

Cine militante y videoactivismo: los discursos audiovisuales de los movimientos sociales

Marta Galán Zarzuelo
Universidad Complutense de Madrid
margalan@pdi.ucm.es

Resumen: Durante los años sesenta y setenta se generó una producción audiovisual que supuso una ruptura radical con el cine comercial, mostrando alternatividad en todos sus procesos. Los cineastas empezaban a entender el cine como una herramienta de transformación social. Nació así el cine militante. Estas obras se convierten en un claro referente para las prácticas militantes audiovisuales actuales. La aparición de nuevos actores políticos, la democratización de los medios de producción; la proliferación de escuelas de cine y la llegada de Internet han propiciado el desarrollo del videoactivismo: el cine militante de nuestros días.

Palabras clave: cine político, cine militante, videoactivismo, discursos audiovisuales alternativos

Abstract: During the sixties and the seventies there was an audiovisual production that supposed a drastic break with the commercial cinema, showing alternativity in all their process. The activist cinema was born. These films were an influence on the new political audiovisual experiences. There were new political actors, the production ways democratization, the increase of film schools and the internet arrival have brought about the videoactivism development: the activist cinema of our days.

Keywords: political films, activist films, videoactivism, alternative audiovisual discourses

Nuestra reflexión acerca de la utilización del cine y el vídeo como herramientas de transformación social e intervención política nos lleva a revisar las diferentes manifestaciones audiovisuales de los movimientos sociales así como la utilización de determinados lenguajes narrativos para conseguir sus objetivos.

Nos proponemos analizar una serie de cuestiones relevantes que condicionan los planteamientos de los discursos audiovisuales del cine militante y el videoactivismo como por ejemplo la naturaleza política del discurso, la urgencia del relato, las rupturas con los modelos comunicativos tradicionales y su nuevo canal de difusión: la red.

Consideramos de suma importancia estudiar los alcances y las características de estas obras audiovisuales así como las novedades que presentan a nivel narrativo respecto a realizaciones similares que se llevaron a cabo en décadas anteriores.

En estas páginas empezamos explicando la génesis del cine militante como paradigma de este tipo de prácticas y posteriormente, damos una perspectiva histórica de la utilización del cine y el vídeo por los movimientos sociales surgidos a raíz de la crisis del neoliberalismo y las rupturas y continuidades del videoactivismo de nuestros días, en relación con distintas experiencias que se llevaron a cabo a finales de los años sesenta y principios de los setenta, centrándonos en los casos de Argentina y España.

1. El cine y el vídeo como compromiso social y político

Desde el principio de la existencia del hecho cinematográfico hay dos características constantes que se dan en él: el tratamiento explícito o implícito de lo político y la voluntad de intervención en la realidad social. El grupo argentino de Cine Liberación³⁴ reflexionaba en uno de sus manifiestos teóricos acerca del uso del cine como herramienta política: “Todo cine al ser vehículo de ideas y modelos culturales, e instrumento de comunicación y proyección social, es en primer término un hecho ideológico, y en consecuencia también un hecho político” (Getino y Solanas: 1973, 125)

Muchos movimientos cinematográficos han utilizado el cine como herramienta para cuestionar el mundo y la mayoría de las veces lo han hecho eligiendo el género del documental como modo de expresión. Tal como plantea Bill Nichols, “el documental, como otros discursos de lo real, conserva la responsabilidad residual de describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva” (1997:40).

John Grierson y la Escuela Británica de Documental ya creían en 1930 que el documental era una especie de púlpito desde donde había que animar una reforma social al exponer, no sólo los problemas que enfrentan al ser humano frente a la naturaleza, sino los que vive en sociedad por los efectos injustos del capitalismo.

A John Grierson le siguieron otros autores y grupos de documentalistas con ideas similares como el francés Jean Vigo o el holandés Joris Ivens que también proponían

³⁴ El Grupo de Cine Liberación fue fundado por Fernando “Pino” Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo a raíz de la producción de la película *La hora de los hornos* (1968), una de las obras más representativas del cine militante de los años sesenta.

una práctica documental social y política en consonancia con su compromiso con las transformaciones sociales.

