S. (2015). The Contemporary Landscape of Video-Activism in Britain. En E. Mazierska & L. Kristensen (Eds.), *Marxism and Film Activism: Screening Alternative Worlds*. Oxford / New York: Berghahn Books.
- Quiroga, J. C. (2013, mayo). *Cine militante revolucionario: Grupo Cine Liberación y sus emergentes latinoamericanos* (Proyecto Fin de Grado. Comunicación Audiovisual). Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Buenos Aires. Recuperado a partir de http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=1650
- Ramió, J. R. i, & Thevenet, H. A. (1989). *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Cátedra.
- Reinhart, M. (2012, septiembre 28). *Los Medios de Manipulación Masiva. The Televution will not be Recognized. La Infocracia, Videoactivismo y E-Movilización en la Construcción de Culturas de Paz* (Trabajo Final. Master Cultura de Paz, Resolución de Conflictos, Educación y Derechos Humanos). Universidad de Granada. Instituto de la Paz y Conflictos, Granada. Recuperado a partir de <https://groups.google.com/forum/#!topic/asamblea-granada-difusion-huetorvega/w-l-itnmGS4>

- Rendueles, C. (2013). *Sociofobia: el cambio político en la era de la utopía digital*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Richardson, J. (2007). Memorias de una vídeoactivista. *Transversal (eipcp.net - Multilingual Webjournal)*, *Prácticas de transmutación de signos*. Recuperado a partir de <http://translate.eipcp.net/transversal/0307/richardson/es>
- Rincón, O. (2005). Comunicar entre lo techno y lo retro: activismo y estéticas en experimento. *Signo*, XXIV, 41-53.
- Rodríguez Bornaetxea, A. (Fito). (En Imprenta). La cámara como arma. Prácticas audiovisuales, espacios de divergencia y disparos al aire. En H. E. Bula, I. Fidalgo Alday, D. Fajardo, X. Enriquez, & J. Ortiz Leroux (Eds.), *#Realidades Vídeo-Políticas. Activismo y emancipación de la imagen red*. México D.F.: Editorial de la Universidad Autónoma Metropolitana. Recuperado a partir de www.academia.edu/11739396/_Realidades_Video-Pol%C3%ADticas._Activismo_y_emancipaci%C3%B3n_de_la_imagen_red
- Roig Domínguez, G. (2006). ¿Por qué un «medio alternativo» es un medio alternativo? *Éxodo*, (84), 21-26.
- Roig Telo, A. (2011). *Trabajo colaborativo en la producción cultural y el entretenimiento*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya. Recuperado a partir de https://www.academia.edu/1071240/Trabajo_colaborativo_en_la_producci%C3%B3n_cultural_y_el_entretenimiento
- Roman, M. J. (2010). Mirar la mirada: para disfrutar el audiovisual alternativo y comunitario. *Folios, revista de la Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia*, 0(21). Recuperado a partir de <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/folios/article/view/6438>
- Rosanvallon, P. (2008). *Counter-democracy: politics in an age of distrust*. Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press.
- Rovira-Sancho, G. (2013). Activismo mediático y criminalización de la protesta: medios y movimientos sociales en México. *Convergencia*, 20(61), 35-60.
- Sanjinés, J., & Grupo Ukamau. (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI. Recuperado a partir de <http://tierraentrance.miradas.net/2009/10/reviews/escritos-cinematografico-politicos-del-grupo-ukamau.html>
- Schumann, P., & Gleyzer, R. (1974). Entrevista a Raymundo Gleyzer. Recuperado a partir de <http://tierraentrance.miradas.net/2013/11/entrevistas/entrevista-a-raymundo-gleyzer-por-peter-schumann.html>
- Serrano, P. (2009). *Desinformación: Cómo los medios ocultan el mundo*. Grupo Planeta Spain.
- Solanas, F. E., & Getino, O. (1973). *Cine, cultura y descolonización* (1º ed.). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Tal, T. (2003). Cine y Revolución en la Suiza de América - La cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo. *Araucaria: Revista Iberoamericana de filosofía, política y humanidades*, 5(9). Recuperado a partir de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1047327>
- Tal, T. (2005). *Pantallas y revolución: una visión comparativa del cine de liberación y el cinema novo*. Buenos Aires/Tel Aviv: Lumiere/Universidad de Tel Aviv, Instituto de Historia y Cultura de América Latina.
- Tarín, F. J. G. (1998). Cine y revolución en Latinoamérica: las décadas 60 y 70: el enemigo principal como paradigma, 343-351.
- Tavares de Mello Abdalla, F. (2011). Mayo de 1968 y el Grupo Dziga Vertov: La «película» Ici et Ailleurs en los límites del lenguaje cinematográfico. *Cine Documental*, (4). Recuperado a partir de http://revista.cinedocumental.com.ar/4/articulos_03.html
- Thajib, F., Juliastuti, N., Lowenthal, A., & Crosby, A. (2009). *Videochronic: Vídeo Activism and online Vídeo in Indonesia*. Fitzroy: EngageMedia.
- Toret, J. (2013). Tecnopolítica: la potencia de las multitudes conectadas. El sistema red 15-M, un nuevo paradigma de la política distribuida. *IN3 Working Paper Series*, 0(0). Recuperado a partir de <http://in3wps.uoc.edu/index.php/in3-working-paper-series/article/view/1878>

- Toret, J. (2014). Tecnopolítica del 15-M: la insurgencia de la multitud conectada. En J. Toret, A. Calleja-López, A. Monterde, & E. Serrano (Eds.), *15MP2P. Una mirada transdisciplinar del 15-M* (1.ª ed., pp. 282-293). Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya. Recuperado a partir de http://tecnopolitica.net/sites/default/files/15MP2P_Mayo2014.pdf
- Toret, J., Calleja-López, A., Monterde, A., & Serrano, E. (Eds.). (2014). *15MP2P. Una mirada transdisciplinar del 15-M* (1.ª ed.). Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya. Recuperado a partir de http://tecnopolitica.net/sites/default/files/15MP2P_Mayo2014.pdf
- Torrell, J. (2012, marzo 25). El Volti: mostrar el cine clandestino en Catalunya. *BLOGS&DOCS. Revista on line dedicada a la no ficción*. Recuperado a partir de www.blogsandocs.com/?p=2194
- Trabucco Ponce, S. (2007, junio 28). El compañero lleva la cámara (I y II). Recuperado a partir de <http://sergiotrabucco.wordpress.com/2007/06/28/el-companero-lleva-la-camara-i/>
- Treré, E., & Cargnelutti, D. (2014). Movimientos sociales, redes sociales y Web 2.0: el caso del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad. *Communication & Society*, 27(1), 183-203.
- Tuduri, G. (2012). *La Política de la Colectividad. Ideas derramadas: cinesinautor.blog 2009-2012*. Madrid: cinesinautor.es. Recuperado a partir de http://media.wix.com/ugd/75e5b9_9e23f7163e9a4d8a9ffea2213de37a02.pdf
- Tuduri, G. (2013). Cine XXI. La política de la colectividad. Manifiesto de cine sin autor 2.0. *Arte y Políticas de Identidad*, 8, 227-284.
- Valenzuela, V. (2011, mayo 27). Giro subjetivo en el documental latinoamericano: De la cámara-puño al sujeto-cámara. *laFuga.cl*. Recuperado a partir de www.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439/
- Valmaseda, C. (2011a, marzo 15). Trenes y barcos de agitación (1918-1921). Recuperado a partir de <http://cinesovietico.com/?p=1661>
- Valmaseda, C. (2011b, marzo 21). Dziga Vertov y los trenes de agitación (1919-1921). Recuperado a partir de <http://cinesovietico.com/?p=1904>
- van de Donk, W., Loader, B. D., Nixon, P. G., & Rucht, D. (2004). *Cyberprotest: New Media, Citizens and Social Movements*. Routledge. Recuperado a partir de <https://uniteyouthdublin.files.wordpress.com/2015/01/cyberprotest-new-media-citizens-and-social-movements.pdf>
- Vargas Serpa, G. (2013). «Un arma cargada de futuro»: los colectivos de cine militante y revolucionario de contrainformación (TFM). Universitat Pompeu Fabra - Departament de Comunicació, Barcelona. Recuperado a partir de <http://repositori.upf.edu/handle/10230/22221>
- Vázquez Mantecón, Á. (2006). Ideology and Counterculture at the Dawn of Mexican Super 8 Cinema. En O. Debroise (Ed.), *Age of discrepancies* (pp. 62-65). Mexico D.F.: UNAM.
- Veliz, M. (2010). El cine militante latinoamericano y la narrativa contrahistórica. *Revista Lindes. Estudios Sociales del Arte y la Cultura*, 1(1), 1-11.
- Velleggia, S. (2009). *La máquina de la mirada: los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Altamira.
- Vigna, X. (2006). Les Groupes Medvedkine, Besançon et Sochaux. *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, (99). Recuperado a partir de <https://chrhc.revues.org/743>
- Vila Alabao, N. (2012). Videoactivismo 2.0: Revueltas, Producción Audiovisual y Cultura Libre. *Toma Uno*, 1(1), 167 - 176.
- Vila Alabao, N. (2014). Producción audiovisual en torno al 15-M y cultura libre: revueltas 2.0. En *15MP2P. Una mirada transdisciplinar del 15-M* (pp. 54-63). Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya. Recuperado a partir de <http://tecnopolitica.net/content/producci%C3%B3n-audiovisual-en-torno-al-15m-y-cultura-libre-revueltas-20>

- Vinelli, N. (2006). Argentina Arde // Colectivo de Contrainformación. [Web oficial de Cine Insurgente]. Recuperado a partir de www.cineinsurgente.org/informacion1.htm
- Vinelli, N., & Guzzo, A. (2006). Nuestra manera de hacer las cosas. Producción, distribución y reflexión en el Grupo de Cine Insurgente [Web oficial de Cine Insurgente]. Recuperado a partir de www.cineinsurgente.org/nuestramanera.htm
- Vinelli, N., & Guzzo, A. (Eds.). (2012). *Comunicación y televisión popular: escenarios actuales, problemas y potencialidades*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El Río Suená.
- Vinelli, N., & Rodríguez Esperón, C. (2004). *Contrainformación: medios alternativos para la acción política*. Buenos Aires, Argentina: Peña Lillo : Ediciones Continente.
- VV.AA. (1970). *Radical Software* (Vol. 1). New York: Raindance Corporation. Recuperado a partir de www.radicalsoftware.org/volume1nr1/pdf/VOLUME1NR1_full.pdf
- VV.AA. (2014). El poder de las redes sociales. *Vanguardia dossier*, (50), 99.
- Waugh, T., Winton, E., & Baker, M. B. (Eds.). (2010). *Challenge for Change: activist documentary at the National Film Board of Canada*. Montréal: McGill-Queen's University Press.
- Widginton, D. (2005). Screening the revolution. FAQ about vídeo activism. En A. Langlois & F. Dubois (Eds.), *Autonomous media: activating resistance & dissent* (pp. 102-121). Montréal: Cumulus Press. Recuperado a partir de <http://cumuluspress.burningbillboard.org/autonomousmedia.html>
- Wilson, D. J., & Serisier, T. (2010). Vídeo Activism and the ambiguities of counter-surveillance. *Surveillance & Society*, 8(2), 166-180.
- Winik, M. (2007). Videoactivismo y Nuevas tecnologías (pp. 1-14). Presentado en XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología, Guadalajara: Asociación Latinoamericana de Sociología. Recuperado a partir de www.aacademica.com/000-066/22
- Witness.org. (2013, julio). Guía para Activistas para Archivar Video. Recuperado a partir de <http://archiveguide.witness.org/es>

2. Referencias complementarias

- Aguilera Toro, C., & Polanco Uribe, G. (2011). Imagen-política. *Nexus. Revista de la Escuela de Comunicación Social (Centro Editorial Universidad Del Valle, Cali, Colombia)*, 10, 172-189.
- Alazraki, J., Ivask, I., & Marco, J. (1983). *La isla final: Julio Cortázar*. Ultramar.
- American Psychological Association (Ed.). (2010). *Publication manual of the American Psychological Association* (6th ed). Washington, DC: American Psychological Association.
- Amnistía Internacional. (2012). *Informe 2012 Amnistía Internacional. El estado de los derechos humanos en el mundo*. Madrid: Editorial Amnistía Internacional (EDAI). Recuperado a partir de <https://www.amnesty.org/es/annual-report-201415/>
- Amnistía Internacional. (2015). *Informe 2014/15 Amnistía Internacional: La situación de los derechos humanos en el mundo*. Madrid: AILRC-ES. Recuperado a partir de www.amnesty.org/es/annual-report-201415
- Appadurai, A. (1995). The production of locality. En R. Fardon (Ed.), *Counterworks: Managing the Diversity of Knowledge* (pp. 204-225). London: Routledge.
- Bakardjieva, M. (2009). Subactivism: Lifeworld and Politics in the Age of the Internet. *The Information Society*, 25(2), 91-104. <http://doi.org/10.1080/01972240802701627>

- Barceló Villagrán, J. C. (2009, marzo). *El vídeo digital hacia una democratización del medio* (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Estudios Superiores Acatlán, Santa Cruz Acatlán, México. Recuperado a partir de www.academia.edu/8744507/La_democratizaci%C3%B3n_el_v%C3%ADdeo
- Barceló Villagrán, J. C. (s.f.). Introducción al vídeo digital. Academia.edu. Recuperado a partir de www.academia.edu/8744486/Introducci%C3%B3n_al_v%C3%ADdeo_digital
- Bardin, L. (2002). *Análisis de contenido* (3° ed.). Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (1998). El autor como productor. *Tentativas sobre Bretch - Iluminaciones III*, pp. 117-134. Madrid: Taurus.
- Bey, H. (1997). TAZ. La zona temporalmente autónoma. *Acción paralela: ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo*, (3), 2-.
- Bickman, L., & Rog, D. J. (1998). *Handbook of Applied Social Research Methods*. SAGE.
- Bigelow, B., & Peterson, B. (2002). *Rethinking Globalization: Teaching for Justice in an Unjust World*. Milwaukee: Rethinking Schools.
- Blasco, T., & Otero, L. (2008). Técnicas conversacionales para la recogida de datos en investigación cualitativa: la entrevista. *Nure Investigación*, 33. Recuperado a partir de www.nureinvestigacion.es/OJS/index.php/nure/article/viewFile/408/399
- Blee, K., & Taylor, V. (2002). Semi-Structured Interviews in Social Movement Research. En B. Klandermans & S. Staggenborg (Eds.), *Methods of Social Movement Research* (Vol. 16, pp. 92-117). U of Minnesota Press.
- Boaventura de Sousa, S. (2008). Informe. El Foro Social Mundial y la Izquierda Global. *El Viejo topo*, (240), 39-62.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades: corporarización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós. Recuperado a partir de www.scribd.com/doc/52497944/Sujetos-nomades-Braidotti
- Branco, M. D. (2014). Brasil 2013: la calle y la presidenta. *Vanguardia dossier*, (50), 82-87.
- Braunstein, P., & Doyle, M. W. (2013). *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960's and 70's*. Routledge.
- Brea, J. L. (2002). *La ERA Postmedia: Acción Comunicativa, Prácticas (Post)artísticas y Dispositivos Neomediales*. Salamanca: Editorial CASA (Centro de Arte de Salamanca). Recuperado a partir de <http://medialab-prado.es/mmedia/10509>
- Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales*. Madrid: Ediciones AKAL.
- Breu, R. (2010). *El documental como estrategia educativa: de Flaherty a Michael Moore, diez propuestas de actividades*. Barcelona: Graó.
- Burgess, J., & Green, J. (Eds.). (2009). *YouTube: online vídeo and participatory culture*. Cambridge ; Malden, MA: Polity.
- Burris, J. (1996). Did the Portapak Cause Vídeo Art? Notes on the Formation of a New Medium. *Millennium Film Journal*, (29 -Otoño 1996). Recuperado a partir de www.mfj-online.org/issues/mfj-no-29-fall-1996
- Calderón, F., & Szmukler, A. (2014). Los jóvenes en Chile, México y Brasil: «disculpe la molestia, estamos cambiando el país». *Vanguardia dossier*, (50), 88-93.
- Cascio, J. (2005). The Rise of the Participatory Panopticon. En *MeshForum Conference. Conversations About the Interdisciplinary Study of Networks*. Chicano: IT Conversations. Recuperado a partir de www.worldchanging.com/archives/002651.html
- Castells, M., Fernández-Ardèvol, M., Linchuan Qiu, J., & Sey, A. (2007). *Comunicación móvil y sociedad: una perspectiva global*. Barcelona: Ariel/Fundación Telefónica. Recuperado a partir de www.eumed.net/libros-gratis/2007c/312/index.htm
- Castoriadis, C. (1997). *El avance de la insignificancia*. Buenos Aires: Eudeba.
- Cinmen, I. B. (2014). Turquía: la rebelión de junio. *Vanguardia dossier*, (50), 72-81.

- Claramonte, J. (2011). *Arte de contexto*. San Sebastián-Donostia: Editorial Nerea.
- Comité Clandestino Revolucionario Indígena-Comandancia General del EZLN. (1996, de agosto de). Segunda Declaración de La Realidad. Palabras del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en el acto de clausura del Primer Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo. Cartas y comunicados del EZLN (palabra.ezln.org.mx). Recuperado a partir de http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1996/1996_08_03.htm
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Diani, M. (1992). The concept of social movement. *The Sociological Review*, 40(1), 1-25. <http://doi.org/10.1111/j.1467-954X.1992.tb02943.x>
- Dols Ruisñol, J. (1980). Historia del audiovisual magnético televisivo: televisión, tv-vídeo. En E. Bonet (Ed.), *En torno al vídeo* (pp. 30-100). Barcelona: G. Gili.
- Downey, J., & Fenton, N. (2003). New Media, Counter Publicity and the Public Sphere. *New Media & Society*, 5(2), 185-202. <http://doi.org/10.1177/1461444803005002003>
- Duarte, G. A. L., & Valdez, J. A. A. (2013). Comunicación digital interactiva y nuevos enfoques de análisis en las prácticas culturales: La perspectiva interdisciplinar en el estudio de la producción audiovisual / Interactive digital communication and new analysis approaches in cultural practises... *Revista Mediterránea de Comunicación/Mediterranean Journal of Communication*, 4(1). <http://doi.org/10.14198/MEDCOM2013.4.1.04>
- Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (Ed.). (2005). *Un lugar en la memoria: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 1985-2005*. La Habana, Cuba / Córdoba, España: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano / Diputación Provincial de Córdoba, Delegación de Cultura.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal Ediciones.
- Galeano, E. (2000). *Días y noches de amor y de guerra*. Ediciones Era.
- Galindo Rubio, F., & Nó Sánchez, J. (2011). Evolución de la tecnología audiovisual digital: de la handycam a la estereoscopia, de la tarjeta capturadora al montaje en web 2.0. y de la cinta a Youtube. *Zer - Revista de Estudios de Comunicación*, 15(29), 137-156.
- Garcés-Conejos Blitvich, P. (2010). The YouTubification of politics, impoliteness and polarization. En R. Taiwo (Ed.), *Handbook of Research on Discourse Behavior and Digital Communication: Language Structures and Social Interaction* (pp. 540-563). IGI Global. Recuperado a partir de www.irma-international.org/chapter/youtubification-politics-impoliteness-polarization/42803/
- García Canclini, N. (2010). ¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia? *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 7((Ejemplar dedicado a: Retóricas de La Resistencia)), 16-37.
- Garijo Mazarío, A., & Colectivo de Cine de Madrid. (2008). *Vitoria: Colectivo de Cine de Madrid, 1975-1977*. S.l.: s. n.
- Gitlin, T. (2003). *The whole world is watching: mass media in the making & unmaking of the New Left*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Godoy, J. C., & Brussino, S. (2014). Integración de Métodos mixtos en ciencias del comportamiento. *Manuscrito en preparación*, 1-18.
- Gómez Pérez, F. J., & Pérez Rufí, J. P. (2013). Nuevos formatos audiovisuales en Internet: cuando el usuario es quien innova. En *Prospectivas y tendencias para la comunicación en el siglo XXI* (pp. 167-187). Madrid: CEU Ediciones. Recuperado a partir de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4582477>
- Grupo autónomo A.F.R.I.K.A., Luther Blisset, & Sonja Brünzels. (2000). *Manual de guerrilla de la comunicación*. Barcelona: Virus.
- Guasch, A. M. (2003). Los estudios visuales. Un estado de la cuestión. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 1((Ejemplar dedicado a: Los estudios visuales en el s.XXI)), 8-16.

- Gumucio Dagron, A. (2001). *Haciendo Olas: Historias de comunicación participativa para el cambio social*. New York. Recuperado a partir de <http://saber.ucab.edu.ve/handle/123456789/31295>
- Hadjimichalis, C. (2014a). Crisis en Grecia: más allá de la macroeconomía. Los sitios de la protesta militante y de la soledad liberadora. *Vanguardia dossier*, (50), 56-63.
- Hadjimichalis, C. (2014b). Luchas urbanas y construcción de redes de solidaridad en Atenas durante la crisis. *Urban, NS06*, 77-99.
- Hamblin, S. (2015). Cinétracts: Then and Now. En *Political Cinema for the 21st Century*. Birmingham: Radical Film Network (RFN) / Centre for Moving Image Research (University of the West of England, Bristol) / Birmingham Centre for Media and Cultural Research (Birmingham City University) / Vivid Projects. Recuperado a partir de www.radicalfilmnetwork.com/uploads/2/4/7/5/24757605/rfn_inaugural_conference_programme.pdf
- Hill, C. (1996). Attention! Production! Audience!: performing vídeo in its first decade, 1968-1980. En C. Hill (Ed.), *Rewind: video art and alternative media in the United States, 1968-1980* (pp. 5-39). Chicago, Ill.: Vídeo Data Bank.
- Jenkins, H., & Hartley, J. (2008, junio 25). Is YouTube truly the future? *Sydney Morning Herald*. Sydney. Recuperado a partir de www.smh.com.au/news/opinion/is-youtube-truly-the-future/2008/06/24/1214073239134.html
- Juris, J. (2005). Violence Performed and Imagined Militant Action, the Black Bloc and the *mass media* in Genoa. *Critique of Anthropology*, 25(4), 413-432. <http://doi.org/10.1177/0308275X05058657>
- Keane, J. (2013). *Democracy and Media Decadence*. Cambridge University Press.
- Kim, J. (2012). The institutionalization of YouTube: From user-generated content to professionally generated content. *Media, Culture & Society*, 34(1), 53-67. <http://doi.org/10.1177/0163443711427199>
- Kruger, B. (2006). Tres versiones de la práctica artística considerada como crítica cultural. En J. L. Marzo (Ed.), *Fotografía y activismo: textos y prácticas (1979-2000)* (pp. 82-97). Gustavo Gili.
- Lévy, P. (2007). *Cibercultura. La Cultura de la Sociedad Digital*. Barcelona: Anthropos.
- Lindón, A. (2007). Diálogo con Néstor García Canclini ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad? *EURE*, XXXIII, 89-99.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2009). *La pantalla global: Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A.
- Lobeto, C. (2009). Producción de imágenes en los movimientos culturales. El movimiento de vídeo en latinoamérica. Presentado en XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología, Asociación Latinoamericana de Sociología. Recuperado a partir de spa
- López, I., & Rodríguez, E. (2011). The Spanish Model. *New Left Review*, (69), 5-29.
- Lovink, G. (2011). *Networks without a cause: a critique of social media*. Cambridge: Polity.
- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Editorial Paidós.
- Mao Tse-tung. (1972). Intervenciones en el Foro de Yenán sobre arte y literatura. En *Obras Escogidas de Mao Tse-tung* (2º ed., Vols. 1-III, pp. 67-98). Pekin. Recuperado a partir de [www.marx2mao.com/M2M\(SP\)/Mao\(SP\)/YFLA42s.html](http://www.marx2mao.com/M2M(SP)/Mao(SP)/YFLA42s.html)
- McIntosh, J. (2008). Building a Critical Culture with Political Remix Vídeo. En G. Stocker, C. Schöpf, & Ars Electronica (Eds.), *A new cultural economy: the limits of intellectual property. Ars Electronica 2008* (pp. 53-57). Ostfildern: Hatje Cantz.
- McKay, G. (Ed.). (1998). *DiY Culture: Party & Protest in Nineties Britain*. London: Verso.
- Montealegre, J. (2012). Archipiélagos virtuales: Internet y registros de memorias en la sociedad líquida. *Polis. Revista Latinoamericana*, (32). Recuperado a partir de <http://polis.revues.org/6631>