Las diferentes definiciones y prácticas del género documental que van apareciendo a lo largo de la historia del cine tienen una cuestión en común: todas ellas hacen incapié en la forma que tiene el cine de relacionarse con la realidad, así como la intención de conseguir objetivos de índole social, política o educativa.

Otra de las constantes de este género, es que habitualmente se excluye de los circuitos comerciales del mercado cinematográfico por lo que siempre sufre de cierta marginalidad. Esto anima el espíritu de ruptura de estos cineastas no sólo decidiendo posicionarse al margen de las estructuras de la producción comercial sino también rompiendo con los modos de representación clásicos del cine, buscando de esta manera una nueva estética basada en el concepto de autenticidad.

2. El nacimiento del cine militante

Estas experiencias van a marcar un claro precedente en el cine militante que se desarrolla en todo su esplendor en los años sesenta. Una época marcada por grandes movilizaciones sociales llevadas a cabo por nuevos actores políticos que consideraban el cine como el medio idóneo para informar, comunicar y cuestionar los modelos sociales y culturales hegemónicos. ¿Pero cuáles fueron los factores que posibilitaron el desarrollo de este tipo de prácticas cinematográficas?

En primer lugar factores histórico-políticos. Eran los tiempos de la denostada guerra en Vietnam, de las primeras luchas raciales en Estados Unidos; en Europa se vivía una crisis de la izquierda tradicional y se empezaba a articular una difusa y activa nueva izquierda influenciada por los vientos rojos que se expandían a través de los pensamientos de Mao Tse Tung. La expansión del proceso de descolonización africano y la Revolución Cubana apostando por el antiimperialismo y el anticolonialismo como frente de lucha, influyendo de manera importante en otros países de Latinoamérica, se convirtieron también en fuertes referentes políticos en esta época.

La aparición de la televisión y los nuevos cines nacionales que luchan contra la hegemonía ideológica del cine de los grandes estudios va a generar una crisis en el modelo de representación y producción de Hollywood. Y no debemos olvidar que los medios materiales que hacían posibles los rodajes de películas estaban en manos de los grandes estudios, porque los costes de producción eran tan elevados que sólo este tipo de industrias podían hacer frente a estos gastos.

El desarrollo de una serie de cambios tecnológicos influyen directamente en el abaratamiento de los costes y abren una puerta al desarrollo de iniciativas cinematográficas independientes. Se perfeccionan las cámaras de 16 mm por lo que se consigue un aspecto más profesional de la imagen, se mejoran las emulsiones fotográficas de las películas para posibilitar los rodajes con escasa luz, aparecen también aparatos de grabación de sonido directo con mucha más calidad y se empiezan a desarrollar, gracias al nacimiento de la televisión, las características de lo que luego conoceremos como soporte videográfico.

A su vez aparecen en escena nuevas corrientes de pensamiento que producirán una revolución teórica. El estructuralismo, el marxismo y el psicoanálisis suponen los tres

ejes centrales para la teoría cinematográfica. Hace su aparición la semiótica fílmica y la discusión en torno a cómo entender la noción del lenguaje cinematográfico. Se daba un paso más en la teoría cinematográfica considerando que el cine no era una práctica cultural que se mantuviera al margen de las circunstancias históricas y sociales que le rodeaban, sino que inevitablemente iba de la mano de ellas.

Este recambio generacional es acompañado por nuevos espacios formativos, distintos del aprendizaje tradicional, como las escuelas de cine, que supondrán una oportunidad a todos estos cineastas de aprender a hacer cine sin contar con el sistema y apostar por la experimentación a todos sus niveles.