- Montero, I., & León, O. (2007). Guía para nombrar los estudios de investigación en Psicología. *International Journal of Clinical and Health Psychology*, 7(3), 847–862.
- Movimiento Studentesco. (1973). Cultura al servizio della rivoluzione (Documenti del Movimento Studentesco presentati alla Mostra di Pesaro 1968). *Bianco e Nero*, luglio-agosto, anno XXXIV(7/8), 26-31.
- Muñoz Andrade, Y. (2009). El discurso televisivo y la producción de una imagen ideal del cuerpo. Recuperado a partir de <http://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/5374>
- Murolo, N. L., & Lacorte, N. (2015). De los bloopers a los youtubers. Diez años de Youtube en la cultura digital. *Questión. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, 1(45), 15-29.
- Núñez, N., & Guzmán, P. (2007, marzo 11). El género incómodo. Entrevista con Patricio Guzmán. *La Jornada Semanal*. México D.F. Recuperado a partir de www.jornada.unam.mx/2007/03/11/sem-natalia.html
- Pereira Poza, S. (2009). La dramaturgia anarquista en Chile: Un discurso de resistencia cultural. *Estudios filológicos*, (44), 149-166. <http://doi.org/10.4067/S0071-17132009000100009>
- Porta, L., & Silva, M. (2003). La investigación cualitativa: El Análisis de Contenido en la investigación educativa. *REDUC. Red Nacional Argentina de Documentación e Información Educativa*, 1-18.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Rodríguez, Á. (2014). La pérdida del monopolio. *Vanguardia dossier*, (50), 3.
- Rojas Mix, M. (2006). *El imaginario: civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Roseras Carcedo, E., Carretero Gómez, S., & Foronda Díaz, M. (2013). *Cine documental o el tratamiento creativo de la realidad. [Exposición Bibliográfica]*. Vitoria: ARTIUM - Biblioteca y Centro de Documentación. Recuperado a partir de <http://catalogo.artium.org/dossieres/exposiciones/cine-documental-o-el-tratamiento-creativo-de-la-realidad>
- Rovira Sancho, G. (2007, julio). La red transnacional de solidaridad con la rebelión indígena de Chiapas y el ciclo de protestas contra la globalización (Tesis Doctoral). Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Xochimilco, Mexico D.F. Recuperado de <https://uam-xochimilco.academia.edu/GuiomarRoviraSancho>
- Rowlands, I., Nicholas, D., Williams, P., Huntington, P., Fieldhouse, M., Gunter, B., ... Tenopir, C. (2008). The Google generation: the information behaviour of the researcher of the future. *Aslib Proceedings*, 60(4), 290-310. <http://doi.org/10.1108/00012530810887953>
- Rutten, B., & Boomgaard, J. (2003). *The Magnetic Era: Video Art in the Netherlands 1970-1985*. Rotterdam: NAI Publishers.
- Sartori, G. (2012). *Homo videns: La sociedad teledirigida*. Penguin Random House Grupo Editorial España.
- Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Barcelona: Gedisa.
- Serrano, P. (2010). Otro Periodismo desde Internet. CIESPAL. Recuperado a partir de <https://es.scribd.com/doc/26685836/Pascual-Serrano>
- Smits, N., & Marroquin, R. (2000). Technological Experiments On Amsterdam Local Television [Net Zine]. Recuperado a partir de www.desk.nl/~hksteen/articles/wired.htm
- Stake, R. E. (1998). *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Ediciones Morata.
- Subcomandante Insurgente Marcos, & Ejército Zapatista de Liberación Nacional. (1999). *Siete piezas sueltas del rompecabezas mundial*. Barcelona: Virus. Recuperado a partir de http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1997/1997_06_b.htm
- Tognazzi Drake, A. (2012). Las transformaciones de los contenidos audiovisuales y la influencia de los dispositivos móviles en el nuevo escenario transmedia. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, 81-95.
- Toret, J., & Monterde, A. (2014). 15-M: acontecimiento, emociones colectivas y movimientos en red. *Vanguardia dossier. El poder de las redes sociales*, (50), 36-43.

- Turnšek, M., & Jankowski, N. W. (2010). Social Media and Politics: Theoretical and Methodological Considerations in Designing a Study of Political Engagement. Presentado en Politics: Web 2.0: An International Conference. New Political Communication Unit., London: Royal Holloway, University of London. <http://doi.org/10.2139/ssrn.1629098>
- Valles, M. S. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social: reflexión metodológica y práctica profesional* (2ª ed.). Madrid: Síntesis. Recuperado a partir de <http://asodea.files.wordpress.com/2009/09/miguel-valles-tecnicas-cualitativas-de-investigacion-social.pdf>
- Valles, M. S. (2002). *Entrevistas cualitativas*. Madrid: CIS - Centro De Investigaciones Sociológicas.
- Virilio, P., & Petit, P. (1997). *El ciber mundo, la política de lo peor*. Ediciones Cátedra.
- Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*. (Di Masso, Trad.). Barcelona: Península.
- Wray, S. (1999). Electronic Civil Disobedience and the World Wide Web of Hacktivism: A Mapping of Extraparliamentarian Direct Action Net Politics. *Switch. New Media Journal*, 4(2). Recuperado a partir de <http://switch.sjsu.edu/web/v4n2/stefan/>
- Wright, S. (2012). From «Third Place» to «Third Space»: Everyday Political Talk in Non-Political Online Spaces. *Javnost - The Public. Journal of the European Institute for Communication and Culture*, 19(3), 5-20. <http://doi.org/10.1080/13183222.2012.11009088>
- Zafra Alcaraz, R. (2010). *Un cuarto propio conectado: (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*. Forcola Ediciones.
- Zitello, M. A., & Zena, M. V. (2012). Nuevo Cine en el contexto de las Tecnologías de la Información y la Comunicación y de los nuevos dispositivos tecnológicos. *Revista Gestión de las Personas y Tecnología*, 5(15), 13.
- Zittrain, J. (2008). *The Future of the Internet and How to Stop It*. Virginia: Yale University Press. Recuperado a partir de <http://dash.harvard.edu/handle/1/4455262>

3. Artículos periodísticos y documentos web

- Alba, C., & Baquero, L. (2014, octubre 6). Memes y periodismo. Recuperado a partir de www.contenidosenred.com/memes-y-periodismo/
- Alberdingk Thijm, Y. (2010, agosto 18). Update on The Hub and WITNESS' New Online Strategy. Recuperado a partir de <http://blog.witness.org/2010/08/update-on-the-hub-and-witness-new-online-strategy/>
- Andrew. (2014, junio 3). Dimensions of Impact: Shared Measurement and Collective Impact. Recuperado a partir de <https://www.v4c.org/en/content/dimensions-impact-shared-measurement-and-collective-impact>
- Angelotti, C. (2004, abril 4). «La revolución handícam»: ver para creer. *Año VIII N° 2943*. Buenos Aires. Recuperado a partir de <http://edant.clarin.com/diario/2004/04/23/t-747144.htm>
- Baquero, A. (2012a, diciembre 14). Aparece un vídeo con un posible disparo no contabilizado por Interior. *El Periódico*. Barcelona. Recuperado a partir de www.elperiodico.com/es/noticias/sociedad/vídeo-incluye-posible-disparo-consignado-puig-2272287
- Baquero, A. (2012b, noviembre 29). «Els mossos sí que van disparar, jo en sóc la prova», diu la dona que va perdre l'ull el 14-N. *El Periódico*. Barcelona. Recuperado a partir de www.elperiodico.cat/ca/noticias/sociedad/vídeo-mujer-perdio-ojo-14n-2262040
- Blejman, M. (2003, febrero 12). Los excluidos generaron este cine con su lucha. *Página12*. Buenos Aires. Recuperado a partir de www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-16511-2003-02-12.html

- Blejman, M. (2011a, diciembre 27). Antes de la web 2.0. *Página/12*. Buenos Aires. Recuperado a partir de www.pagina12.com.ar/diario/cdigital/31-184210-2011-12-27.html
- Blejman, M. (2011b, diciembre 20). Una revuelta que hoy sería vintage. *Página/12*. Buenos Aires. Recuperado a partir de www.pagina12.com.ar/diario/cdigital/31-183733-2011-12-20.html
- Blejman, M. (2011c, febrero 8). Rebelión 2.0. *Página/12*. Buenos Aires. Recuperado a partir de www.pagina12.com.ar/diario/elmundo/4-161933-2011-02-08.html
- Campos, C. (2014, mayo 30). Can Vies, un centro social «okupa» en derribo. *RTVE.es*. Barcelona. Recuperado a partir de www.rtve.es/noticias/20140530/centro-okupado-can-vies/945880.shtml
- Carranco, R. (2012a, diciembre 12). Interior admite ahora varios disparos donde perdió el ojo Ester Quintana. *El País*. Barcelona. Recuperado a partir de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/12/12/catalunya/1355344434_590502.html
- Carranco, R. (2012b, diciembre 3). «Noté el impacto en la cara. Mucho dolor. Y dije: no tengo ojo». *El País*. Barcelona. Recuperado a partir de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/11/29/catalunya/1354203331_759380.html
- Carranco, R. (2012c, abril 21). Interior ultima la puesta en marcha de la web para denunciar a alborotadores. *El País*. Barcelona. Recuperado a partir de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/04/21/catalunya/1334961025_162054.html
- Carranco, R., & García, J. (2012, septiembre 16). Un juez ordena retirar el vídeo de un hombre que denunció a los Mossos. *El País*. Barcelona. Recuperado a partir de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/09/15/catalunya/1347738156_112832.html
- Chavarría, M. (2015, enero 19). Ciutat Morta: El vídeo del fragmento censurado de Ciutat Morta logra 360.000 visitas en dos días. *La Vanguardia*. Barcelona. Recuperado a partir de www.lavanguardia.com/local/barcelona/20150119/54423512102/fragmento-censurado-ciutat-morta-exito-visitas.html
- Christensen, C. (2007, octubre). Documentales exitosos. *Le Monde Diplomatique*, N°100, p. 34.
- Colectivo de Cine de Madrid. (2011). Origen del Colectivo [Web Oficial]. Recuperado 8 de junio de 2015, a partir de <http://colectivodecinedemadrid.com/origen.html>
- Cortina, P. (2013, junio 9). Cientos de jóvenes ocupan el Palau del Cinema para proyectar el documental sobre el «caso 4F». *La Vanguardia*. Barcelona. Recuperado a partir de www.lavanguardia.com/vida/20130609/54375821114/palau-cinema-documental-desmuntatge-4f.html
- Crowbar, R. (2014, agosto 18). «El fin de las balas de goma es una victoria de los movimientos». *Periódico Diagonal*. Madrid. Recuperado a partir de <https://www.diagonalperiodico.net/libertades/23631-fin-balas-goma-es-victoria-movimientos.html>
- El primer televisor Ultra HD costará U\$s19.999 en EE. UU. (2012, octubre 25). *La Nación*. San José, Costa Rica. Recuperado a partir de www.nacion.com/archivo/televisor-Ultra-HD-EE-UU_0_1301269990.html
- Estadísticas: YouTube. (2015). Recuperado 30 de abril de 2015, a partir de <https://www.youtube.com/yt/press/es-419/statistics.html>
- European Revolution. (2011, agosto 20). Three months of struggle: an overview of the #15m movement and the #SpanishRevolution. Recuperado a partir de <http://takethesquare.net/2011/08/20/three-months-of-struggle-an-overview-of-the-15m-movement-and-the-spanishrevolution/>
- Fachin Pozzi, A. D. (2014, septiembre 30). ¿Cómo puede ser que yo no conociera esta historia que pasó una noche de 2006 en Barcelona? *cafeAMBlllet.com*. Barcelona. Recuperado a partir de www.cafeamblllet.com/como-puede-ser-que-yo-no-conociera-esta-historia-que-paso-una-noche-de-2006-en-barcelona/
- Farré, L. (2012, noviembre 29). Ester Quintana: «Que Felip Puig me mire y me diga que no hubo cargas». *eldiario.es*. Barcelona. Recuperado a partir de www.eldiario.es/catalunya/video_ester_quintana-mossos_d-esquadra-huelga_general_0_74192788.html

- Fernandez-Savater, A. (2011, agosto 3). Apuntes sobre la noviolencia del 15-M. Recuperado a partir de <http://blogs.publico.es/fueradelugar/707/apuntes-sobre-la-noviolencia-del-15-m>
- Ferrer-Vidal Turull, M. (2014, mayo 15). Alfonso Bayard: Una muerte injusta. *La Vanguardia*. Barcelona. Recuperado a partir de www.lavanguardia.com/participacion/cartas/20140513/54406875311/alfonso-bayard-muerte-injusta.html
- Figueredo, E. (2014, mayo 27). Dimite el director de los Mossos d'Esquadra, Manel Prat. *La Vanguardia*. Barcelona. Recuperado a partir de www.lavanguardia.com/politica/20140527/54408415875/director-mossos-manel-prat-dimite.html
- García, J. (2011, octubre 19). Condenados por torturas dos policías de Barcelona. *El País*. Barcelona. Recuperado a partir de http://elpais.com/elpais/2011/10/19/actualidad/1319012239_850215.html
- Godard, J.-L. (1970b). Que faire? Recuperado a partir de www.derives.tv/Que-faire
- Gómez-Robledo, M. (2015, abril 8). Qué fue de #YoSoy132. *El País*. México. Recuperado a partir de http://internacional.elpais.com/internacional/2015/04/02/actualidad/1427927341_113541.html
- González Liste, A. (2015, julio 3). El Parlamento catalán reclamará el cierre de los CIE. *El País*. Barcelona. Recuperado a partir de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/07/02/catalunya/1435869174_682098.html
- Gregory, S. (2012, julio 23). Visual Anonymity and YouTube's New Blurring Tool. Recuperado a partir de <http://blog.witness.org/2012/07/visual-anonymity-and-youtubes-new-blurring-tool/>
- Guyot, H. M. (2008, octubre 11). La vidriera global del yo. *La Nación*, pp. 4-6. Buenos Aires.
- Hernández, J. A. (2014, marzo 27). El Poder Judicial censura el proyecto de la 'ley Fernández' por «inconstitucional». *El País*. Madrid. Recuperado a partir de http://politica.elpais.com/politica/2014/03/27/actualidad/1395929943_933095.html
- Jenkins, H. (2008b, febrero 13). From YouTube to WeTube.... Recuperado a partir de http://henryjenkins.org/2008/02/from_youtube_to_wetube.html
- Josevi de Telepiés. (2004, septiembre 1). Telepiés · El mediactivismo de a pie. Recuperado a partir de <http://publicaciones.zemos98.org/telepies-el-mediactivismo-de-a-pie>
- Mason, P. (2013, junio 20). Brasil y Turquía: diferentes protestas con los mismos símbolos. *BBC Mundo*. Brasil. Recuperado a partir de www.bbc.com/mundo/noticias/2013/06/130620_brasil_protesta_simbolos
- Massot Vila, M. (2014, enero 9). ¿Dónde se van los españoles emigrados por la crisis? *El Periódico*. Barcelona. Recuperado a partir de www.elperiodico.com/es/noticias/sociedad/mapa-espanoles-emigrantes-crisis-2978530
- Meirás, J. L. (2006a, octubre 31). Brad Will asesinado en Oaxaca: «mataron a uno de los nuestros». *ANRed - Agencia de Noticias Red Acción*. Buenos Aires. Recuperado a partir de www.anred.org/spip.php?article1801
- Meirás, J. L. (2006b, noviembre 2). El último fotograma. Brad Will cayó en Oaxaca. *Página/12*. Buenos Aires. Recuperado a partir de www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-2493-2006-11-02.html
- Monteaudou, L. (2000, septiembre 3). Las película imperdonables. «El cine quema» Un libro sobre Raymundo Gleyzer. *Página/12*. Buenos Aires. Recuperado a partir de www.pagina12.com.ar/2000/00-09/00-09-03/pag33.htm
- Morales Fernández, C. (2015, enero 20). 'Ciutat morta' resucita el 'caso 4F'. *El País*. Madrid. Recuperado a partir de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/19/television/1421696868_707756.html
- Ojo de Agua Comunicación. (2012, mayo 31). Raíz de la Imagen y el Movimiento Social en Oaxaca. Recuperado a partir de <http://ojodeaguacomunicacion.org/raiz-de-la-imagen-y-el-movimiento-social-en-oaxaca/>
- Piñol, À. (2014, mayo 5). El fiscal pide 1,5 años para el joven que denunció a los Mossos por agresión. *El País*. Barcelona. Recuperado a partir de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/05/05/catalunya/1399316887_019716.html

- Protecting yourself, your subjects and your human rights videos on YouTube. (2010, junio 21). Recuperado a partir de <http://youtube-global.blogspot.com/2010/06/protecting-yourself-your-subjects-and.html>
- Redacción La Vanguardia. (2014, abril 3). El actor Alfonso Bayard ha fallecido tras la detención de los Mossos en la plaza Molina. *La Vanguardia*. Barcelona. Recuperado a partir de www.lavanguardia.com/sucesos/20140403/54404683300/alfonso-bayard-fallecido-mossos-plaza-molina.html
- Redacción media.cat. (2013, noviembre 11). La prohibició de les bales de goma a Catalunya, una victòria dels mitjans alternatius. *Media.cat - Observatori Crític dels Mitjans*. Recuperado a partir de www.media.cat/2013/11/11/la-prohibicio-de-les-bales-de-goma-a-catalunya-una-victoria-dels-mitjans-alternatius/
- Rodrigo, E. (2009, diciembre 18). La Batalla de Seattle. *Rebellion.org*. Recuperado a partir de www.rebellion.org/noticia.php?id=97164
- Rodríguez, J. (2014, mayo 27). Los mossos atacan la redacción del semanario «La Directa». *Periódico Diagonal*. Barcelona. Recuperado a partir de <https://www.diagonalperiodico.net/global/23019-mossos-atacan-la-redaccion-del-semanario-la-directa.html>
- Rodríguez, P. (2014, diciembre 11). Los agentes torturadores de Yuri y partícipes del caso 4F entrarán en prisión. *eldiario.es*. Barcelona. Recuperado a partir de www.eldiario.es/catalunya/espera-policias-torturadores-Yuri-participes_0_333867362.html
- Roos, J. (2012, mayo 11). The meaning and necessity of revolution in the 21st century. *ROAR Magazine. Reflections on a Revolution*. Recuperado a partir de <http://roarmag.org/2012/05/jerome-roos-ovni-2012-revolution-21st-century>
- Russo, P. M., & De La Puente, M. (2005, noviembre 9). Rebellion. Cine militante argentino contemporáneo. *Rebellion.org*. Recuperado a partir de www.rebellion.org/noticia.php?id=19936
- Sandiumenge, L. (2012, noviembre 4). Mucho Streisand contra tanto «chilling». Recuperado a partir de <http://blogs.lavanguardia.com/guerreros-del-teclado/mucho-streisand-contra-tanto-chilling-72294>
- s/d. (2012, noviembre 30). Ester Quintana cuenta cómo perdió un ojo en la manifestación del 14-N. *Antena 3 TV*. Madrid. Recuperado a partir de www.antena3.com/noticias/espana/ester-quintana-cuenta-como-perdio-ojo-manifestacion-14n_2012112900279.html
- s/d. (2013, junio 15). Declaraciones del periodista Bertan Cazorla al salir de comisaría. *El Periódico*. Barcelona. Recuperado a partir de www.elperiodico.com/es/videos/sociedad/declaraciones-del-periodista-bertan-cazorla-salir-comisaria/2284767.shtml
- The New York Times' Editorial Board. (2015, abril 22). Spain's Ominous Gag Law. *The New York Times*. New York. Recuperado a partir de www.nytimes.com/2015/04/23/opinion/spains-ominous-gag-law.html
- Tuduri, G. (2011a, mayo 31). Las imágenes en tiempos de revuelta y el cambio en el estado social de producción (#spanishrevolution2). *Rebellion.org*. Recuperado a partir de www.rebellion.org/noticia.php?id=129445
- Tuduri, G. (2011b, junio 6). Movimiento 15-M. Algunas anotaciones para pensar en el Cine del Futuro, Desafíos. *Rebellion.org*. Recuperado a partir de www.rebellion.org/noticia.php?id=129847
- Tuduri, G. (2011c, junio 25). Contrapoder: la cámara anónima contra la cámara capitalista. El cine asambleario como horizonte. *Rebellion.org*. Recuperado a partir de www.rebellion.org/noticia.php?id=131047
- Valls, L. (2012, noviembre 29). Los tuiteros se vuelcan para apoyar a la mujer que perdió un ojo por una pelota de goma el pasado 14-N en BCN. *El Periódico*. Barcelona. Recuperado a partir de www.elperiodico.com/es/noticias/sociedad/twitter-esterparla-red-social-felip-puig-video-2262099

4. Videografía y Filmografía

- 15Mbcn.tv. (2011a). *#15o The Global Change - Indignados con causa. El 15 de octubre sal a la calle* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de https://youtu.be/a_8FEwTNSgk
- 15Mbcn.tv. (2011b). *Desmuntant el 4F* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/0oQtylgaDUA>
- 15Mbcn.tv. (2011c). *III Trobada de Barris 17-5 (live from Ustream)* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/LLS1pFqUW4E>
- 15Mbcn.tv. (2011d). *POWER TO THE PEOPLE* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de https://youtu.be/43XjQ_tFY6w
- 15Mbcn.tv. (2012a). *#BRIMO: Tenim un problema* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/e0UEnhqMAYw>
- 15Mbcn.tv. (2012b). *Brutalitat policial després de la manifestació a la seu del PP: Sergi Garcia* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/pgNAnsYxyz4>
- 15Mbcn.tv. (2012c). *Caixarolada permanent a les Torres de Mordor: #OccupyMordor* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/5SxEHmSFrL4>
- 15Mbcn.tv. (2012d). *#CIUcensura: Nosaltres no callem. (subtitulado)* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/7CQ8UtEyY5I>
- 15Mbcn.tv. (2012e). *Desmontaje 4F: 6 anys de corrupció i tortures.* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de https://youtu.be/M5H_DPR1LTg
- 15Mbcn.tv. (2012f). *Esta persona está en BUSCA Y CAPTURA* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/xl-Wvt0tPe0>
- 15Mbcn.tv. (2012g). *Felip Puig torna a mentir: Testimonis del #14N. #CiUésViolència #ÀnimsEster* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/llf4d22laXk>
- 15Mbcn.tv. (2012h). *Fem-Ho (Im)Possible. #25N* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/SetAOrwD5dU>
- 15Mbcn.tv. (2012i). *Huelga Libre 29M* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/bkJRsHP7yPI>
- 15Mbcn.tv. (2012j). *@laioflautas en #RebellionBus* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/odgd35WGACY>
- 15Mbcn.tv. (2012k). *La Caixa ROBA 42.000€ a un chico con una disminución psíquica del 65%* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/rTglaEDVB-M>
- 15Mbcn.tv. (2012l). *Les comunicacions internes de la policia durant l'operatiu a Plaça Catalunya el 27-M* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/EKKW9o0BKTs>
- 15Mbcn.tv. (2012m). *MAGNÍFICS POLICIES - YouTube* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/PYCSEpv3eg0>
- 15Mbcn.tv. (2012n). *Mort a Girona / Muerte en Girona* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/9jBSw9GQdtQ>
- 15Mbcn.tv. (2012o). *Mosso atropellat per furgonetes antiavalots. #14Nbcn #14NRiseUp* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de https://youtu.be/xr_IRr-4_5k
- 15Mbcn.tv. (2012p). *Mossos: Disparar per plaer* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/EsqxUXFjzRg>
- 15Mbcn.tv. (2012q). *Nosaltres* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/gzWQILINEPI>

- 15Mbcn.tv. (2012r). *Nosaltres mai no hem marxat #caixarolada permanent 17h #occupymordor* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/prnDjyJ5hMw>
- 15Mbcn.tv. (2012s). *Perdre un ull / Perder un ojo* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/ksm7f3ey1bc>
- 15Mbcn.tv. (2012t). *Rosa de Foc* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de https://youtu.be/_cN5QTFGzo0
- 15Mbcn.tv. (2012u). *#SomCanVies* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de https://youtu.be/wloMuRsG3_g
- 15Mbcn.tv. (2012v). *Un nou vídeo demostra que Felip Puig torna a mentir al Parlament* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de https://youtu.be/TgvmDv_JySQ
- 15Mbcn.tv. (2012w). *#14Nbcn #14Nriseup - Polícies de paísà al centre - @agencia_29* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/WFgJNhk7Oc8>
- 15Mbcn.tv. (2012x). *23F: España es de puta madre* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de https://youtu.be/OMo7EAC_pMI
- 15Mbcn.tv. (2013a). *Alik mort al CIE #CIEmata #justiciaAlik* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/ahIGF558V60>
- 15Mbcn.tv. (2013b). *#JusticiaYassir – MORT A VENDRELL* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/BiDKdDN05X8>
- 15Mbcn.tv. (2013c). *Mort al Raval. #justiciaJuanAndres* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/LncHQkFscrs>
- 15Mbcn.tv. (2013d). *#MossosAssassins Agents dels mossos d'esquadra apallissen a Juan Andrés Benítez* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/VbJUuSFggHk>
- 15Mbcn.tv. (2013e). *Obrim el Cinema Patricia Heras per projectar 4F: ni oblit ni perdó 8/6/2013* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/Wo-1T9g2QAU>
- 15Mbcn.tv. (2013f). *Periodista apallissat per Mossos d'Esquadra* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/WNXnpqyGXzs>
- 15Mbcn.tv. (2013g). *¿Puede que aun tengas imágenes en tu móvil del caso de Ester?* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/MSNBTLW4CJc>
- 15Mbcn.tv. (2013h). *SOBREN RAONS. Tanquem els centres d'internament d'estrangers (CIE)* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/lz8ScsBOLVU>
- 15Mbcn.tv. (2013i). *#TomaTuPresente* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/qMGIZAh75tU>
- 15Mbcn.tv. (2013j). *#28F Vaga d'universitats. Manifestació a Barcelona* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de https://youtu.be/tM_kHZhO9YM
- 15Mbcn.tv. (2013k). *#MANIBRIMO: Desfilada militar a la Vila de Gràcia* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/QS4m9Sue9kQ>
- 15Mbcn.tv. (2014a). *#Desobediencia2014 #DignaDesobediència* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/L6rVB20NwoE>
- 15Mbcn.tv. (2014b). *Entusiastes de l'autogestió* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/UrAUHtRdhio>
- 15Mbcn.tv. (2014c). *Mossos a Israel. Cursos de repressió. #TestedInCombat* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/lcmlclCUDIY>
- 15Mbcn.tv. (2014d). *Mossos disparen a veïns de Sants #DisparenAVEïns* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <http://youtu.be/YnKpF1RaUI8>