Todos estos factores propician el desarrollo de cinematografías al margen del sistema de producción comercial que van a estar divididas en dos grandes ramas: la primera, fundamentalmente estética, conocida como cine independiente, experimental o de vanguardia, que aprovecha todas estas innovaciones para agilizar y enriquecer el lenguaje cinematográfico; y la segunda, centrada en la realización de films, que aprovechan todos los factores citados anteriormente para salirse de los condicionamientos e imposiciones de la industria y llevar a cabo un cine que sea un instrumento más en la lucha de clases: el cine militante.

Los films considerados como cine militante tienen una serie de características comunes que exponemos a continuación. La primera constante es su clara posición contrahegemónica, considerando como hegemónico el sistema de producción del cine comercial. Los cineastas que realizan este tipo de películas demuestran un compromiso ético y político con el mundo que les rodea, de tal manera que consideran que el cine es una herramienta que puede contribuir a la transformación social.

Estos postulados afectan directamente a la conformación de la obra audiovisual. El discurso fílmico se ve alterado a nivel temático y estético. A nivel temático los cineastas se inclinan por desarrollar cuestiones que traten problemas que afectan a los sectores populares, invisibilizados por casi todo el cine comercial. El cineasta produce así un discurso audiovisual con un claro objetivo: agitar las conciencias de los espectadores. Para ello la obra deja de abordar contenidos “bellos” que ayuden al espectador a evadirse de sus problemas y se encarga de mostrar la cruda realidad que les rodea. Se trata de hacer que el espectador comprenda, piense, descubra, tome conciencia de la situación y se lance a la acción. Según Susana Vellegia “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” (2009:85).

También se producen cambios en los modos de producción. Muchas de estas obras se producen de forma colectiva de tal manera que la toma de decisiones es conjunta, no hay una figura de director-creador, el colectivo asume esa responsabilidad como un compromiso político. El situarse al margen del sistema de producción comercial también implica trabajar con presupuestos más bajos que afecta no sólo a la producción, sino también a la distribución. Adoptan un sistema basado en redes de solidaridad a través del intercambio de materiales entre distintos grupos de afinidad política y otros grupos audiovisuales de todo el mundo.

La proyección de estas obras no se lleva a cabo en salas comerciales, sino en lugares que funcionan como salas de exhibición alternativas: escuelas, sindicatos, centros

sociales... Estos actos generalmente van acompañados de un debate posterior en el que el espectador interviene de manera activa. No debemos olvidar que el objetivo de estos grupos audiovisuales es por encima de todo político, mucho más que cinematográfico y los autores consideran que la proyección es la manera de que la obra culmine, es la única manera de concienciar al espectador y agitar su conciencia. Se desarrolla un proceso comunicativo en el que existe la bidireccionalidad, mientras que en el cine comercial esto es impensable, hasta tal punto que muchas de estas obras están concebidas de tal manera que se pueden dividir en varias partes y que sea el propio público espectador quien decida el orden del relato. Así de cada proyección puede surgir una obra nueva. Aquí entra en juego el concepto de obra abierta en el sentido en que sea el espectador quien complete las significaciones por medio de debates posteriores a la proyección o a través de su propia reflexión particular al finalizar el film.

Todas estas posiciones narrativas, estéticas y políticas están contempladas en una gran producción teórica. Manifiestos, ensayos, investigaciones y análisis de obras cinematográficas forman parte de las reflexiones que acompañan a estos grupos de cine militante.

3. Del cine militante al videoactivismo

El propósito del artículo es reflexionar acerca del desarrollo del videoactivismo con sus continuidades y rupturas en relación al movimiento cineasta militante de finales de los años sesenta y principios de los setenta; teniendo en cuenta los condicionantes extracinematográficos que se inscriben en dichos procesos y tomando como puntos de análisis las prácticas audiovisuales de intervención política llevadas a cabo por algunos grupos audiovisuales en Argentina, por lo que supusieron para el movimiento de documentalistas y videoactivistas argentinos independientes los sucesos que se produjeron el 19 y el 20 de diciembre del 2001; y en España porque a diez años del levantamiento popular argentino, un movimiento como el 15-m toma las plazas de diferentes ciudades españolas y repite modelos de intervención política, como las marchas, las asambleas barriales... que utilizan el cine y el vídeo como herramientas de intervención y transformación social.