- 15Mbcn.tv. (2014e). *Testimoni de càrregues policials dins del metro de BCN 31/05/14* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/7mghU4RIEQI>
- 15Mbcn.tv. (2014f). *La Plataforma Estafa Banca celebra la victòria* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/0OrxFU7ydaqQ>
- 15Mbcn.tv, Artigas, X., & Ortega, X. (2013). *4F ni oblit ni perdó*. Documental. Recuperado a partir de <http://documental4f.wordpress.com/15mbcntv>
- Adoc - Asociación de Documentalistas. (2001). *Por un nuevo cine un nuevo país* [DVD]. Documentary, Short, Adoc - Asociación de Documentalistas. Recuperado a partir de (Trailer) <https://youtu.be/oN6JgLUTQyo>
- Adriana Mateos. (2011). *Poli nos echa de la puerta del sol acampadasol* [Vídeo YouTube]. Madrid. Recuperado a partir de https://youtu.be/_5Vm48Eeb_Y
- Ali Ata Akel. (2013). *Occupy Gezi - Prologue* [Vídeo Vimeo]. Estambul. Recuperado a partir de <https://vimeo.com/67930637>
- Andres Silva. (2011). *Thriller por la Educacion* [Vídeo YouTube]. Santiago de Chile. Recuperado a partir de https://youtu.be/iJAmHgUvd_c
- Anónimo. (1968). *Cinétracts* [16mm y 8mm]. Corto documental. Recuperado a partir de <https://youtu.be/m12TB0clCec>
- Ardito, E., & Molina, V. (2003). *Raymundo* [Documental -Betacam-]. Argentina/Canadá/Holanda: Fondo Nacional de las Artes / Jan Vrijman Fund / Altercine Fondation. Recuperado a partir de <https://vimeo.com/38124853>
- Arrow, R. (2011). *How to Start a Revolution*. Documental, UK, Egypt, Serbia y Montenegro, USA. Recuperado a partir de <https://youtu.be/dHezFksIM68>
- Bastida Kullick, E., & Marín Estrada, J. (2012). *Watchmen* [Vídeo YouTube]. New York. Recuperado a partir de <https://youtu.be/qs6RQSD49wA>
- beanz2u. (2006). *First Moon Landing 1969* [Vídeo YouTube]. Recuperado a partir de <https://youtu.be/RMINS7MmT4>
- Bruno Hayne. (2013). *Vem pra rua*. Brasil. Recuperado a partir de <https://youtu.be/vvJt-Mpz8us>
- Burak Polat. (2013). *#OccupyGezi* [Vídeo YouTube]. Estambul. Recuperado de <https://youtu.be/itSv5ksw-yU>
- Canal 6 de Julio, & Promedios. (2006). *Atenco: Romper el Cerco* [Documental]. México. Recuperado a partir de <https://youtu.be/n-roW0LovqE>
- Cizek, K., & Wintonick, P. (2002). *Seeing is believing handicams, human rights and the news*. Documental, Necessary Illusions Productions. Recuperado a partir de www.idfa.nl/industry/tags/project.aspx?id=cf4b1a29-2697-4f6d-bacf-66e0a30f3cfc
- Deniz Tarsus. (2013). *#occupyGEZI* [Vídeo Vimeo]. Estambul. Recuperado a partir de <https://vimeo.com/68130618>
- Disarmament Video Survey Committee. (1982). *Disarmament Video Survey* [Vídeo online]. New York. Recuperado a partir de https://archive.org/details/XFR_2013-07-25_2A_02
- ertGaming. (2011). *Zapruder Film Slow Motion (HIGHER QUALITY)* [Vídeo YouTube]. Recuperado a partir de <https://youtu.be/iU83R7rpXQY>
- Fiona VQ. (2011). *Desalojo acampada plaza Catalunya 27M* [Vídeo Vimeo]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://vimeo.com/25447948>
- Friedberg, J. (2007). *Un poquito de tanta verdad*. Documentary, Corrugated Films y Mal de Ojo TV. Recuperado a partir de https://youtu.be/JKILJOs4_Lc
- Friedberg, J., & Rowley, R. (2000). *This Is What Democracy Looks Like*. Documental, Big Noise Films / Corrugated Films. Recuperado a partir de http://youtu.be/yBUZH2vCD_k

- GabrielaMuniz13. (2011). *Amanecer de Mayo 2011 en Río Gallegos, Patagonia* [Vídeo YouTube]. Río Gallegos. Recuperado a partir de <https://youtu.be/2xQGaRwDMjo>
- Getino, O., & Solanas, F. E. (1968). *La Hora de los Hornos*. Documental. Recuperado a partir de <https://youtu.be/gIEN7FOLsJI>
- Guzmán, P. (1975). *La batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas - Primera parte: La insurrección de la burguesía*. Documentary. Recuperado a partir de <https://youtu.be/XRgmRjkZpHI>
- Guzmán, P. (1976). *La batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas - Segunda parte: El golpe de estado*. Documentary. Recuperado a partir de <https://youtu.be/EjqOFImIJuU>
- Guzmán, P. (1979). *La batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas - Tercera parte: El poder popular*. Documentary. Recuperado a partir de <https://youtu.be/JQ5nbu1zuPU>
- Holliday, G. (1991). *RODNEY KING BEATING VIDEO Full length footage SCREENER* [Vídeo YouTube]. Los Ángeles. Recuperado a partir de <https://youtu.be/sb1WYwlpUtY>
- Indymedia Italia. (2001). *Aggiornamento #1. Genova* [Vídeo online]. Genova. Recuperado a partir de www.ngvision.org/mediabase/338
- Indymedia Presents. (1999). *Showdown in Seattle, 5 Days that Shook the WTO* [Vídeo YouTube] (Vol. 5). Seattle: Indymedia. Recuperado a partir de <https://youtu.be/GYyCDE6dbDU>
- javiVKrack. (2012). *Gol Iniesta final del mundial - narracion, Manolo Lama* [Vídeo YouTube]. Recuperado a partir de <https://youtu.be/LWHPYEzSLxo>
- Juárez, E. (1969). *Ya es tiempo de violencia* [Collage Documental]. Recuperado a partir de <https://youtu.be/VfvtIW2LjY>
- Kafanov, L., & RT en Español. (2011). *Policía de NY usa luces estroboscópicas contra la cámara de RT durante el mitin de OWS* [Vídeo YouTube]. Recuperado a partir de <https://youtu.be/LxblufXk00c>
- Karin Undurraga. (2011). *Hay razones para creer en una educación gratuita y de calidad* [Vídeo YouTube]. Chile. Recuperado a partir de <https://youtu.be/fOHY4SZwVGc>
- labournet.tv, & Muel, B. (2014). *The history of the Medvedkine groups: from Besancon to Sochaux. Interview with Bruno Muel* [Vídeo YouTube]. Recuperado a partir de <http://en.labournet.tv/video/6700/medvedkine-groups-sochaux-besancon>
- La Directa. (2014). *Mossos obliguen les persones retingudes a fotografiar-se encaputxades* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/vwmAO5DOQwA>
- Manning, C. (2007). *Victoria de Todos los Santos- Oaxaca 2006- Director's track* [Vídeo Vimeo]. Oaxaca, México. Recuperado a partir de <https://vimeo.com/65589443>
- Manzaneda, M. (2007). *Brad, una noche más en las barricadas*. [Vídeo Vimeo]. Brasil, España: VideoHackers / Indymedia. Recuperado a partir de <https://vimeo.com/16332460>
- Metromuster. (2015). *Testimoni de Yuri Jardine, torturat per la Guàrdia Urbana* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/SMYoPGFydI4>
- mightierthan. (2009). *Poem for the Rooftops of Iran: «Let Us Not Forget» - June 21 2009 - 31 Khordad 1388* [Vídeo YouTube]. Recuperado a partir de <https://youtu.be/QocvegFNuzc>
- Nacional Records. (2011). *Ana Tijoux - Shock*. Recuperado a partir de <https://youtu.be/177-s44MSVQ>
- superjav35. (2011). *Quienes son los violentos?* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/3nrR5m0xsVM> (Original <http://youtu.be/YcmvzRvsf8g> de xartigas)
- R3CR3O. (2012). *131 Alumnos de la Ibero responden* [Vídeo YouTube]. Mexico D.F. Recuperado a partir de <https://youtu.be/P7XbocXsFkl>
- Rowley, R. (2003). *The Fourth World War*. Documental, Big Noise Films. Recuperado a partir de www.bignoisefilms.com/films/features/89-fourth-world-war - Puede verse una versión en castellano en <https://youtu.be/mOsK8T4jnh4>

- Ruiz, S. (2015). *Ciutat Morta (fragmento censurado)* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/amXytLLPAOs>
- salvanf. (2009). *Funeral de Francisco Franco (1 parte)* [Vídeo YouTube]. Madrid. Recuperado a partir de <https://youtu.be/ouQtE3MZjyM>
- Sinan Can Koç. (2013). *Diren Gezi Parkı - Polis Terörü #occupygezi* [Vídeo YouTube]. Estambul. Recuperado a partir de https://youtu.be/mjv4LGw_2zU
- spanishpodcast. (2010). *Gran nevada en Barcelona (L'Eixample)* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de <https://youtu.be/S0BTaoal148>
- SullenToys.com. (2011). *Martin Luther King - I Have A Dream Speech - August 28, 1963* [Vídeo YouTube]. Washington, D.C. Recuperado a partir de <https://youtu.be/smEqnklfYs>
- superjav35. (2011). *Desalojo plaza catalunya. Limpieza . Indignados. «Las cargas no han sido violentas»* [Vídeo YouTube]. Barcelona. Recuperado a partir de https://youtu.be/wZDNAELeF_Q
- TheGetOutClause. (2007). *Paper cctv music vídeo* [Vídeo YouTube]. London. Recuperado a partir de https://youtu.be/W2iuZMEEs_A
- Vintagetvs. (2009). *8mm Birthday party 1961 home movie Montgomery family?* [Vídeo YouTube]. Recuperado a partir de https://youtu.be/x_2gGgoylwU
- VV.AA., Getino, O., Juárez, N., Kuhn, R., Martín, J., Ríos, H., ... Solanas, F. E. (1969). *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación*. Documental. Recuperado a partir de <https://youtu.be/NRLQXzUwYr4>
- Zaván. (2011). *Del poder*. Documental. Recuperado a partir de www.desorg.org/titols/del-poder

ANEXOS

Anexo No.1

Adjuntamos a continuación la entrevista administrada a los miembros de la comisión audiovisual del 15Mbcntv, con la correspondencia de las preguntas a los diferentes ejes de análisis y sub-ejes, como se plantearon originalmente.

Entrevista realizada a los miembros de la Comisión Audiovisual 15Mbcn.tv

- EJE I. PARTICIPACIÓN EN LA COMISIÓN AUDIOVISUAL (15Mbcn.tv)

Sub-ejes: Integrantes, formas de participación, inicio e historia de la comisión.

1. ¿Cómo y por qué te acercaste a la comisión audiovisual?
2. ¿De qué manera participas en la comisión? ¿Cuánto tiempo y esfuerzo humano, laboral y económico dedicas a la comisión?
3. ¿Cómo recuerdas que ha sido el proceso y desarrollo de la comisión desde que ingresaste hasta ahora?
4. ¿Militabas en algún movimiento social y/o partido político antes de formar parte de la comisión?

- EJE II. METODOLOGIAS DE TRABAJO

Sub-ejes: Roles, organización, decisiones, sustento económico, trabajo colectivo

5. ¿Cómo es la distribución de roles? ¿Cómo organizan, realizan y distribuyen los trabajos?
6. Respecto a las reuniones, decisiones, etc. ¿Cómo es la metodología *online* y *offline* de trabajo interno de la comisión?
7. ¿Cómo se deciden las problemáticas/temáticas a trabajar?
8. ¿Cómo se sustentan los proyectos económicamente? (Gestión / Autogestión / Subvenciones / Crowdfunding)
9. ¿Consideras que el trabajo de la comisión es una producción colectiva, o muchas producciones individuales diferentes bajo un mismo seudónimo?

- EJE III. PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

Sub-ejes: Temáticas, categorías, planteos estéticos, inmediatez, archivo, antecedentes

10. ¿Cuáles son las temáticas abordadas? ¿Categorizan de alguna manera los diversos tipos de trabajos que producen?
11. ¿Qué estrategias visuales, narrativas y estéticas se debaten desde la comisión cuando abordan un trabajo?
12. ¿Cómo se plantean el problema del registro directo, la inmediatez y la urgencia de captar algunos acontecimientos?
13. ¿Cómo gestionan el archivo del material registrado en estos tres años? (organización del material, peligros y cuidados del material sensible, gestión, copias, etc.)
14. ¿Qué antecedentes de activismo audiovisual consideras relevantes respecto del trabajo que lleva a cabo 15Mbcn.tv?

- EJE IV. DIFUSION / DISTRIBUCION

Sub-ejes: Estrategias de comunicación, difusión *online*, relación con los *mass media*

15. ¿Qué estrategias de comunicación se despliegan desde la comisión una vez está listo el vídeo/trabajo/campaña? ¿Y además de subirlo a YouTube, Facebook y Twitter emplean otras estrategias?
16. ¿Qué tipo de relación ha mantenido la comisión con los medios de comunicación tradicionales?

- EJE V. CUIDADOS Y RIESGOS

Sub-ejes: Riesgos, problemas, cuidados internos y externos.

17. Al grabar temas tan delicados y complejos como los que abordan, ¿qué cuidados tienen en cuenta en relación a las personas que graban, a los hechos que cuentan y a los miembros involucrados de la comisión (anonimato, violencia, represión, cuestiones legales, etc)?
18. ¿La comisión ha tenido que afrontar algún problema legal, político o de agresión?