3.1. Argentina 2001: ¡Qué se vayan todos!

Aunque el movimiento de videoactivismo argentino tuvo su bautismo de fuego en diciembre de 2001, su actividad se remonta a unos años atrás, cuando la crisis del neoliberalismo empieza a hacer mella en las clases sociales más desfavorecidas y empiezan movilizarse determinados sectores de la población.

Estas prácticas audiovisuales beben de las influencias del cine militante de los años sesenta y setenta, que en Argentina tuvo una extensa tradición representada especialmente en dos grupos: Cine Liberación y Cine de la Base³⁵. Tanto en la década de los sesenta como a principios del siglo XXI estos cineastas tienen un compromiso

³⁵ Estos dos grupos representan las dos concepciones imperantes en la izquierda argentina del momento: Cine Liberación era fiel partidario de Perón y Cine de la Base sostenía una posición netamente marxista.

militante con la realidad que les rodea y sus discursos audiovisuales reivindican soluciones a las problemáticas planteadas.

La diferencia básica entre unos y otros es que los pioneros tenían una adscripción clara a partidos políticos y en el caso de los grupos de videoactivismo están más cercanos a las propuestas de determinadas organizaciones sociales, se caracterizan por una intervención más política-social que partidaria. Estos grupos, al igual que los cineastas militantes de los sesenta, publican documentos y manifiestos donde explican y reflexionan acerca de su posicionamiento y su teoría cinematográfica y videográfica, la diferencia es que ahora gran parte de la difusión se hace a través de internet. La aparición de la red no sólo va a condicionar la forma de difundir la producción teórica de estos grupos, sino también la propia difusión y proyección de la obra audiovisual en sí.

Para terminar con esta comparativa lo hacemos con la diferencia más significativa a la hora de abordar la obra audiovisual: la sustitución del formato cinematográfico por el vídeo.

3.1.1. El videoactivismo y la estética de la “urgencia”

La aparición en escena del formato videográfico es un condicionante importante para el nacimiento del videoactivismo tal y como lo conocemos en nuestros días, pero no es el único.

Durante los años noventa hubo una proliferación de escuelas de cine y facultades de comunicación que se convierten en lugares de reflexión acerca del papel que cumplen el cine y el vídeo en nuestra sociedad. La mayoría de estas escuelas no pueden ofrecer a sus alumnos la posibilidad de filmar sobre película cinematográfica debido a los altos costes que supone rodar en este formato, de tal manera que el vídeo se convierte en el formato estrella.

Estos cineastas se empiezan a organizar para formar grupos audiovisuales, 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. Se vuelven a repetir las constantes del pionero cine militante, de tal modo que estos grupos “retoman y resignifican las experiencias de cine político militante de los sesenta y setenta” (Gabriela Bustos: 1999, 15).

El contexto histórico político también es determinante para que se vuelvan a desarrollar este tipo de prácticas. Argentina está gobernada por Carlos Menem, cuya política se caracteriza por desarrollar una economía neoliberal salvaje que acaba con los servicios públicos, aumenta las inversiones extranjeras y la concentración de la propiedad en unas pocas manos, con la consecuente crisis social y laboral asociada a estos procesos. Este descontento social generalizado tiene como momento culmen el levantamiento popular del 19 y 20 de diciembre del 2001. Al grito de “Que se vayan todos” el pueblo argentino consigue terminar con el gobierno del entonces presidente De la Rúa y el trabajo de los videoactivistas juega un papel fundamental como ventana al mundo de lo que estaba ocurriendo en Argentina..

Al igual que esta situación condicionó la aparición de nuevas formas de organización social a través de asambleas barriales, movimientos de parados y piqueteros... también condicionó el desarrollo de una serie de colectivos audiovisuales que participaron activamente en esas luchas. Grupos como la Asociación de Documentalistas de la Argentina (ADOC) fundado el 21 de diciembre del 2001, o Argentina Arde fundado en enero del 2002, desarrollaron experiencias audiovisuales que tenían como temática principal los conflictos de la nueva coyuntura política y los procesos represivos que se llevaron a cabo durante estos días.

La urgencia de los procesos determinó la estética y la narrativa de los discursos audiovisuales. Se produjeron videoinformes, piezas de corta duración con un claro objetivo contrainformativo: contar todo aquello que los medios de comunicación de masas estaban silenciando. Gabriela Bustos habla de tecnologías de la instantaneidad, ya que el desarrollo de nuevas tecnologías, con el vídeo como principal exponente, propician la aparición de este tipo de discursos audiovisuales con un claro objetivo político de denuncia, donde la forma está supeditada al contenido y la urgencia del relato condiciona el discurso narrativo. El videoactivista no es un mero observador al otro lado de la barrera, ahora está dentro de la acción colectiva, él es el protagonista del conflicto y forma parte de la acción como un militante más. De tal manera que el punto de vista del discurso está dentro del propio conflicto.

También el tipo de grabación es mucho más rápida, cámara al hombro o en mano, se graba todo porque “todo vale”, ya no hay condicionamientos de metrajes de película, como pasaba con el soporte cinematográfico, no hay cortes y todo material es susceptible de formar parte del relato.

La realización se caracteriza por la utilización de muchos planos generales para contextualizar el conflicto de la mejor manera posible. Las intervenciones en el relato de las personas que forman parte de la movilización son espontáneas y directas y el cineasta aparece en algunas partes del relato haciendo comentarios acerca de lo que está ocurriendo o dirigiéndose a los protagonistas de la acción que están junto a él.

La edición también tiene un carácter de urgencia por lo que generalmente es un montaje al corte, sin efectos de postproducción, muchas veces acompañados de rotulaciones básicas que añaden datos al contexto y casi nunca se utiliza música para acompañar al relato. El sonido directo, desgarrador, hace que el espectador sienta de manera más directa el conflicto. El objetivo es que el material audiovisual vea la luz de la manera más rápida posible.

Este tipo de urgencia del relato no se producía en el cine militante de los años sesenta ya que el formato cinematográfico necesitaba un proceso de revelado que la mayoría de las veces retrasaba la entrega del material en unos días. Los planteamientos del discurso eran otros porque los tiempos de trabajo también eran diferentes.

A las prácticas videoactivistas, en un sentido estético y narrativo, se las puede considerar herederas de los informativos televisivos donde las dinámicas del directo condicionan los discursos audiovisuales. En una sociedad completamente mediatizada la noticia se convierte en la auténtica protagonista. El directo en las televisiones se convierte en un valor en sí mismo modificando la relación del medio televisivo con la realidad. Se produce así la división en este tipo de prácticas audiovisuales militantes: los videoinformes más influidos por el género informativo hablan del presente, lo inmediato, lo urgente, tienen menor duración y utilizan un

lenguaje directo; y las piezas documentales hablan del pasado, desde un punto de vista de la reflexión y el análisis y su duración es mayor.

A pesar de las diferencias el objetivo es el mismo: “re-presentar la realidad” para intervenir y disputar los contenidos y los sentidos de verdad construidos sobre el mundo que les rodea y contribuir a la construcción de una memoria colectiva.

La forma de difundir estas obras es bastante similar a lo que se hacía en los años sesenta basándose en redes de solidaridad. La única diferencia es que en los años sesenta esta difusión se hacía en clandestinidad, por el contexto político del momento, y a principios del siglo XXI ese condicionamiento no existe. La exhibición sigue utilizando espacios ajenos a las salas comerciales de proyección: universidades, sindicatos, centros sociales, fábricas recuperadas, etc. Sin olvidar que la obra debe funcionar como un disparador para la discusión y el intercambio de ideas. De ahí la importancia que se concede al debate posterior de cada proyección.

Estos colectivos audiovisuales también organizan numerosos ciclos y festivales, logrando incluso alcance internacional gracias a la labor de grupos como *Cine Insurgente* y *Mascaró, cine americano* que realizan varias muestras itinerantes por diferentes países de Europa, entre los que se encuentra España. Las redes de solidaridad en este caso estaban basadas en las líneas de trabajo conjuntas con algunos actores sociales adscritos a los movimientos antiglobalización.

3.2. España 2011: ¡Qué no, qué no nos representan!

El 2011 se recordará por ser el año de las movilizaciones sociales a escala global. Estas acciones colectivas son inauguradas con lo que se ha conocido como “la primavera árabe” con levantamientos populares contrahegemónicos en países como Túnez y Egipto, protagonizados principalmente por jóvenes estudiantes que utilizan las nuevas tecnologías como herramientas de difusión generando así nuevas formas de ciberactivismo. A los países árabes les siguen Islandia, Portugal, Estados Unidos y España. El sentimiento de indignación ante la abrumadora crisis financiera se propaga a nivel mundial. Los “indignados” utilizan todos los recursos que ofrece la red, en especial las redes sociales, para difundir sus reivindicaciones. La historia se repite, volvemos a encontrarnos con un movimiento social que utiliza los desarrollos tecnológicos para intervenir en la política y transformar la sociedad.

En esta investigación nos centramos en el caso del movimiento 15-m. Las acampadas en las plazas surgen de manera espontánea la noche del 15 de mayo del 2011 tras una manifestación convocada por la plataforma “Democracia real ya”. A una semana de las elecciones municipales y autonómicas un movimiento social heterogéneo y multitudinario trastoca las agendas de los medios de comunicación de masas y los partidos políticos. Esta movilización está directamente influida por otros movimientos sociales que se dan en años anteriores como por ejemplo el espíritu antiglobalización, el movimiento del *No a la guerra*, las movilizaciones por la abolición de la deuda externa, las luchas estudiantiles en contra del Plan Bolonia, las reivindicaciones de V de Vivienda, o últimamente el apoyo a Wikileaks o la oposición a la Ley Sinde. Según Víctor F. Sampedro y José Manuel Sánchez en su artículo “La Red era la plaza” lo que hace especialmente particular este movimiento es la reapropiación del espacio público con la toma de las plazas y del espacio discursivo a través de las asambleas barriales.

Otra de las características que confiere una singularidad especial a este movimiento es el uso político que hacen de las nuevas tecnologías. En este artículo nos centramos en el uso de nuevas tecnologías audiovisuales como herramientas de transformación social. Si nos detenemos en el análisis del vídeo digital podemos observar que ha sufrido un desarrollo tecnológico espectacular. Actualmente se puede registrar vídeo de alta resolución con las mejores cámaras videográficas del mercado, pero también con teléfonos móviles que graban vídeo y audio con una calidad impensable años atrás. Este desarrollo impulsa una manera de producir imágenes completamente diferente a lo que siempre se ha entendido como producción audiovisual. Ahora los protagonistas de las movilizaciones utilizan sus teléfonos móviles y sus cámaras para grabar lo que está ocurriendo a su alrededor. El militante se convierte en productor de imágenes de una forma unipersonal. Él mismo graba las imágenes, las procesa y edita en su ordenador y las sube a cualquiera de los canales gratuitos de alojamientos de vídeos que hay en la web. Este tipo de producción también permite una interacción con el espectador a través de los comentarios que se dejan en las diferentes páginas webs y posibilita recomendar el vídeo a gente que pudiera estar interesada en verlo.

También debemos dejar constancia de que la mayoría de estas piezas están producidas por nuevos actores sociales que aunque han crecido rodeados de cultura audiovisual no tienen una formación específica en este campo, de tal manera que casi siempre la obra final es una pieza sin una elaboración expresa en la realización. Muchas veces se sube el vídeo tal y como se ha registrado, sin ningún tipo de edición, y cuando se sube editado se hace con montajes sencillos y sin ningún artífice de postproducción. También son piezas cortas, condicionadas y supeditadas en muchas ocasiones por la duración que imponen las páginas webs donde puedes subir los vídeos. El atractivo de estas obras en este caso radica en la grabación de la realidad sin ningún tipo de manipulación. Tú lo vives, tú lo cuentas.

Se convierten en productores de información, entendida como la organización colectiva al margen de los medios de comunicación de masas. Construyen un nuevo modelo de noticiabilidad. Una práctica contrainformativa que depende de un proyecto de transformación social.

3.2.1. Videoactivismo 2.0

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

Esta forma de producir puede parecer un tanto descontrolada ya que cualquiera puede grabar un vídeo de estas características y subirlo a una web. El desafío consiste en hacer esto mismo pero de manera colectiva para que se convierta en un hecho político.

En el movimiento 15-m se ha gestado una comisión audiovisual que ha entendido cómo todas estas piezas audiovisuales confieren la historia del movimiento y se han encargado de recopilar todos estos materiales para formar un archivo audiovisual de todo lo que supusieron las acampadas en las diferentes ciudades de España así como las movilizaciones de apoyo en otras partes del mundo. Destacan dos proyectos: en Madrid Audiovisol y en Barcelona 15mbcn.tv.

Audiovisol, aparte de gestionar el archivo audiovisual conformado por piezas audiovisuales de las asambleas barriales, de las diferentes marchas, apoyos de personajes ilustres y de otros movimientos como Occupy Wall Street o Anonymous, se ha encargado también de producir diferentes materiales.

Desde el 27 de mayo del 2011 hasta el final de la acampada el 12 de junio del mismo año producen un informativo diario desde la Puerta del Sol en el que cuentan con detalle la forma de organizarse, el trabajo de las diferentes comisiones, el desarrollo de las asambleas generales... Lo hacen con un lenguaje audiovisual muy sencillo donde lo importante no es la forma sino el contenido.

También han coproducido junto a TeleK, televisión local de Vallecas, el programa Amanece que no es poco, “para dar respuesta a la necesidad de una televisión diferente, crítica y que aporte el punto de vista de los ciudadanos, de aquellos silenciados en los medios generalistas”. Una producción más elaborada, de mayor duración, concebida como un programa de televisión con diferentes presentadores que dan paso a los vídeos desde diferentes localizaciones, incluidos los platós de la propia televisión, y con varias secciones, cada una de ellas con su propia cabecera de grafismo. Hay secciones del programa en las que se da rienda suelta a la creatividad y se pueden llegar a encontrar piezas como la agenda semanal hecha con la técnica de stop motion o con ilustraciones animadas. El contenido sigue siendo lo prioritario pero en este tipo de obras la realización es mucho más elaborada.

15mtv.bcn surge también de la comisión de audiovisuales de la acampada de Barcelona. Su objetivo es difundir todos los materiales audiovisuales relacionados con el 15m y para ello hacen un llamamiento en su página web a todas las personas que estén interesadas en publicar sus vídeos en su página puedan hacerlo siempre y cuando cumplan con una serie de requisitos: que la pieza en sí tenga vinculación con el 15-m o cualquier otro movimiento social que se esté desarrollando en el territorio, que tenga una duración menor a los cinco minutos, que no tenga un contenido ofensivo y que no haga proselitismo de ningún grupo o partido político.

En esta página web podemos encontrar materiales audiovisuales con diferentes tratamientos pero llaman la atención una serie de vídeos creados para difundir la convocatoria de la manifestación del 15 octubre³⁶, por su creatividad y su expresividad inspiradas en el lenguaje publicitario. Piezas que oscilan entre diez y quince segundos de duración, con un slogan final “15 Octubre Indígnate”, muy elaboradas y con mensajes provocativos cuyo objetivo es claro: generar indignación en el receptor y de esta manera conseguir que acuda a la manifestación. Haciendo gala de la innovación que caracteriza al lenguaje publicitario nos encontramos con los

³⁶ El 15 de octubre personas de todo el mundo tomaron las calles y las plazas en contra de la gestión de la crisis y de las políticas de austeridad y así reclamar sus derechos y pedir una democracia auténtica. Su lema era “Unidos por un cambio global”. Fue la primera manifestación global de la historia que convocó a más de un millón de personas en 1000 ciudades del mundo.

siguientes ejemplos: “No somos antisistema. El sistema es antinosotros”, “Sin trabajo. Sin casa. Sin pensión. Sin miedo” o “¿Llueve? Nos mean y dicen que llueve”.

Así como producen materiales con un claro propósito contrainformativo, más influidos por el lenguaje televisivo, y otras piezas audiovisuales cuyo objetivo es la agitación y la provocación, herederas del lenguaje publicitario, también producen documentales de crítica y denuncia social donde se analiza con más detenimiento este tipo de acciones colectivas. Documentales como *Anoche tuve un sueño: las voces del #15M*, realizado por parte del equipo de informativos del canal VEO7, despedidos unos días antes del estallido de este movimiento; *Awake*, que trata del “despertar” mundial ante una crisis global de valores, sistemas financieros y falta de representatividad política; *15m.cc*, proyecto transmedia, colaborativo, copyleft y sin ánimo de lucro compuesto por la edición de un libro, una página web y un documental sobre el 15m; *Mis ahorros su botín*, en el que se desgranar los más de diez años de fraudes al ahorro de los consumidores en España o *Interferencias* (2011), la primera obra de ficción estrenada en cines con licencia creative commons sobre las causas de la crisis global y sus alternativas. Podríamos continuar con el listado pero el propósito es demostrar cómo todas estas movilizaciones han abierto una estructura de oportunidades para un nuevo resurgir del videoactivismo y del cine militante.

El planteamiento y los objetivos políticos de estas obras audiovisuales son los mismos que tenían los cineastas militantes de los años sesenta o los documentalistas argentinos independientes de comienzos del siglo XXI, la diferencia es que ahora se incorporan nuevas formas de financiación como el crowdfunding, basado en la financiación colectiva, se potencian las licencias libres, creative commons, de distribución y exhibición, y la difusión se hace básicamente a través de internet. Las redes sociales e Internet están abriendo un nuevo ámbito para el desarrollo de nuevas prácticas políticas y el cine y el vídeo no se pueden mantener ajenas a ello.

A través del análisis de estas experiencias hemos podido observar cómo hay una relación directa entre los procesos de disrupción y movilización social con la génesis de movimientos alternativos en la cultura y más concretamente en el mundo audiovisual. Vivimos un momento protagonizado absolutamente por una gran crisis financiera que ha traído como consecuencia una pérdida de interés en la política representada por los partidos políticos y un auge de movimientos solidarios, colectivos, creativos y emprendedores. ¿Estamos ante el final de una década? Tendremos que esperar para sacar conclusiones sin olvidar el gran potencial de los medios audiovisuales como agentes de cambio social.

BIBLIOGRAFÍA

BUSTOS, Gabriela (2006): *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*. Buenos Aires, La Crujía.

HESSEL, Stéphane (2011): *¡Indignaos! Un alegato contra la indiferencia y a favor de la insurrección pacífica*. Madrid: Destino.

MARRONE, Irene y MOYANO WALKER, Mercedes (Eds.) (2011): *Disrupción social y boom documental cinematográfico. Argentina en los años 60 y 90*. Buenos Aires, Editorial Biblos.

- NICHOLS, Bill (1997): *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Traducción de Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte. Barcelona, Paidós.
- PALADINO, Diana (Dir.) (2009): *Documentalismo y militancia (2001-2008)*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- SAMPEDRO BLANCO, Víctor F. y SÁNCHEZ DUARTE, José Manuel (2011): *La Red era la plaza* [en línea]. Disponible en internet (03-01-2012): <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=129324> .
- SOLANAS, Fernando y GETINO, Octavio (1973): *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- TAIBO, Carlos (2011). *Nada será como antes. Sobre el movimiento 15-M*. Madrid, Los Libros de la Catarata.
- VELLEGIA, Susana (2009): *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires, Altamira.