- EJE VI. INTERVENCIÓN POLITICA

Sub-ejes: Sinergias, capacidad de intervención, efectividad, misión (función/objetivo)

19. ¿Cómo es la relación e interacción del 15Mbcn.tv con otros colectivos, organizaciones, movimientos sociales, activistas, medios libres?
20. ¿De qué manera crees que el trabajo de la comisión contribuye a intervenir en la transformación de la realidad socio-política en la que se inserta?
21. ¿Qué tipo de trabajos crees que son más necesarios/efectivos? Además del número de visualizaciones en YouTube ¿Cómo miden o evalúan esta efectividad?
22. ¿Cuál es para ti el objetivo/función principal de la comisión?
23. ¿Qué es la comisión 15Mbcn.tv?
24. ¿Algo más para comentar? Algo de lo que no hubiéramos hablado, pero que a ti te parezca importante decir.

Anexo No.2

Tabla N° 4.

Muestra de vídeos de 15Mbcn.tv con información detallada, criterios de selección y tipología.

N°	Título	Enlace (youtu.-be/)*	Fecha	Duración	Descripción**	Visualizaciones***	Criterio selección****	Categoría
01	<i>#MossosAssassins Agents dels mossos d'esquadra apallissen a Juan Andrés Benítez</i>	VbJUuSFggHk	22/10/13	03:02	Este vídeo-testigo (periodismo ciudadano) grabado con un móvil por un vecino desde el balcón de calle Aurora, registra la noche del 5 de octubre, cuando Juan Andrés Benítez murió apaleado en manos de los Mossos d'Esquadra.	304.666	I; II.c; II.d; IV	A.1

* Se coloca el código identificador del enlace de YouTube. Para acceder a los vídeos debe anteponerse al código la siguiente dirección sin comillas "http://youtu.be/". En los casos en que algún vídeo se encuentre censurado o bloqueado y exista otra versión disponible *online*, se indica entre paréntesis. De la misma forma si existen versiones en diferentes idiomas, se colocarán entre paréntesis.

** Se colocan aquí las descripciones que se encuentran en la misma publicación del vídeo en YouTube. En el caso de que no exista información, este cuadrante queda vacío.

*** El número de visualizaciones corresponde al total de cada vídeo. En los casos en que sólo corresponda al periodo analizado, se colocará entre paréntesis el número de visualizaciones parciales del periodo analizado. También se acompañarán de un signo más (+) en los casos en que el vídeo posea una o más versiones en otros idiomas, ya que consideramos que es el mismo vídeo (subtitulado o doblado) y correspondería sumar las visualizaciones al total.

**** El criterio selección hace referencia a las estrategias o criterios definidos para la selección de estos vídeos dentro de la muestra resultante. Es importante destacar que un mismo vídeo puede confluir en varios criterios a la vez, por ejemplo, perteneciendo a I) Vídeos con el mayor número de visualizaciones, y al mismo tiempo, a IV) Vídeos nombrados por los miembros entrevistados de 15Mbcn.tv.

02	<i>Mosso atropellat per furgonetes antiavalots. #14Nbcn #14NRiseUp</i>	xr_IRr-4_5k	14/11/12	03:21	Cápsula instantánea de vídeo-Inmediatez. Que registra cuando un Mosso d'Esquadra es atropellado durante la Huelga General del 14N en Barcelona.	257.879	I; III; IV	A; B.1; C.1
03	<i>PERDRE UN ULL / PERDER UN OJO</i>	ksm7f3ey1bc	29/11/12	19:15	Este vídeo de contrainformación presenta una entrevista a Ester Quintana, una mujer de 42 años que perdió un ojo por el impacto de un proyectil lanzado por los Mossos el 14N, que presenta su versión de los hechos que contradicen frontalmente las versiones del Consejero de Interior, Felip Puig.	244.383	I; II.b; IV	D; E
04	<i>Brutalitat policial després de la manifestació a la seu del PP: Sergi Garcia.</i>	pgNAnsYxyz4	17/07/12	10:55	En esta entrevista a Sergi Garcia, escuchamos el testimonio de un nuevo caso de malos tratos por parte de los Mossos d'Esquadra a un chico que había tirado dos huevos contra la sede del PP. Víctima de violencia física y terror psicológico, cuenta su historia.	215.584	I; II.b; IV	D; E
05	<i>Alberto Fernández Díaz y los valores de la familia</i>	vDHIVWAmG40 (wVhu8244Ylg)	05/04/12	05:20	Este vídeo contrainformativo, denuncia al político Alberto Fernández Díaz (PP), "pro-familia" y "anti-prostitución" en una situación donde negocia con una prostituta sus "favores".	111.869	I; II.b; II.c	E
06	<i>MOSSOS: DISPARAR PER PLAER</i>	EsqxUXFjzRg	01/04/12	03:39	Este vídeo viral-guerrilla, es una secuencia de casi 4 minutos, prácticamente sin edición, musicalizada irónicamente con una tranquila pieza de Jazz de fondo, mientras se muestra a un grupo de Mosso d'Esquadra disparando a los manifestantes y transeúntes evidentemente pacíficos. Al finalizar un texto se pregunta ¿Quiénes son los violentos?. El título es importante también: "Mossos: disparar por placer". El vídeo fue subido al día siguiente de los sucesos del 29-M (2012).	87.329	I; II.b	B.1; G

07	#MANIBRIMO: <i>Desfilada militar a la Vila de Gràcia</i>	QS4m9SUe9kQ	30/04/13	01:36	Este vídeo viral-guerrilla, se ve a unos 100 Mossos de la Brigada Móvil desfilando por el Barrio de Gracia. La música de <i>Star Wars V: The Empire Strikes Back</i> imprime un tono irónico al vídeo.	78.463	I; II.c	G
08	<i>Mossos desaparecen a vecinos de Sants</i> #DisparenAVEïns	YnKpF1RaUI8	05/06/14	00:25	Este vídeo-testigo (periodismo ciudadano) grabado con un móvil desde un balcón el 28 de mayo. Un grupo de vecinos de Sants son testigos de cómo los Mossos les disparan para evitar que sigan filmando la represión policial ante el #EfecteCanVies.	65.278	I; II.d; IV	A.1
09	NOSALTRES	gzWQILINEPI (qUs-FUH5_PI) (PgtUDeFk1IE)	24/04/12	05:13	Vídeo manifiesto surgido el 21 de abril de 2012 de la asamblea de apoyo a las personas represaliadas del 29M en Barcelona. Realizado con imágenes de las diversas luchas acontecidas a lo largo de todo el último año. Versión en Inglés y Francés.	64.367 (+4.962) (+875)	I; II.b; IV	F.2
10	<i>Les comunicacions internes de la policia durant l'operatiu a Plaça Catalunya el 27-M</i>	EKKW9o0BKTs (ouRbON3PEk8)	07/03/12	05:31	En este vídeo de contrainformación, se escuchan las comunicaciones internas de la Policía durante el operativo de desalojo de Plaza Catalunya el 27M. En contraste con las declaraciones de los responsables oficiales del gobierno en los medios de comunicación. Versión en catalán y castellano.	59.266 (+69.622)	I; II.b.	E
11	#15o THE GLOBAL CHANGE - INDIGNADOS CON CAUSA. EL 15 DE OCTUBRE SAL A LA CALLE	a_8FEwTNSgk	10/10/11	04:31	Este vídeo de convocatoria para la manifestación del #15-O, es un recopilatorio audiovisual de la evolución del movimiento de los indignados iniciado en España y que ha ido multiplicándose en diferentes países del mundo. Versión en inglés subtitulada al castellano.	28.152 (25.389)	II.a	F.1; H.2
12	<i>Desmuntant el 4F</i>	OoQtylgaDUA	05/11/11	02:16	Este vídeo de convocatoria invita a la concentración del día 12 de noviembre de 2011 en apoyo a las inculpadas por el caso del 4F.	24.922 (6.291)	II.a; IV	F.1

13	<i>Inauguració de la pista de gel de plaça Catalunya</i>	-peFVsiHDOI	03/12/11	08:13	Este es un vídeo-documentación que registra la acción de escrache y sabotaje durante la inauguración ante los medios de la pista de hielo en la Plaza Catalunya	3.711 (3.469)	II.a	C; B.1
14	<i>Querella col·lectiva 27M contra la impunitat i la repressió</i>	vqjYeIBNZ8U	07/10/11	01:11	Vídeo de convocatoria para concentrarse en la Plaza Sant Jaume, en apoyo a la querrela colectiva por la represión del 27M . Para realizarla se utilizan imágenes de un vídeo testigo presente durante estos hechos.	5.583 (2.841)	II.a	F.1; A
15	<i>Assalt policial a la seu central dels jutjats de Barcelona.</i>	kfs3ONgD2Uk	07/10/11	02:30	Vídeo de contrainformación sobre los sucesos ocurridos en el juzgado de Barcelona, cuando unos activistas del 15-M se pusieron a disposición del juez. En ese momento un grupo de policías asaltaron en furgonetas el juzgado y bloquearon algunas puertas ejerciendo presión sobre el magistrado.	2.507 (1.927)	II.a	E; C.1; B.1
16	<i>#150 Columna Verda: Habitatge</i>	Cq2Wm6GyEr4	17/10/11	02:40	Vídeo-Documentación (protesta/manifestación) sobre la marcha del 15 de Octubre, cuando 185 mil personas marcharon en Barcelona, pidiendo un cambio de sistema global. Al final, la columna verde, de vivienda, ocupa un edificio vacío desde hace 5 años, para realojar familias desahuciadas por los bancos.	2.023 (1.749)	II.a	C.1
17	<i>#edifici18N Alliberament d'un edifici a Hostafrancs, Barcelona</i>	-mst59ejm4	21/11/11	05:21	Vídeo-documentación sobre una acción realizada el 18/11/2011, donde fue "liberado" un nuevo espacio en la calle de Hostafrancs de Barcelona, con el fin de alojar personas desahuciadas y sin recursos. La liberación se realizó tras una manifestación que salió de Plaza de Cataluña y que llegó al distrito de Sants.	1.529 (1.319)	II.a	C

18	<i>De La Indignación a la Acción. DESAHUCIOS</i>	NpOaLnaXrL8	21/10/11	05:37	Vídeo de agitación donde se muestran diversas entrevistas que corresponden a personas afectadas profundamente por la crisis y, junto a ellas, el testimonio de otras que han decidido que ya es hora de salir a luchar.	1.314 (1.109)	II.a	F
19	<i>#19S Concentració a la borsa de barcelona</i>	HJ3CYvTAy1I	19/09/11	13:49	Vídeo documentación de la acción #tomalabolsa, realizada el 19 de septiembre de 2011.	1.499 (1.077)	II.a	C; B.1
20	<i>LA IZQUIERDA?</i>	BZNsKImIV8U	12/10/11	00:10	Vídeo viral-guerrilla de agitación convocando a la manifestación global del #15-0. Es un vídeo muy corto, de animación y con formato y estética marcadamente publicitaria.	1.063 (1.113)	II.a	G
21	<i>La Caixa ROBA 42.000€ a un chico con una disminución psíquica del 65%</i>	rTglaEDVB-M	30/06/12	03:44	Este vídeo de contrainformación es una entrevista a un chico con una disminución psíquica del 65%, al cual <i>La Caixa</i> estafa con 42.000€ "todo el dinero lo tengo aquí, me cogieron todos los ahorros". Es también una vídeo documentación de una protesta contra los bancos y las cientos de estafas realizadas.	54.421 (50.398)	II.b	E; D; C
22	<i>JORDI ARASA: El sotsinspector que detenía persones discapacitades</i>	imXCeBZYg90	03/04/12	04:26	Este vídeo de contrainformación, vídeo-testigo y de inmediatez, registra el momento en que Jordi Arasa, subinspector de los Mossos d'Esquadra, detiene a una persona en silla de ruedas, durante la manifestación en solidaridad contra el encarcelamiento de 4 personas durante la huelga general.	58.409 (49.446)	II.b	E; A; B.1

23	<i>Felip Puig torna a mentir: Testimonis del #14N. #CiUésViolència #ÀnimsEster</i>	lLf4d22laXk	16/11/12	13:52	En este vídeo de contrainformación, se contrastan las declaraciones de los Felip Puig (responsables oficial del gobierno) en los medios de comunicación y rueda de prensa sobre los sucesos del #14-N, con vídeos-testigos de los sucesos, donde aparecen los Mossos d'Esquadra disparando en los sitios donde el gobierno dice que no se habían disparado pelotas de goma.	43.758 (42.510)	II.b; IV	E
24	<i>Periodista apallissat per Mossos d'Esquadra</i>	WNXnpqyGXzs	15/06/13	07:32	Esta entrevista es un vídeo contrainformativo que recoge el testimonio del periodista Bertran Cazorla al salir de su detención en la comisaría, donde fue retenido durante 10 horas por el cuerpo de Mossos, siendo víctima de agresiones, insultos y amenazas.	51.186 (47.718)	II.c; IV	D; E
25	<i>Mort al Raval. #justiciaJuanAndres</i>	LncHQkFscrs (AaQZeyzjk84) (vlxgLYa9XM)	17/03/13	03:50	Este vídeo de contrainformación es parte de una campaña conjunta con la plataforma antirepresiva Rereguarda en Moviment. En él se cuenta la historia de lo acontecido a Juan Andrés Benitez, hombre que murió en manos de los Mossos en el barrio del Raval (Barcelona) el 6 de octubre de 2013. (juanandresbenitez.wordpress.com). Versión en Árabe y subtítulos en castellano.	27.807 (+2.953) (+4.914)	II.c; IV	I; E
26	<i>Un policia de la unitat que va apallissar J.A. Benítez promou la tortura amb un vídeo</i>	Orti5KW0xtA	23/10/13	07:15	Este vídeo de contrainformación cuestiona el accionar de un Mosso d'Esquadra (de la misma unidad implicada en el caso del asesinato de Juan Andrés Benitez), que publica en su muro de Facebook un vídeo de 2008 sobre torturas de la policía penitenciaria rusa a unos reclusos, festejando su accionar y aprobando la tortura: "Ole, ole y ole!! en rusia si que saben tratar a los delincuentes!".	23.374 (23.034)	II.c	E

27	<i>Manifestació i acte feixista a Barcelona. 12.10.2013 #resacelebrar</i>	27fEMCXDZbM	12/10/13	05:17	Vídeo testigo, contrainformativo y de inmediatez, sobre una manifestación y acto facista acontecido en Barcelona, durante el 12 de octubre, mostrando la actitud reprochable de sus asistentes.	16.347 (15.095)	II.c	A; B E
28	<i>Batuda a Raval</i>	lh0tyi0K5ps	17/10/13	06:58	Vídeo contrainformativo y de inmediatez, sobre la clausura de cuatro viviendas y cuatro locales en el Raval. El ayuntamiento ejecuta una operación administrativa de precinto de locales comerciales y viviendas, donde supuestamente se ejercía la prostitución.	13.903 (13.166)	II.c	C; E; B.1
29	<i>#JusticiaYassir – MORTA VENDRELL</i>	BiDKdDN05X8	03/12/13	17:35	Mediometraje documental de investigación sobre el caso de Yassir El Yanoussi, quién murió el 31 de julio de 2013, cuando estaba bajo custodia de los Mossos de El Vendrell. La policía informó que la muerte se trataba de un suicidio. Nuevas evidencias contradicen radicalmente esta hipótesis.	15.573 (11.928)	II.c; IV	J.1
30	<i>Mossos a Israel. Cursos de repressió. #TestedInCombat</i>	fUIPltlwas (lcmIclCUDiY)	11/02/14 15/02/14	05:40	Vídeo reflexión e investigación sobre los cursos de represión que los Mossos d'Escuadra realizan en Israel. El vídeo que cuestiona los métodos del cuerpo policial, se viraliza en las redes como <i>#TestedInCombat</i> (testado en combate).	29.703 (+19.302)	II.d; IV	J
31	<i>#SomCanVies</i>	wloMuRsG3_g (KOz2BP_ngO4) (SR4xNKPM52k) (8ospW3Bdl5o)	17/10/12	02:37	Este vídeo de agitación y de convocatoria realizado en apoyo al Centro Social Autogestionado Can Vies, amenazado de desalojo, después de 15 años dando vida al barrio de Sants en Barcelona. El vídeo convoca a la manifestación del día 20 de octubre 2012. Versión en castellano, catalán, inglés y euskera.	29.399 (+9.252) (+1.027) (+511) (28.710)	II.d; IV	F; F.1

32	<i>#Desobediencia2014</i> <i>#DignaDesobediencia</i>	L6rVB20NwOE	21/03/14	02:15	Este vídeo de convocatoria, realizado como un remix vídeo-político, utiliza imágenes de resistencia civil icónicas y paradigmáticas de la historia para convocar a manifestarse contra las leyes y políticas opresivas, en particular llama a una <i>concentra-acción</i> el 1 de julio de 2014 contra los recortes de las libertades, bajo el lema "Cuando la injusticia es ley, la desobediencia es un derecho".	14.333 (14.065)	II.d	F.1; H
33	<i>Jornada de lluita cap a la Vaga de totes #220</i>	j9n6w8auu3Q	23/10/14	05:11	Vídeo documentación y de protesta donde se muestra la 1ª jornada de lucha feminista hacia la Huelga de todas #220. Con entrevistas e imágenes de la jornada. vagadetotes.wordpress.com	8.319 (7.622)	II.d; IV	C; C.1
34	<i>Entusiastes de l'autogestió</i>	UrAUHtRdhio	08/07/14	03:13	Campaña de vídeo que, mediante el humor y la ironía, convoca a participar de una campaña de crowdfunding para recaudar fondos para reconstruir el Centro Social Autogestionado Can Vies, desalojado y destruido en el intento de demolición por parte del ayuntamiento, pero detenida por la rotunda manifestación y respuesta popular. reconstruim.canvies.org	5.996 (5.782)	II.d	I.
35	<i>Jo també vaig desobeir (CAT)</i>	AP3uH6SEHFA (7n2TIYfDTFg)	24/03/14		Este vídeo de convocatoria y campaña de vídeo (#15J Yo también estaba en el Parlament) en apoyo a las 20 personas detenidas a raíz de los sucesos del 15 de junio de 2011, cuando miles de personas se manifestaron alrededor del Parlament de Catalunya en contra de unos presupuestos profundamente antisociales. El vídeo es un trabajo experimental que recurre a un trabajo corporal de danza y de lenguaje de señas. http://encausadesparlament.wordpress.com	5.859 +3.474 (5.465)	II.d	F.1; I; K

36	<i>Desmontando las mentiras del #4F</i>	a4BGq3ikU2c	26/04/13	02:04	Vídeo de reflexión y contra-información en apoyo a los acusados del caso 4F. Hace 2 años que Patricia Heras se suicidó. Junto con otros inocentes, se la había acusado de un delito que nunca cometió. Estaba cumpliendo una condena de 3 años de cárcel. Ni siquiera estuvo en el lugar de los hechos. El caso del 4F es uno de los montajes policiales más graves de los últimos años en Barcelona. Este vídeo ha sido realizado a partir de una compleja animación en 3D y 2D.	19.293 (5.165)	II.d	J; E
37	<i>Acte #desob14 - UB Raval (4/8)</i>	ldXGmc9JbXE	29/03/14	14:00	Vídeo documentación del acto de presentación y conferencia de prensa de la campaña #desob14, en la UB de Raval. El vídeo es uno de las ocho partes (4/8), donde hablan diferentes oradores. La campaña convoca a una <i>Concentra-acción</i> contra los recortes de las libertades, bajo el lema "Cuando la injusticia es ley, la desobediencia es un derecho". 1 de julio de 2014	102	III	C
38	<i>Insula Utopia</i>	6NJAZZMh25o	22/05/13	03:03	Vídeo documentación de la acción de ocupación del edificio de Ínsula Utopía (Calle Pablo Iglesias 86), realizada por la plataforma 500x20, con el apoyo de 15-M nou Barris para alojar a familias desahuciadas. En el vídeo se muestran los testimonios miembros de estas familias.	97	III	C
39	<i>230 CONVOCATORIA ASSEMBLEA GENERAL</i>	qpebBvtQhbl	23/10/11	00:46	Vídeo de convocatoria para una asamblea general el 23 de Octubre de 2011, en la Plaza Cataluña. Vídeo de animación 2D con tipografía.	94	III	F.1
40	<i>Xerrada Arcadi Oliveres a Cornellà</i>	vUUVywuI9zA	25/10/11	03:09	Vídeo documentación de una charla sobre economía de Arcadi Oliveres en Cornellà.	93	III	C

41	<i>III Trobada de Barris 17-S (live from Ustream)</i>	LLS1pFqUW4E	17/09/11	08:40	Esta re-transmisión en directo (<i>Live Streaming</i>) de la asamblea de barrios el 17 de septiembre de 2011. Vídeo grabado con un <i>smartphone</i> y capturado en vivo con <i>Ustream</i> (www.ustream.tv/channel/acampadosbcn)	76	III	B.2
42	<i>Una setmana després. Acampadabcn 24/05/2011</i>	gSX3Wylyu6Q	25/10/11	02:24	Este vídeo de agitación, realizado a través de una recopilación de imágenes de la primer semana de la Acampada Barcelona. El vídeo proclama: "Una semana después <i>#nonosvamos</i> ". El vídeo es montado al compás de una música épica.	72	III	F; H.2
43	<i>31-5-2011. indignados bajo la lluvia</i>	DKw84RSY9nQ	25/10/11	02:24	Vídeo documentación de una asamblea y cacerolada en la plaza Catalunya bajo la lluvia.	68	III	C
44	<i>3/10/11. Solidaritat amb les detingudes del #15j</i>	x3BCI2MMJMk	23/10/11	05:57	Vídeo de campaña y recopilatorio en solidaridad con los 4 detenidos del 15J <i>#aturemelparlament</i> . El vídeo utiliza imágenes de la concentración convocada, entrevistas, imágenes de diversos sucesos y de los medios.	48	III	H.2; I
45	<i>Manifestació 19J</i>	9ZCYlibitgs	26/12/11	05:06	Vídeo de protesta que registra los sucesos durante la manifestación del 19-J (19/06/2011). En la misma hay imágenes generales de la plaza Catalunya llena de gente y diversos testimonios de las personas convocadas.	30	III	C.1
46	<i>Jornades pensar el moment: 11 i 12 de febrer del 2012</i>	ucLLFBiCsXE	14/02/12	01:37	Vídeo documentación de las Jornadas "Pensar el momento" realizadas el 11 y 12 de febrero de 2011 en Can Batlló. El objetivo es pensar el presente y presentar los espacios de intervención política que configuran el 15-M	7	III	C

47	<i>4F ni oblit ni perdó</i>	documental4f.wordpress.com	Junio 2013	2:00:00	Documental de investigación <i>4F ni olvido ni perdón</i> , es un trabajo de investigación que pretende dar a conocer la verdad sobre el caso 4F, uno de los casos de corrupción policial más graves que se han destapado en Barcelona. Una segunda versión del documental (Ciudad Muerta) que circulo por festivales y se proyectó en la televisión puede verse en: http://metromuster.cat/project/ciutat-morta-es	Sin registro	IV	J.1
48	<i>Esta persona está en BUSCA Y CAPTURA.</i>	xl-Wvt0tPe0	03/06/12	08:57	Entrevista contrainformativa a un activista que está en “busca y captura” ya que aparece en los informes de los Mossos d'Esquadra por su participación en las manifestaciones de la jornada de huelga general del 29 de marzo en Barcelona. Aquí esta persona cuenta su versión de los hechos.	31.726	IV	D
49	<i>@laioflautas en #RebellionBus</i>	odgd35WGACY	02/02/12	03:44	Cápsula instantánea y vídeo documentación sobre una acción realizada por los laioflautas en un autobús, en Barcelona, el 1 de febrero de 2012.	6.115	IV	C; B.1
50	<i>Alik mort al CIE #CIEmata #justiciaAlik</i>	ahIGF558V60	08/12/13	04:26	Vídeo de reflexión como parte de la campaña de vídeo para denunciar la muerte de Alik Aramis Manukyan, un joven Armenio de 32 años que murió en el CIE de Barcelona. Según la versión policial, tras 12 días interno en el centro se “suicidó”, dejando huérfana a su hija de 7 años. El vídeo también convoca a una manifestación para esclarecer el caso #CIEmata #justicia-Alik .	2.368	IV	J; I; F.1

51	<i>SOBREN RAONS. Tanquem els centres d'internament d'estrangers (CIE)</i>	lz8ScsBOLVU	03/01/13	30:40	Documental de investigación en el cual, a través de los testimonios de diferentes personas que han sido internadas en el Centro de Internamiento de Extranjeros (CIE) de la Zona Franca en Barcelona, busca acercarse a la realidad de esas cárceles encubiertas e ilegales. E documental plantea que si la defensa de los derechos humanos es una prioridad, el cierre de los CIEs es la única opción válida. Realización en colaboración con la plataforma <i>Tanquem els CIEs</i> . Subtítulos en castellano y francés e inglés.	12,029	IV	J.1
52	<i>Testimoni de càrregues policials dins del metro de BCN 31/05/14</i>	7mghU4RIEQI	09/06/14	01:57	En esta entrevista, un testigo anónimo explica cómo la noche del 31 de mayo de 2014, después de la manifestación convocada en Plaza Universidad de Barcelona por el desalojo del CSOA Can Vías de Sants y su inmediato derribo, un grupo de policías de civil, efectúan cargas indiscriminadas y detenciones dentro del metro en la línea 1 de Barcelona. El audio del vídeo ha sido distorsionado para mantener el anonimato del entrevistado.	1.245	IV	D
53	<i>Plataforma Prostitutes Indignades</i>	cJ435Dc75OU	01/05/12	01:53	Vídeo de manifestación de la Plataforma de Prostitutas Indignadas, realizada el 26/04/12 en Barcelona. Subtítulos en castellano.	661	IV	C.1
54	<i>Caixarolada permanent a les Torres de Mordor: #OccupyMordor</i>	5SxEHmSFrl4	16/05/12	01:53	Vídeo de agitación que forma parte de la campaña <i>#OccupyMordor</i> . Convocatoria para manifestarse frente a las torres de La Caixa. El vídeo es un <i>remix</i> vídeo-político que utiliza imágenes y la música de la película <i>El señor de los anillos</i> . El vídeo plantea la analogía irónica entre estas torres y las torres de Mordor (el Mal personificado en la película)	22.300	IV	H; F; I

55	<i>Un nou vídeo demostra que Felip Puig torna a mentir al Parlament.</i>	TgvmDv_JySQ	13/12/12	04:34	Vídeo de contrainformación que contrapone imágenes de un vídeo de Russian Today (RT) que muestra un agente de la BRIMO (Mossos d'Esquadra) disparando un proyectil, en la zona donde se encontraba Ester Quintana, desmintiendo las explicaciones facilitadas por el Consejero del Interior en su sede parlamentaria el día 13 de diciembre sobre los hechos que rodearon la pérdida del ojo de Ester Quintana el 14N.	23.516	IV	E
56	<i>Testimoni de Joan Pujades, copejat i detingut pels Mossos</i>	IS9NmPcaa8g	06/06/14	06:29	Vídeo contrainformativo a partir de una entrevista a Joan Pujades, detenido y golpeado por los Mossos d'Esquadra.	4.079	IV	D; E
57	<i>DONAR LA CARA</i>	xo0QaGsiksE	10/12/13	07:35	Vídeo contrainformativo donde se entrevista a Muhammad Bentayib, de 27 años, quien decide dar la cara y denunciar los abusos que observa a su pueblo por parte de los Mossos d'Esquadra de El Vendrell.	4.004	V	D; E
58	<i>SIN CASA?</i>	k4Qjqg6ooDY	12/10/11	00:17	Vídeo viral-guerrilla de agitación convocando a la manifestación global del #15-0. Es un vídeo muy corto, de animación y con formato y estética marcadamente publicitaria.	583	V	G; F
59	<i>POWER TO THE PEOPLE</i>	43XjQ_tFY6w	25/10/11	01:30	Vídeo de agitación y compilatorio, realizados con diversas imágenes montadas al ritmo de una música intensa y emocional, con un formato y estética marcadamente publicitaria y emotiva. Original en inglés, con subtítulos en castellano.	230	V	F; H.2

60	MAGNÍFICS POLICIES	PYCSEPv3eg0	01/03/12	03:22	Vídeo de contrainformación que utiliza material de los medios de comunicación (audio) e imágenes de la represión del 27M, para crear un contrastante remix vídeo político, a raíz de que la querrela colectiva contra los Mossos de Escudra y la Guardia Urbana por la extrema violencia policial contra ciudadanos pacíficos del 27 de mayo de 2011 fue archivada.	10.456	V	E; H
61	Solidaritat amb els Solidaris	LIVdmOqjJUQ	10/03/14	02:40	Campaña de vídeo en apoyo a los <i>Bastoners Solidaris</i> (bastonersolidaris.wordpress.com), ya que el pasado 2012, los miembros del grupo bastonero <i>Cop a Cop</i> estuvieron participando en los actos convocados por la Izquierda Independientista. Dos de ellos tenían pancartas con las fotos de las presas políticas catalanas Marina Bernadó y Lola López para quienes pedían se respetaran sus derechos como personas. La Audiencia Nacional los enjuicia por enaltecimiento del terrorismo.	3.369	V	I
62	#JustíciaAlfredo o #StopDeportaciones	3ZxD1Sgosrc	12/06/14	13:30	Entrevista Alfredo T.M., inmigrante de Guinea Bissau, preso en el CIE de Barcelona. En su testimonio cuenta los abusos y malos tratos recibidos en los CIE y en los vuelos de deportación. El vídeo forma parte de las campañas #JustíciaAlfredo y #StopDeportaciones de la plataforma Tanquem els CIEs.	2.469	V	D

63	<i>La Plataforma Estafa Banca celebra la victòria</i>	0OrxFU7ydqQ	13/12/14	04:11	Vídeo documentación de una acción celebrada por esta plataforma frente a la Fiscalía General de Catalunya. En febrero de 2012 comienza con su lucha contra las estafas de la banca y recién después de más de dos años en la calle, celebra el 17 de julio de 2014 su victoria, ya que ganaron gran parte de los juicios. El vídeo rescata los testimonios de lucha de las personas involucradas.	227	V	C
64	<i>#28F Vaga d'universitats. Manifestació a Barcelona.</i>	tM_kHZhO9YM	01/03/13	02:25	Vídeo de manifestación de la huelga de estudiantes universitarios del 28-F (2013). Realizados con diversas imágenes, montadas al ritmo de una música intensa de Hip-Hop en catalán, con un formato y estética de vídeo clip con planos y secuencias estéticamente muy cuidadas.	12.242	V	C.1
65	<i>012: La Generalitat i el nou pla d'ajuda a les famílies</i>	2cjTqh6QeD8	04/08/14	00:25	Remix vídeo político, de marcada ironía que contrapone el audio de una publicidad de la <i>Generalitat de Catalunya</i> del " <i>pla d'ajuda a les famílies</i> ", con imágenes de desahucios, desalojos y represión de la policía.	351	V	H
66	<i>ROSA DE FOC</i>	_cN5QTFGzo0	30/03/12	02:16	Vídeo experimental, con planos generales de la ciudad de Barcelona y secuencias contemplativas que muestran el humo de los contenedores incendiados en las calles, el sonido ambiente de sirenas y ruido de la ciudad, un plano del amanecer y breves planos de las calles envueltas en llamas y humo. El título alude a los sucesos y protestas de 1909, cuando Barcelona recibió el nombre de <i>Rosa de Foc</i> . El vídeo finaliza con el texto " <i>ciutat d'ivori</i> " (ciudad de marfil) " <i>avui, rosa de foc</i> " (hoy, rosa de fuego).	5.304	V	K

67	#12M SAL A LA CALLE	b0Wc1WiwZGU	09/0513	01:35	Viral-guerrilla realizado a partir de un remix vídeo político de la publicidad de Coca-Cola. Utiliza la música e idea original de la publicidad, pero con una compilación de imágenes de archivo, imágenes de los media, y un texto hablado nuevo que cambia totalmente la temática. Es también un vídeo de convocatoria para salir a la calle a manifestarse el #12M-15-M.	11.095	V	G; H; F.1
68	Stop Bales de Goma - Resposta a la comissió d'estudi	AgmMduEhPg0	06/06/13	02:34	Campaña de vídeo a partir de los hashtags #ProuViolènciaPolicia #stopbalesdegoma #ComissióBalesdeGoma El vídeo presenta una respuesta a la comisión de estudio del parlamento sobre métodos de la policía y la utilización de balas de goma y otras armas, en las manifestaciones y actos públicos. En colaboración con las organizaciones Stop Bales de Goma, Justicia y Paz, Reregarda en Movimiento y la plataforma Ojo con tu ojo, solicitan al gobierno que se prohíban las escopetas de balas de goma.	919	V	I; E
69	FEM-HO (IM)POSSIBLE. #25N	SetAOrwD5dU	24/11/12	02:58	Este vídeo de reflexión, es también un vídeo manifiesto realizado con imágenes de archivo y de los medios de comunicación. Un collage audiovisual complejo con un discurso político potente y una música emotiva.	18.154	V	J; H.1; F.2
70	¿Puede que aun tengas imágenes en tu móvil del caso de Ester?	MSNBLTW4CJc (y87v2lwrh4o)	06/08/13		Una campaña de vídeo que hace un llamamiento a la gente que tenga material audiovisual del 14/11/13 entre las 20.30 y las 21 horas, en la confluencia de la Gran Vía y Passeig de Gràcia. Para reconstruir hechos y esclarecer la verdad del caso Ester Quintana. El vídeo dice "todas las imágenes son útiles, incluso las aparentemente irrelevantes. No dudéis en enviarlas"	8.197 (+8.024)	V	I

71	<i>#aturemelspres supostos #juntespodem #4D</i>	a0xdtuujvjM	18/11/13	03:42	Vídeo recopilatorio, de convocatoria y a la vez un manifiesto. Bajo el lema <i>#juntespodem</i> , con un potente texto reiterativo que reza " <i>juntespodem</i> " e imágenes de las luchas de los últimos 2 años, se convoca a una manifestación el 4 de diciembre de 2013 para protestar contra los presupuestos de miseria establecidos por el Estado.	4.383	V	F.1; F.2; H.2
72	<i>#14Nbcn #14Nriseup - Policies de paisà al centre - @agencia_29</i>	WFgJNhk7Oc8	14/11/12	00:20	Esta cápsula instantánea, es un vídeo testigo muy corto que capta a los policías de vestidos civil para infiltrarse durante las manifestaciones de la Huelga General del 14-N	1.718	V	A; B.1
73	<i>Ni 7, ni 1, ni 1/2, ni cap!</i>	tLPINTrh16A	17/05/13	1:28	Este vídeo de agitación y de convocatoria, es un vídeo un experimental, con un concepto visual, y una performance realizada con una clara referencia a <i>Pussy Riot</i> . El vídeo es en apoyo a los imputados y detenidos a raíz de los hechos acaecidos durante la huelga general del 29 de marzo de 2012. Con penas excesivas de hasta 7 años a vecinos del Barrio del Clot por volcar contenedores, traducido en "desórdenes públicos, daños y delito contra la seguridad vial".	4.788	V	F; F.1; K
74	<i>23F: España es de puta madre.</i>	OMo7EAC_pMI	22/02/12	03:41	Este vídeo mix-media, un vídeo-clip realizado mediante un montaje intenso, con música de marcado ritmo e imágenes de los medios de comunicación, los desafortunados comentarios del jefe de policía y los registros de móviles sobre las represiones durante la <i>#primaveravalenciana</i> a mediados de febrero de 2012. El vídeo de marcada ironía, cruza las fechas con el aniversario de los sucesos históricos del 23-F.	14.727	V	H.1

75	<i>mani octubre trans BCN</i>	q7DEjmrEC4g	30/10/12	04:45	Vídeo de manifestación convocada para el Sábado, 27 de octubre 2012 por la comunidad transexual de Barcelona, bajo el lema "Trans-tornem a/el carrer. Dinamitando el binomio para gozar alternativas". octubretrans-bcn.wordpress.com	2,.699	V	C.1
----	-------------------------------	-------------	----------	-------	---	--------	---	-----

Esta Tesis fue escrita en Barcelona y Valencia (2012/2014) y finalizada Córdoba (Argentina)
30 de septiembre de 2015

**Creación audiovisual 2.0
como herramienta crítica de activismo
social e intervención política en el siglo XXI.
El colectivo 15Mbcn.tv (2011-2014) como caso de estudio**

Hernán Enrique Bula

La presente investigación estudia el campo del audiovisual activista de intervención social y política, profundizando en el surgimiento del videoactivismo 2.0 en el siglo XXI. Nos referimos a una serie de prácticas audiovisuales alternativas, políticas, de denuncia y resistencia, que aprovechan la accesibilidad, facilidad, inmediatez y versatilidad que ofrecen las tecnologías actuales (audiovisuales, informáticas, telemáticas y comunicacionales) y los nuevos escenarios digitales globales de la web 2.0. Prácticas en donde lo viejo y lo nuevo, el pasado y el presente, claramente convergen. A los fines de dar cuenta de nuestros objetivos de investigación, se procedió a la realización de un estudio de tipo descriptivo, organizado en dos etapas. Una de sistematización de investigaciones en torno a diversas producciones audiovisuales de intervención política desde el cine militante, el videoactivismo de los años ochenta y noventa, hasta el activismo audiovisual del siglo XXI y su interacción con la red. En ella identificamos objetivos, tácticas y estrategias a fin de caracterizarlas y diferenciarlas de acuerdo a sus aspectos experimentales, estéticos, críticos y políticos. En una segunda etapa efectuamos un estudio de caso tomando como referencia al colectivo catalán 15Mbcn.tv. Dicha etapa combinó indagaciones cualitativas y cuantitativas (abordaje metodológico de tipo mixto) para la comprensión de las características que adquiere la experiencia analizada. Los resultados del estudio permitieron dilucidar qué hay de viejo en lo nuevo y qué hay de nuevo en lo nuevo, es decir, precisar las características y especificidades de los actuales trabajos audiovisuales y sus similitudes y diferencias respecto de sus antecedentes. En esa línea, el análisis puntual del colectivo 15Mbcn.tv constituyó un aporte de relevancia en aras de efectuar estas reflexiones a partir de la indagación de un caso concreto, paradigmático y contemporáneo. Por otro lado, se buscó entender el papel del cambio tecnológico en las estrategias discursivas, narrativas, estéticas y de difusión de estas prácticas de resistencia, insistencia e intervención del videoactivismo 2.0. Finalmente, y considerando los resultados del estudio, se comparten algunas reflexiones en torno a las limitaciones y potencialidades de estas prácticas audiovisuales como herramientas de intervención estética-crítica-política y de transformación de la consciencia social y política del contexto particular en el cual se desarrollan.



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA