

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I



TESIS DOCTORAL

**Del cine al videoactivismo: 50 años de miradas colectivas en
torno a las luchas por el derecho a la vivienda, (1960-2010)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Marta Galán Zarzuelo

Directores

Eduardo Rodríguez Merchán
Elena Galán Fajardo

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I



**DEL CINE MILITANTE AL VIDEOACTIVISMO: 50 AÑOS DE
MIRADAS COLECTIVAS EN TORNO A LAS LUCHAS POR EL
DERECHO A LA VIVIENDA (1960-2010)**

TESIS DOCTORAL

Autora: Marta Galán Zarzuelo

Directores: Dr. Eduardo Rodríguez Merchán y Dra. Elena Galán Fajardo

Madrid

Octubre 2015



Licencia Creative Commons 3.0 España.

Reconocimiento - CompartirIgual (by-sa)

Usted es libre de:

- Copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra
- Hacer obras derivadas

Bajo las condiciones siguientes:

- Reconocimiento: Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciador (pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o apoyan el uso que hace de su obra).
- Compartir bajo la misma licencia: Si transforma o modifica esta obra para crear una obra derivada, sólo puede distribuir la obra resultante bajo la misma licencia, una similar o una compatible.

Licencia completa en: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/es/legalcode.es>

*Todo pasa y todo queda,
pero lo nuestro es pasar,
pasar haciendo caminos,
caminos sobre la mar.*

Antonio Machado

A mis mares particulares....

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no habría sido posible sin el apoyo de toda mi familia. Gracias a mis padres por estar siempre ahí y animarme en el largo proceso de investigación. A mi hermana, mi amiga incondicional, por escucharme y darme consejo en los momentos más difíciles. A mis tíos porque siempre están cuando los necesito. A mi abuela, siempre presente. A mi familia política que se ha convertido en mi “otra familia”. Y en especial a mi compañero, pareja y amigo Mario, porque sin él esta aventura no habría sido posible, y al fruto de nuestro amor, el pequeño Martín, que sufre la ausencia de su madre investigadora.

También quiero dar las gracias a mis directores de tesis por ser un apoyo incondicional en todas las fases de investigación. A pesar de haber pasado por momentos personales difíciles siempre me han animado a acabar con este proyecto y dedicarme a la vida académica.

A todas las personas que me han ayudado con sus consejos: Sergio, como corrector es único; Vera, que a pesar de estar al otro lado del charco siempre tiene una palabra de cariño que me anima; Alicia, Almudena, Marta y Raquel, amigas y confidentes; a todos los integrantes de Radio Ela y el Centro de Medios, principales causantes de mis interrogantes acerca de mi objeto de estudio; a Gordon, por su diseño; a Concha y su reconfortante sonrisa; y a todas las personas que me han ayudado con sus testimonios: Javier, “Gos”, Corcuera, Agata, Gustavo, Claudia, Susana, Francisco, Josevi, Gonzalo, Wicho y Beatriz, así como a los colectivos audiovisuales, organizaciones, sindicatos y centros sociales okupados y autogestionados. También a todos los profesionales de la Filmoteca de Catalunya y de la Filmoteca Española por su disposición y entrega.

Y para terminar, un especial agradecimiento a todos los cineastas y videoactivistas que entienden el audiovisual como otra manera de hacer política y dedican muchas horas de su vida a tan duros proyectos.

Sin todos ellos esto no habría sido posible.

ÍNDICE

RESUMEN	3
ABSTRACT	7
INTRODUCCIÓN	11
PRIMERA PARTE. DEL CINE MILITANTE AL VIDEOACTIVISMO: UNA REFLEXIÓN TEÓRICA ACERCA DE PRÁCTICAS AUDIOVISUALES CONTRAHEGEMÓNICAS	25
CAPÍTULO I. EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO CRÍTICO EN EL ÁMBITO DE LA COMUNICACIÓN DE MASAS	29
1.1. La Escuela de Frankfurt: del proyecto de la Teoría crítica al desencanto de la razón	30
1.2. Estudios culturales: relaciones entre cultura y sociedad	34
CAPÍTULO II. SOCIEDAD, CULTURA Y PODER EN EL DISPOSITIVO CINEMATOGRAFICO	37
2.1. Dispositivo y análisis del discurso.....	40
2.2. La cultura de los medios de comunicación de masas	42
2.3. Comunicación alternativa: un intento de definición.....	45
CAPÍTULO III. CINE Y POLÍTICA: UNA RELACIÓN CONTROVERTIDA	55
3.1. Cine político o cine hecho políticamente	58
3.2. El fotograma disidente: una aproximación teórica al concepto de cine militante	60
3.3. Videoactivismo: el cine de intervención política en la era del vídeo	74
SEGUNDA PARTE: PRÁCTICAS AUDIOVISUALES COLECTIVAS EN TORNO A LAS LUCHAS POR EL DERECHO A LA VIVIENDA (1960-2010)	87
CAPÍTULO IV. TIEMPO DE CAMBIO: LA LUCHA POR UNA VIVIENDA DIGNA (1960-1978) ...	91
4.1. El fin y el comienzo de una nueva etapa	92
4.2. De la ciudad horizontal a la ciudad vertical: el nacimiento del movimiento vecinal	99
CAPÍTULO V. EL CINE MILITANTE Y LA LUCHA POR EL DERECHO A LA VIVIENDA (1960-1978)	107
5.1. La problemática de la vivienda y el cine comercial	107

5.2. En los márgenes del margen: el nacimiento del cine militante	116
5.3. El cine militante en España: contracultura, clandestinidad y contrainformación	119
5.4. Las luchas por el acceso a una vivienda como eje discursivo en los primeros relatos audiovisuales militantes	137
CAPÍTULO VI. NUEVOS CONTEXTOS DE CRISIS, NUEVAS LUCHAS (1990-2010)	161
6.1. La okupación: nuevo paradigma de la lucha por el derecho a la vivienda.....	161
6.2. Otro mundo es posible.....	170
CAPÍTULO VII. EL VIDEOACTIVISMO COMO PRÁCTICA AUDIOVISUAL COLECTIVA (1990-2010)	179
7.1. Primeras prácticas videoactivistas: “no podréis desalojar nuestras ideas”	181
7.2. La expansión del videoactivismo. Hacia una práctica más consolidada	202
TERCERA PARTE. CONCLUSIONES	283
BIBLIOGRAFÍA	295
ANEXOS	323
LISTADO DE PRÁCTICAS AUDIOVISUALES ALTERNATIVAS EN TORNO A LAS LUCHAS POR EL DERECHO A LA VIVIENDA.....	325
1960-1978.....	327
1990-2010.....	329
ENTREVISTAS	333
ENTREVISTA A JAVIER CORCUERA, PRODUCCIONES FENDETESTAS Y TALLER DE IMAGEN DE LA CGT (MADRID).....	335
ENTREVISTA A JORDI “GOS”, COL.LECTIU DE VIDEO CHIGRA (BARCELONA)	347
ENTREVISTA A AGATA MACIASZEK, TELEPIES, KINOWO MEDIA (MADRID)	353
ENTREVISTA A GUSTAVO DE LOS SANTOS, LA PLATAFORMA (MADRID)	359
ENTREVISTA A JAVIER EXPÓSITO, UTOPIKADOC (MADRID).....	365
ENTREVISTA A MARIANO AGUDO, INTERMEDIA PRODUCCIONES (SEVILLA).....	371

RESUMEN

La presente tesis doctoral, *Del cine militante al videoactivismo: cincuenta años de miradas colectivas en torno a las luchas por el derecho a la vivienda (1960-2010)*, tiene como punto de partida el estudio de estas prácticas audiovisuales alternativas en el período citado. Tras una gran crisis económica neoliberal, a principios del siglo XXI, protagonizada por altos índices de desempleo y el estallido de la burbuja inmobiliaria, España empieza a ser consciente de los límites que pone el sistema. Las alternativas políticas surgen a raíz de este desastre económico aportando una nueva forma de entender las prácticas públicas. Y también surgen alternativas en las experiencias audiovisuales condicionadas, no sólo por el contexto histórico-político, sino también por el desarrollo tecnológico. Una manera de concebir el cine o el vídeo como herramientas de intervención política y transformación social. Para entender estas prácticas buscamos los antecedentes en las experiencias de cine militante que nacen a principios de los años sesenta. Debido a la marginalidad de las mismas, elaborar un mapa de colectivos y producciones audiovisuales de este tipo consiste en una labor de campo muy pormenorizada.

Ante estos planteamientos, partimos de una pregunta de investigación que vehicula todo nuestro trabajo: ¿Este tipo de prácticas audiovisuales contrahegemónicas y colectivas de cine militante y videoactivismo construyen un discurso alternativo en lo que se refiera a las luchas por el derecho a la vivienda?

Como guía de nuestro estudio, nos planteamos diferentes objetivos. El objetivo principal es estudiar el desarrollo del videoactivismo como un movimiento de continuidad con el cine militante de los años sesenta y setenta, teniendo en cuenta los condicionantes extra-cinematográficos que se inscriben en dichos procesos, tomando como puntos de estudio las prácticas audiovisuales de intervención política llevadas a cabo por grupos audiovisuales en España y más concretamente todas aquellas producciones audiovisuales disidentes en torno a las luchas por el derecho a la vivienda desde 1960 hasta 2010.

Además del objetivo principal, esta investigación persigue otros objetivos como:

- Realizar un registro de este tipo de materiales audiovisuales para entender las posibles rupturas y continuidades entre las prácticas audiovisuales militantes y las videoactivistas.

- Explicar cómo se construyen nuevos modos de auto-representación por parte de los movimientos que luchan por una vivienda digna.
- Elaborar “otra historia” del cine español donde ubicamos este tipo de producciones.
- Investigar cuál es el verdadero espacio político y social que ocupan estas producciones.

Esta tesis doctoral se compone de tres partes diferenciadas. La primera de ellas se desarrolla en torno a un marco teórico para estudiar con garantías el estado de la cuestión. Las prácticas audiovisuales colectivas en torno a las luchas por el derecho a la vivienda son el punto de partida de la segunda parte y componen el grueso de nuestra investigación. Nos centramos en el estudio de dos períodos concretos: 1960-1978 y 1990-2010. Partiendo de una problemática, como es la de la vivienda, que afecta a un gran número de personas durante estos años, estudiamos cómo el cine comercial refleja el tema y el porqué de propuestas alternativas en otro tipo de producciones cinematográficas militantes donde la independencia económica e ideológica es imprescindible para no perder la visión crítica. Así mismo el segundo período de estudio se divide a su vez en dos partes principalmente debido al desarrollo de nuevas tecnologías que cambian las dinámicas de acción de estos colectivos audiovisuales, afectando a todos los aspectos y fases de la producción, a partir del año 2001. La segunda fase de la producción empieza con el nuevo siglo. La brecha tecnológica de la que adolecen los colectivos audiovisuales de los años noventa se ve superada por el desarrollo de las Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (NTIC).

A continuación damos paso a las conclusiones que apoyan nuestras hipótesis de trabajo. La pregunta de investigación se valida después de poner en claro todo lo visto anteriormente: el cine militante y el videoactivismo son prácticas audiovisuales contrahegemónicas que construyen discursos alternativos en torno a la lucha por el derecho a la vivienda. Lo hemos podido comprobar haciendo una investigación de campo de todas las producciones audiovisuales alternativas desde 1960 a 2010 cuyo eje temático gira en torno a la lucha por el derecho a la vivienda. Un estudio historiográfico que nunca antes se había realizado.

Para elaborar esta investigación hemos partido de nuestro primer objetivo: realizar un registro de los materiales audiovisuales de estos cincuenta años para entender así las posibles rupturas y continuidades entre las prácticas audiovisuales militantes y las videoactivistas. Ambas se desarrollan en contextos de crisis, las primeras bajo la dictadura

franquista y en la clandestinidad, y las segundas, en las primeras crisis de gobierno de los años noventa, época caracterizada por una gran represión contra los movimientos sociales. La diferencia entre unas y otras estriba en el formato de registro: el cine y el vídeo. En la actualidad, la implantación expansiva de la tecnología digital y los constantes desarrollos de calidad en los formatos videográficos hacen que el soporte de grabación no afecte a la obra sino que es la propia obra la que se impone al soporte. Por lo tanto, el videoactivismo y el cine militante se conciben como prácticas sociales comunicativas que deben ser abordadas desde los procesos que las han generado.

La continuidad entre cine militante y videoactivismo queda plasmada en el momento que se conciben como manifestaciones culturales contrahegemónicas cuyo principal objetivo es intervenir en el orden social para cambiarlo. Apostando por nuevas fórmulas de producción, alternativas al sistema de producción clásico, basándose en la colectividad, la horizontalidad en la distribución del trabajo y la toma de decisiones conjunta, y vinculados con los movimientos sociales o determinadas luchas por el acceso a una vivienda digna. Se configura así un nuevo campo de estudio: “otra historia” del cine español donde ubicamos este tipo de producciones, que es otro de los objetivos de esta investigación.

Este tipo de experiencias audiovisuales generan nuevos modos de representación de estos movimientos, en oposición a la creación de sentido de los medios de comunicación de masas, creando imaginarios vinculados con la marginalidad o la delincuencia. Los objetivos contrainformativos están presentes ya en los primeros relatos audiovisuales militantes. Así alcanzamos nuestro siguiente objetivo: explicar cómo se construyen nuevos modos de auto-representación por parte de los movimientos que luchan por una vivienda digna.

Investigar cuál es el verdadero espacio político y social que ocupan estos materiales audiovisuales es el último de nuestros objetivos. De esta manera llegamos a la siguiente conclusión: analizando el alcance de sus propuestas, queda todavía mucho camino por recorrer. La relevancia social y política que alcanzan estos materiales audiovisuales es muy marginal y todavía, salvo casos excepcionales, les es difícil alcanzar los propósitos políticos con los que nacen. El nuevo fin de estas prácticas debe ser recuperar la impronta política para así poder intervenir de nuevo y transformar el orden social.

ABSTRACT

This PhD thesis, *From militant cinema to videoactivism: fifty years of collective views about the struggles over the right to housing (1960-2010)*, takes as its starting point the study of these alternative practices in this period. After a great neoliberal crisis, at the beginning of the twenty first century, starring by high unemployment rates and the bursting of the housing bubble, Spain begins being aware of the system limits. The political alternatives arise from this economic disaster giving a new way of understanding this public practices. And also new alternatives arise in the audio-visual experiences conditioned, not only by the historical and political context, but also by the technological development. This is a new way of understanding film and video as political and social transformation tools. To study these practices we look for the precedents in the militant cinema experiences of the beginning of the sixties. Because of the marginality of these kinds of productions, make a collective and audio-visual products map is a detailed fieldwork.

Within these approaches, we start with a research question that guides this PhD thesis: Does these kind of alternative and collective audio-visual practices build an alternative discourse about the struggles over the right of housing? As study guide we set different objectives. The principal objective is studying the videoactivism development as the continuity of the militant cinema of the sixties and seventies, having in count the extra-film conditions. We set as starting point the audio-visual practices as political tools made by different audio-visual groups and specifically all these audio-visual productions about the struggles over the right to housing from 1960 to 2010.

Besides principal objective, this research consider another objectives as:

- Make a register of these audio-visual materials to understand the breakings and the continuities between the militant audio-visual and the videoactivism practices.
- Explain how they build new auto-representation ways of social movements who struggles for adequate housing.
- Develop “another history of Spanish film” where we can find these kinds of productions.
- Examine which is the true political and social space that occupies these productions.

This PhD thesis contains three main parts. The theoretical framework is the first of them, to study the current status with guarantees. The collective audio-visual practices about the struggles over the right to housing are the second part. We study two concrete time periods: 1960-1978 and 1990-2010. Starting with the housing problem, which concerns to a great number of people over these years, we study how the commercial films talk about this and why there is a need of telling about these with another kind of militant productions where the economic and political independence is essential for not losing the critic point of view. Similarly, the second time period is divided in two parts, 1990-2000 and 2000-2010, because of the new technologies development that change the action dynamics of these audio-visual groups, affecting all the production aspects and phases.

Finally, we arrive to the findings that support our working hypothesis. The research question is valid after studying these kind of audio-visual productions: the militant cinema and the videoactivism build alternative discourses about the struggles over the right to housing. We can probate making a historiographical work research of these audio-visual and alternative productions from 1960 to 2010 that never before has been made.

To make this research we have begun with our first objective: make a register of these audio-visual materials to understand the breakings and the continuities between the militant cinema and the videoactivism practices. Both of them grow in crisis time periods, the first of them under the Franco's dictator and clandestinely, and the second one, with the first crisis governments in the nineties, time period with a high repression against social movements. The difference between them is in the register way: film and video. Nowadays, the digital technology arriving and the constant developments in the video formats make that recording media does not affect to the film. Videoactivism and militant cinema are intended as social and communication practices that must be studied from the generation process.

The continuity between videoactivism and militant cinema is evidenced at the moment that all of them are conceived as cultural and counter-hegemonic manifestations which main objective is to step in the social order to change it. Working with new ways of production, alternatives to classic production, collectively, horizontally and with an important cooperation with the social movements. We configure a new study field: "another history of Spanish film" where we can find these kinds of productions, another objective of this research.

These audio-visual experiences generate new representation ways of these social movements, in opposition to mass media sense creation, that build worldview associated to marginality or criminality. So we arrive to our next objective: explain how they build new auto-representation ways of social movements who struggles for adequate housing.

Examine which is the true political and social space that occupies these productions is our last objective. In this way we arrive to the next conclusion: studying the scope of their proposals, there is a long way to walk. The social and political relevance that these audio-visual materials have is very marginal and, except some cases, is very difficult to achieve their political proposals. The new aim of these practices must be recover the political stamp to step in again and transform the social order.

INTRODUCCIÓN

Vivimos momentos de cambio. Tras una gran crisis económica neoliberal protagonizada por altos índices de desempleo y el estallido de la burbuja inmobiliaria, España, empieza a ser consciente de los límites que pone el sistema. Las alternativas políticas surgen a raíz de este desastre económico aportando una nueva forma de entender las prácticas públicas. Y también surgen alternativas en las experiencias audiovisuales condicionadas, no sólo por el contexto histórico-político, sino también por el desarrollo tecnológico. Una manera de concebir el cine o el vídeo como herramientas de intervención política y transformación social. Para entender estas prácticas buscamos los antecedentes en las experiencias de cine militante que nacen a principios de los años sesenta.

La definición del tema de investigación resulta de la triangulación de diferentes áreas de especialización: el interés personal por contar “otra historia” del cine, mi vínculo con los movimientos sociales y diferentes experiencias de comunicación alternativa, y por último el nacimiento y la evolución de las luchas vinculadas con el derecho a la vivienda. La experiencia de participar en proyectos de comunicación alternativa como el Centro de Medios de Rompamos el Silencio en Madrid elaborando materiales audiovisuales videoactivistas, que cubrían las acciones que se desarrollaban durante la Semana de Lucha Social, hace que me empiece a preguntar desde cuándo los movimientos sociales utilizan el audiovisual como una herramienta más en sus luchas. Las primeras experiencias de este tipo se empiezan a desarrollar en España a partir de los años sesenta unidas a un contexto político de "falso aperturismo" y al desarrollo de nuevos equipos de grabación que hacen que las producciones sean más viables fuera del sistema de producción clásico. Estas prácticas audiovisuales son las protagonistas del trabajo de investigación *EL FOTOGRAMA DISIDENTE: Una aproximación al cine militante español (1965-1975)*, que se convierte finalmente en mi Diploma de Estudios Avanzados (DEA). A partir de ese momento, el interés empieza a centrarse en cómo esas prácticas audiovisuales alternativas evolucionan en un contexto democrático. Realizo una estancia investigadora en la Facultad de Comunicación Social de la Universidad de Buenos Aires durante el año 2011, que me posibilita entrar en contacto con investigadores que tienen como objeto de estudio el cine militante y el videoactivismo argentino. Mariano Mestman, tutor de la investigación, Gabriela Bustos, Natalia Vinelli, Javier Campo o Christian Dodaro, me ayudan a entender cómo hay una continuidad entre las prácticas

cinematográficas militantes argentinas y las experiencias videoactivistas del momento. Este viaje supone un nuevo punto de partida en mi estudio: conocer y analizar las prácticas audiovisuales alternativas que se están produciendo en España como continuadoras de las experiencias militantes de los años sesenta y setenta.

A la vuelta de la estancia en Buenos Aires, la labor investigadora se concreta en este tipo de prácticas. Debido a la marginalidad de las mismas, elaborar un mapa de colectivos y producciones audiovisuales de este tipo consiste en una labor de campo muy pormenorizada. El hecho de formar parte de los movimientos sociales y participar en colectivos de comunicación alternativa hace que a través de la experiencia personal y la observación de hechos pueda empezar a conocer este tipo de producciones videoactivistas.

Estudiando las características de las piezas videoactivistas y los grupos audiovisuales que las producen, hay un tema que se trata en muchas de ellas: la lucha por el derecho a la vivienda. Entendiendo que el movimiento por una vivienda digna alcanza a comienzos del siglo XXI una importante relevancia por el contexto de crisis en el acceso a la vivienda, buscamos, al igual que en las prácticas de video y cine militante, una continuidad con el nacimiento de los movimientos vecinales de los últimos años del franquismo. Un estudio que se convierte así en la elaboración de una historia de rupturas y continuidades en los movimientos sociales y en las prácticas audiovisuales alternativas.

1960 es el año del que partimos en nuestra investigación. Las experiencias cinematográficas militantes surgen en un contexto que ve nacer los primeros movimientos de oposición al régimen franquista. Animados por estas movilizaciones, el cine decide no quedarse al margen. Este tipo de prácticas contrahegemónicas audiovisuales buscan una respuesta contestataria a la cultura del régimen, contracultura, y a la información manipulada y dirigida, contrainformación.

Cuando hablamos de prácticas contrahegemónicas lo hacemos basándonos en el concepto de hegemonía desarrollado principalmente por Antonio Gramsci. En este sentido, este tipo de experiencias superan una construcción política basada en un sujeto unilateral, reflexionan sobre formas de construcción intersubjetivas que derivan de resultados multiculturales y tienen una visión pluralista emancipadora. La idea es cambiar el sentido de la comunicación: desde qué y para qué se comunica en contraposición con los medios hegemónicos. Para éstos la comunicación responde a un paradigma de la dominación basado en expresiones de desigualdad. Las prácticas de comunicación alternativa, entre las

que se encuentran el cine militante y el videoactivismo, intentan superar estos paradigmas y convertirse así en medios de los movimientos sociales, críticos y propios, que aporten una nueva visión de las problemáticas sociales, sin estar sujetos a la criminalización y las desigualdades. Un modelo de comunicación que no está hecho para dominar sino que ayuda a reflexionar y a generar pensamiento crítico a través de la participación y no del adoctrinamiento.

En los últimos años del franquismo empiezan a desarrollarse este tipo de experiencias. A medida que el régimen se va debilitando, estas producciones disidentes aumentan. De tal manera que aparecen, especialmente en Barcelona, numerosos grupos de cine militante que producen y distribuyen películas desde la clandestinidad. La muerte de Franco y el periodo de transición suponen la llegada de aire fresco para este tipo de prácticas cinematográficas, pero la eliminación de la censura y el cambio político producen una politización del cine comercial. De tal manera que uno de los objetivos del cine militante, la denuncia de determinadas injusticias políticas ocultadas por el cine convencional, queda relegado a un segundo plano ya que el cine convencional empieza a tratar estos temas. La impronta política del cine militante se va diluyendo a medida que pasan los años, alcanzando una paralización en la producción en los años ochenta y parte de los años noventa. La llegada del vídeo supone un nuevo impulso pero más centrado en las experiencias televisivas. El nacimiento de proyectos audiovisuales como televisiones de barrio alternativas suponen un paso más en la militancia videográfica. El verdadero resurgimiento de las prácticas cinematográficas disidentes es a finales de los años noventa y principios del nuevo siglo, acompañada del desarrollo tecnológico del soporte que facilita el acceso y abarata los costes de producción y un contexto social y político marcado por los movimientos antiglobalización.

Hasta este momento, en nuestra investigación el año 2010, el audiovisual militante forma parte de la marginalidad de unas prácticas generadas principalmente en los movimientos sociales. Producciones alternativas que se desarrollan con total autonomía, económica y política, que documentan diferentes problemáticas (inmigración, vivienda, ecología...) ocultadas por los medios de comunicación de masas.

Entendemos que el año 2011 marca un punto y aparte en el contexto político, recordándose como el año de la movilización social a escala global. Este nuevo ambiente de cambio afecta a las prácticas cinematográficas militantes y videoactivistas. En el caso

del movimiento 15M 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, multitudinario y a nivel estatal, trastoca las agendas de los políticos y los medios de comunicación de masas. Esta movilización está directamente influida por otros movimientos sociales que se dan en años anteriores como por ejemplo el espíritu de la 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 o las reivindicaciones de *V de Vivienda*. La relevancia de este momento y el impacto político del mismo en las prácticas videoactivistas en torno a las luchas por el derecho a la vivienda abren cauces para una nueva investigación.

Nuestro estudio se queda justo en los prolegómenos de ese momento, el año 2010, ya que se centra en entender cómo las producciones audiovisuales estudiadas son un claro precedente, desconocido en la mayoría de los casos, para estas nuevas prácticas videoactivistas. Hasta el momento no existe ninguna investigación que reflexione acerca de la producción audiovisual militante y videoactivista en torno a las luchas por el derecho a la vivienda durante estos cincuenta años.

Ante estos planteamientos partimos de una pregunta de investigación que vehicula todo nuestro trabajo: ¿Este tipo de prácticas audiovisuales contrahegemónicas y colectivas de cine militante y videoactivismo construyen un discurso alternativo en lo que se refiere a las luchas por el derecho a la vivienda? Para dar respuesta a este interrogante hemos hecho un estudio de campo de todas estas producciones desde una perspectiva historiográfica. Como guía de nuestro estudio, nos planteamos diferentes objetivos. El objetivo principal de nuestra investigación es estudiar el desarrollo del videoactivismo como un movimiento de continuidad con el cine militante de los años sesenta y setenta, teniendo en cuenta los condicionantes extra-cinematográficos que se inscriben en dichos procesos, tomando como puntos de estudio las prácticas audiovisuales de intervención política llevadas a cabo por grupos audiovisuales en España y más concretamente todas aquellas producciones audiovisuales disidentes en torno a las luchas por el derecho a la vivienda desde 1960 hasta 2010.

Además del objetivo principal, esta investigación persigue otros objetivos:

- Realizar un registro de este tipo de materiales audiovisuales para entender las posibles rupturas y continuidades entre las prácticas audiovisuales militantes y las videoactivistas.
- Explicar cómo se construyen nuevos modos de auto-representación por parte de los movimientos que luchan por una vivienda digna.
- Elaborar “otra historia” del cine español donde ubicamos este tipo de producciones.
- Investigar cuál es el verdadero espacio político y social que ocupan estas producciones.

Entendemos que estos cineastas utilizan el cine para luchar por derechos y libertades que les están siendo negados, en el caso de la época franquista, y para mostrar realidades ocultadas por los medios de comunicación de masas con la llegada de la democracia. Esta investigación se convierte así en otra forma de lucha, una parte de la historia cinematográfica que no es contada habitualmente. Partimos así del precepto siguiente: no hay historia sin memoria.

Numerosos filósofos y estudiosos han escrito sobre la memoria histórica. Nuestra intención no es detenernos en el estudio de este concepto pero esta investigación sí tiene parte de su nacimiento en la recuperación de la misma. Partiendo de la subjetividad de la memoria en todos los aspectos pretendemos entender el tiempo presente revisitando el tiempo pasado. Para ello entendemos que es necesario recuperar determinadas experiencias cinematográficas militantes que se desarrollaron entre 1960 y 2010 como un ejercicio de memoria que nos ayuda a entender el tiempo en el que vivimos. También como una manera de hacer visible el trabajo de estos cineastas y ver las rupturas y continuidades con las producciones cinematográficas independientes y alternativas que se están llevando a cabo en este momento.

Mostrar un punto de vista diferente de esa etapa cronológica centrada en casi todas las historias del cine en el cine más comercial. Una manera de rebelarnos, como estos cineastas, contra la historia oficial y confeccionar así una historia alternativa que como las propias prácticas cinematográficas se convierten en herramientas de intervención política.

El cine es capaz de retratar la época social que vivimos y transmitir en su discurso determinados valores. Documentos que sirven como fuentes para confeccionar no sólo una historia del cine diferente sino la historia en sí de determinados momentos sociales o políticos que no han sido retratados, en las prácticas que nos ocupan, en el cine comercial.

No debemos olvidar que el cine es una representación con toda la carga subjetiva y simbólica que conlleva, que junto con los textos escritos y las fuentes orales nos ha ayudado a hacer un repaso de cincuenta años de historia de España.

Para abordar este trabajo nos encontramos algunas dificultades a la hora de establecer un método de trabajo de investigación. Partimos de un corpus de películas militantes y videoactivistas que reflejan las luchas por el derecho a la vivienda, y de ellas extraemos las características en común y las diferencias. Consideramos que la metodología que mejor se adapta a nuestro estudio es la perspectiva historiográfica. De este modo conocemos el desarrollo del objeto de estudio, las etapas principales de su evolución así como las conexiones históricas pertinentes. También utilizamos la observación participante y la investigación activista porque consideramos que podemos acercarnos a este tipo de experiencias a través de los colectivos autores de las producciones. Participamos en el Centro de Medios de Rompamos el Silencio entre los años 2006 y 2009, colaborando como miembros activos de la experiencia asistiendo a las asambleas de organización y grabando y montando piezas videoactivistas. Esta actividad nos permitió entender el sentido del audiovisual como otra herramienta más en la lucha de los movimientos sociales.

Además de las películas, utilizamos las entrevistas con algunos de los colectivos audiovisuales productores como fuente de información ya que los medios de comunicación de masas han dedicado muy pocas páginas al estudio de estas prácticas fílmicas. Así mismo la participación en determinados colectivos de contrainformación, como la experiencia del Centro de Medios de la Semana de Lucha Social que estudiamos más adelante, aportan la parte más empírica a la investigación.

Hemos realizado cinco entrevistas a diferentes perfiles de videoactivistas. Todos ellos siguen vinculados en la actualidad al mundo del audiovisual pero evolucionando de diferentes maneras. A continuación presentamos una breve descripción de cada persona entrevistada:

- Javier Corcuera, nace en Lima (Perú) y obtiene la licenciatura en Comunicación Audiovisual en la Universidad Complutense de Madrid. Es allí donde empieza su carrera como videoactivista montando el colectivo Producciones Fendetestas en los años noventa, junto a la guionista Ana de Prada y el también director de cine Jordi Abusada. Muy vinculado siempre con los movimientos sociales, tiene especial relación durante los años noventa con el movimiento okupa. Un tiempo después

también ponen en marcha el Taller de Imagen del sindicato CGT. Documentalista de éxito, entre sus películas se encuentran *La espalda del mundo* (2000), que recoge tres historias sobre violaciones de los derechos humanos en Estados Unidos, Turquía y Perú y que obtuvo del jurado de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI) una Mención Especial en el Festival de Cine de San Sebastián de ese mismo año; *La guerrilla de la memoria* (2002), sobre los hombres y mujeres que se negaron a aceptar la derrota tras la Guerra Civil y siguieron luchando en los montes de España contra Franco; *Invierno en Bagdad* (2005), rodada durante la ocupación norteamericana en Irak, ganadora de la Biznaga de Plata al Mejor documental del Festival de Málaga-Cine Español y el de Mejor película documental del Festival Internacional de Cine Latino de Los Ángeles; participó en la dirección de la película colectiva *Invisibles* (2007) con su parte titulada *La voz de las piedras* y ganó el premio Goya de la Academia del Cine Español a la Mejor Película Documental. Su última película estrenada es *Sigo siendo. Kachkaniraqmi* (2012) un viaje musical por Perú. También ha sido socio fundador de la Asociación de Cine Documental, DOCMA, y es co-director del Festival de Cine del Sahara (FISAHARA).

- Mariano Agudo desarrolla su carrera desde 1996 como documentalista en la productora andaluza Intermedia Producciones, de la que es fundador. Sus comienzos en este tipo de prácticas cinematográficas nacen a raíz de su participación como activista en la campaña *Desenmascaremos al 92*, durante la celebración de la Expo 92 en la ciudad de Sevilla. Su interés por el cine documental hace que junto a Julio Sánchez monten una productora audiovisual cuyo objetivo es cubrir las diferentes luchas de los movimientos sociales. En su mirada, siempre crítica, se aúnan una fuerte conciencia social y un sensible tratamiento estético de las imágenes. Entre sus películas destacamos *Presos del Silencio* (2004) sobre la represión durante la posguerra española, *Yindabad* (2007) que muestra la lucha de los indígenas afectados por planes de desarrollo, *Desde la Oscuridad* (2008) sobre la historia del pueblo kurdo o *Guillena 1937* (2013) que reflexiona sobre la utilización de la violencia sobre la mujer como arma de guerra durante la Guerra Civil española y la necesidad de los familiares de los desaparecidos de encontrar y dar sepultura a sus seres queridos en la actualidad. Tienen un especial vínculo con el movimiento okupa de la ciudad de Sevilla y en el año 2010 ruedan *Londres no es*

- Sevilla*, sobre el desalojo del Centro Social Casas Viejas. Su última película *Habitar la utopía* (2014) habla de la experiencia de treinta y seis familias con escasos recursos que ocupan un edificio deshabitado, propiedad de una entidad bancaria. Experiencia pionera que se ha exportado a otras provincias.
- Jordi “Gos”, vinculado con los movimientos sociales en la ciudad de Barcelona desde muy joven, siente un gran interés por documentar audiovisualmente la escena política y social de la ciudad condal. Este activista se convierte en el principal impulsor del Col.lectiu de Video Chigra. Este grupo, es de los pocos que sigue produciendo piezas videoactivistas, aunque entienden que el contexto y el desarrollo tecnológico ha cambiado la forma de producir las mismas. Tienen su local en CNT Joaquín Costa en Barcelona, donde quedamos con él para realizar la entrevista. Allí cuentan con una sala de edición y postproducción y un archivo audiovisual sobre la historia de los movimientos sociales de Barcelona desde los años noventa hasta la actualidad. En su vida profesional se dedica a la dirección de fotografía y también ha sido componente de históricas bandas punk como L’Odi Social o Monstruación. Sigue en activo, tocando en el grupo Inershow.
 - Agata Maciaszek, cineasta polaca afincada en Lavapiés, Madrid, que participa activamente del tejido social de este barrio. Estudia Comunicación Audiovisual en la Universidad Complutense de Madrid y desde muy joven se interesa por el uso del vídeo como herramienta de intervención política y transformación social. Ha participado en colectivos audiovisuales como Telepiés, SinAntena o Kinowo Media y junto con Alberto García Ortiz ha dirigido los largometrajes *A ras del suelo* (2006) en torno a los problemas que supone la gentrificación en un barrio como Lavapiés y *Los Ulises* (2011) sobre el drama de más de cincuenta inmigrantes indios que viven refugiados en un campamento clandestino en la ciudad de Ceuta a la espera de un día poder cruzar el estrecho que separa África de Europa. En la actualidad trabaja para la Filmoteca Española y también forma parte de la asamblea que gestiona la Muestra de Cine de Lavapiés.
 - Gustavo de los Santos, es miembro del colectivo La Plataforma, creado a principios del nuevo siglo. Un grupo autogestionado que utiliza la fotografía, el vídeo, la música y el diseño como aportación a los movimientos sociales y al activismo político. Este grupo está muy influenciado por la producción videoactivista argentina que se genera durante los años posteriores al levantamiento popular del

19 y 20 de diciembre del 2001. Desarrollan un vínculo especial con el movimiento okupa madrileño y las luchas por el derecho a la vivienda. El colectivo sigue en activo aunque hace tiempo que no producen material audiovisual.

- Javier Expósito, es historiador, antropólogo visual y cineasta. Junto con su pareja forma el colectivo audiovisual Utopikadoc en el año 2006 y también colabora en algunas producciones del colectivo La Plataforma. En el año 2007 funda la productora 1Frame Producciones, especializada en la realización de documentales de carácter etnográfico, social y arqueológico. Durante tres años reside en Perú realizando documentales e impartiendo Talleres de Cine Documental. Algunas de estas películas son *Ventarrón, un proyecto de vida* (2013) que cuenta cómo afecta a este pueblo peruano el descubrimiento por unos arqueólogos de un templo construido hace 4.000 años que alberga el mural mas antiguo de toda América; *Zaña. Recuperando el pasado, construyendo el futuro* (2013) donde hace un breve recorrido por la historia de la esclavitud africana en América para luego centrarse en la recuperación de la identidad afroperuana a través de la reconstrucción de instrumentos musicales; o *Modelos de gestión de espacios públicos y privados: EVA y CSO (Centro Social Okupado) La Traba* (2015) contando la experiencia de dos nuevos ejemplos de modelos de gestión ciudadana. En la actualidad organiza e imparte Talleres de Realización de Documentales y de Antropología Visual en diferentes universidades peruanas, españolas, asociaciones cívicas y organizaciones no gubernamentales.

En cada entrevista se plantean preguntas relacionadas con las experiencias audiovisuales alternativas de las que han participado. El punto de partida para todas ellas es el mismo: el porqué de hacer un audiovisual comprometido con los movimientos sociales y más concretamente con las luchas por el derecho a una vivienda digna. A partir de ese punto las preguntas varían en función de la trayectoria de la persona entrevistada. En general, se habla en todas ellas de la razón de ser del grupo, de su organización, de la coherencia política en sus prácticas cinematográficas así como de la evolución de las mismas en el tiempo. Los entrevistados han participado en colectivos audiovisuales en diferentes momentos y nos hemos detenido más en los grupos de los años noventa y principios de siglo por ser de los que menos información teníamos por medio de otras fuentes.

Este estudio parte de la reflexión en torno las prácticas de cine militante y videoactivismo que producen un discurso alternativo de determinados conflictos, como es el caso de la lucha por el derecho a la vivienda, aportando una visión contrahegemónica. Para ello la investigación se compone de tres partes. La primera parte de la investigación se desarrolla en torno a un marco teórico para estudiar con garantías el estado de la cuestión. Analizamos conceptos básicos sobre los que se asienta nuestro estudio. En el primer capítulo, reflexionamos acerca del nacimiento de estas prácticas audiovisuales contrahegemónicas desde el punto de vista de las teorías críticas de la comunicación de masas. Las teorías sociales críticas conceptualizan las estructuras de dominación y resistencia y generan posibilidades de transformación social. De ahí que este estudio empiece haciendo un repaso de este tipo de teorías que más tarde condicionan la investigación de nuestro objeto de estudio: el cine como herramienta de transformación social. Así mismo se analizan las relaciones entre sociedad, cultura y poder en el dispositivo cinematográfico. En el segundo capítulo nos acercamos a los intentos de definición del término de comunicación alternativa, así como los cambios que el desarrollo de las NTIC han supuesto a estas prácticas. Cerramos la primera parte con un análisis de las relaciones entre cine y política, destacando la producción de cine militante de los años sesenta y setenta y las experiencias videoactivistas que se empiezan a desarrollar con la llegada del vídeo. Al ser esta relación bastante compleja hay que poner en contacto enfoques y perspectivas diferentes de campos como la comunicación de masas, la construcción social de la realidad, los discursos sociales, la política o la ideología.

Las prácticas audiovisuales colectivas en torno a las luchas por el derecho a la vivienda son el punto de partida de la segunda parte y componen el grueso de nuestra investigación. En el cuarto capítulo hacemos una contextualización histórica, política y cultural desde 1960 a 1978, que entendemos relevante para entender las prácticas cinematográficas que se desarrollan en esos momentos. También se analiza el nacimiento del movimiento vecinal y el desarrollo de las luchas en torno al barrio como base de la comunidad. El cine militante y la lucha por el derecho a la vivienda es el siguiente capítulo. Partiendo de una problemática, como es la de la vivienda, que afecta a un gran número de personas durante estos años, estudiamos cómo el cine comercial refleja el tema y el porqué de propuestas alternativas en otro tipo de producciones cinematográficas militantes donde la independencia económica e ideológica es imprescindible para no perder la visión crítica. Nos acercamos a la vida de distintos colectivos de cine militante que se desarrollan durante

estos años como el Colectivo de Cine de Madrid, la Central del Curt o Equipo Dos. Nos interesan especialmente los films que tienen como eje discursivo del relato la vivienda. Encontrando la primera película de estas características en 1960: *Notes sur l'emigration. Espagne 1960* (Jacinto Esteva y Paolo Brunatto, 1960). Un film que habla de las condiciones de vida de los emigrantes con una perspectiva crítica y con una clara voluntad de cambio. Desde diferentes posicionamientos políticos y estéticos este tipo de prácticas fílmicas discurren durante los años sesenta y setenta, hasta el cambio de régimen político que supone un claro desvanecimiento de las mismas. Los cambios sociales y políticos afectan directamente a este tipo de experiencias que con la llegada de la democracia pierden su sentido político de oposición al régimen. La disidencia pasa a formar parte de las filas del gobierno.

La década de los ochenta supone un asentamiento de la democracia y una desaparición total de este tipo de films militantes, no sólo nos referimos a lo cinematográfico sino a un silencio generalizado en los movimientos sociales. Será en los años noventa con las correspondientes crisis de gobierno lo que hará que el videoactivismo y el cine militante vuelva a escena y adquiera la relevancia que se merece. El frente de lucha ha cambiado: ya no hay clandestinidad ni un régimen dictatorial contra el que luchar por lo que se plantean nuevos objetivos.

En el capítulo seis hacemos una nueva contextualización desde 1990 a 2010. En lo que respecta a las luchas por el derecho a la vivienda, los años noventa, suponen la expansión del movimiento de la okupación. Ante el desarrollo de políticas de viviendas excluyentes para los sectores sociales más marginales, la okupación se plantea como una alternativa de conseguir una vivienda, una propuesta política y contracultural. También son momentos de lucha contra las políticas neoliberales. El movimiento antiglobalización se convierte en el principal impulsor de eventos tan multitudinarios como las Contracumbres europeas contra el G8 o el Fondo Monetario Internacional, y destacan por el nuevo uso que hacen de las nuevas tecnologías digitales creando una nueva forma de comunicar donde Internet se convierte en su campo de acción.

En lo referente a luchas por el acceso a una vivienda digna asistimos, tras la crisis de los ochenta, a la configuración de un nuevo movimiento vecinal ligado a la lucha contra la especulación inmobiliaria y el encarecimiento de la vivienda. Además el virus de la gentrificación entra a formar parte de la vida de muchas ciudades y afecta de manera

directa a sus habitantes. Se configura así un panorama de nuevas asociaciones vecinales muy fuertes que consiguen parar importantes proyectos urbanísticos.

La llegada del nuevo siglo también supone el desarrollo de nuevas movilizaciones en lo que respecta a las luchas por el derecho a la vivienda. Inscritas en un panorama de protesta social generalizada en un contexto caracterizado por la especulación inmobiliaria, la corrupción y una gran crisis económica, nacen la Asamblea contra la Precariedad y por una Vivienda Digna o la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH). Estos movimientos suponen una desvinculación total de sellos políticos, ganando así autonomía, y sus formas de organización alternativas se basan en el asamblearismo y la descentralización.

El séptimo capítulo se centra en el estudio de las prácticas videoactivistas que se desarrollan durante estos veinte años: 1990-2010. Al estudiar este tipo de producciones planteamos la investigación en dos partes. Esta división se debe principalmente al desarrollo de nuevas tecnologías que cambian las dinámicas de acción de estos colectivos audiovisuales, afectando a todos los aspectos y fases de la producción, a partir del año 2001.

La primera fase se desarrolla en los años noventa y coincide con la etapa dorada del movimiento okupa. En ella estudiamos diferentes producciones videoactivistas, casi todas ellas vinculadas a la okupación y con características de producción y narrativas muy similares. Analizamos la producción de colectivos surgidos en Barcelona como el Col.lectiu de Video Chigra; Producciones Fendetestas y el Taller de imagen de la CGT, ambos muy vinculados entre sí, en la ciudad de Madrid y la productora y distribuidora de materiales audiovisuales alternativos en el País Vasco, Eguzki Bideoak.

La segunda fase de la producción empieza con el nuevo siglo. Hay determinados factores que condicionan el progreso del videoactivismo: el desarrollo tecnológico, el aumento de espacios de reflexión sobre este tipo de experiencias y el contexto político y social marcado por un período de crisis en todos los sentidos. La brecha tecnológica de la que adolecen los colectivos audiovisuales de los años noventa se ve superada por el desarrollo de las NTIC. Además la evolución del género documental tiene una gran influencia en este tipo de producciones alternativas marcando a partir de este momento dos tendencias claras: piezas condicionadas por la urgencia del momento político heredadas del espíritu más guerrillero de comienzos de los noventa y producciones más elaboradas, en cuanto a la forma y al contenido, heredadas de las prácticas documentales.

El cine comercial también se interesa por reflejar en sus películas la problemática de la vivienda con temáticas más vinculadas con la especulación urbanística, la corrupción o el mobbing inmobiliario. Cineastas como Fernando León, Enrique Urbizu o Álex de la Iglesia realizan films donde operaciones inmobiliarias, barrios y comunidades condicionan las vidas de los protagonistas. Además del siempre presente género documental que durante estos años, gracias a éxitos de películas como *En construcción* (2001) de José Luis Guerín, sale en cierta manera de la marginalidad impuesta por el sistema de producción comercial cinematográfico. También encontramos ejemplos paradigmáticos como es el caso del film colectivo *Hay motivo* (2004) que constituye una apuesta militante por parte del cine comercial.

Madrid y Barcelona siguen siendo las ciudades que más colectivos audiovisuales ven nacer por lo que es donde más producción videoactivista vamos a encontrar pero también estudiamos ejemplos de otras ciudades como Bilbao, Burgos, Pamplona o Valencia.

Para terminar nuestra investigación lo hacemos dedicando una parte especial a las prácticas videoactivistas producidas por la Asamblea contra la precariedad y por una vivienda digna o la PAH. Una de las singularidades de estos movimientos es el uso que hacen de las nuevas tecnologías para organizarse y comunicarse, por ejemplo a través del audiovisual. Entienden así las posibilidades que el videoactivismo ofrece como herramienta de difusión e intervención en las problemáticas de vivienda de ahí que dediquen gran parte de su esfuerzo a producir videos relacionados con el tema.

Tras este estudio damos paso a las conclusiones que apoyan nuestras hipótesis de trabajo, a la confección de futuras líneas de investigación, a la bibliografía y los anexos, donde incluimos un listado de prácticas audiovisuales alternativas en torno a las luchas por el derecho a la vivienda, divididas en los dos períodos de estudio, y las entrevistas con los diferentes colectivos audiovisuales protagonistas de estas experiencias cinematográficas y videográficas disidentes.

**PRIMERA PARTE. DEL CINE MILITANTE AL VIDEOACTIVISMO:
UNA REFLEXIÓN TEÓRICA ACERCA DE PRÁCTICAS
AUDIOVISUALES CONTRAHEGEMÓNICAS**

A continuación analizamos los conceptos básicos sobre los que se asienta esta investigación. Algunos de estos puntos son sólo una pequeña introducción teórica que nos permite elaborar nuestro estudio, ya que son conceptos que requieren de mucho más tiempo y espacio para ser desarrollados de manera precisa.

Nuestro objeto de estudio, tanto el cine militante como el videoactivismo, pretende intervenir en la sociedad y transformarla a través de la cultura. Pero no una cultura institucionalizada, sino una cultura libre de ataduras al sistema, con sus propios códigos y estructuras basadas en la autoorganización y la autonomía.

Estas producciones constituyen una propuesta de representaciones culturales e imaginarios sociales que conforman una realidad y dan vida a la memoria colectiva. El audiovisual se convierte en un espacio discursivo de lucha simbólica que adquiere un cariz político en el momento que construye una realidad social.

A la hora de elaborar un marco teórico para conocer mejor este fenómeno cinematográfico podemos hacerlo desde diferentes perspectivas: una perspectiva psicológica, historiográfica, estética, semiótica o filosófica. Todas estas perspectivas siguen distintas metodologías de análisis y construyen de manera diferente el objeto de estudio. De tal manera que éste muchas veces se presenta fragmentado conforme a la división de campos disciplinarios.

La mayor parte de investigaciones cinematográficas giran en torno a tres grandes ejes de estudio. Por un lado, los vinculados a la propia historia del cine; en segundo lugar, los inscritos en el campo de la estética que dan lugar a la teoría del cine propiamente dicha y a la institucionalización del cine como arte y por último, los vinculados a los Estudios Culturales (Cultural Studies) en general inscritos en los análisis críticos sobre la comunicación de masas.

A lo largo de la historia ha habido diferentes teorías que analizan la relación entre el cine y la política. Al ser esta una relación bastante compleja hay que poner en contacto enfoques y perspectivas diferentes de campos como la comunicación de masas, la construcción social de la realidad, los discursos sociales, la política o la ideología. Para realizar esta investigación proponemos un modelo teórico donde consideramos al cine y al vídeo como medios de comunicación de masas que articulan un discurso que circula en un espacio público, que genera representaciones socialmente compartidas y que incide en la

construcción de la realidad social. Existen varias corrientes críticas de pensamiento que proveen las bases ideológicas a estos grupos de cine militante o videoactivismo.

Este trabajo se propone indagar en las continuidades y rupturas que hay entre el cine militante y el videoactivismo, así como el reflejo de la lucha por el derecho a una vivienda en este tipo de prácticas audiovisuales contrahegemónicas desde los años sesenta hasta el año 2010. En consonancia con esto, reconocemos la herencia crítica de los Estudios Culturales así como ciertas teorías del cine, que dan lugar a estas rupturas con los medios de comunicación de masas como guías para la creación de nuestro marco teórico.

En la génesis de este tipo de experiencias prevalecen las interpretaciones sobre las condiciones sociales, históricas y culturales en las que se desarrollan así como la búsqueda de una expresión cinematográfica que dé cuenta de todas ellas. En la actualidad las NTIC abren nuevos campos de investigación pero las prácticas en las que se inscriben siguen contando con las mismas características que las primeras. De ahí que nuestro enfoque teórico no cambie a medida que pasan los años y del estudio del cine militante pasemos al estudio del videoactivismo.

La investigación que planteamos arranca en la década de los sesenta. Unos años muy convulsos en lo que respecta a acontecimientos políticos y sociales, que veremos más adelante, pero también en lo que respecta a teorías críticas. Éstas conceptualizan las estructuras de dominación y resistencia y generan posibilidades de transformación social. De ahí que empecemos haciendo un repaso de todas las que condicionan la investigación del cine como herramienta de transformación social. Estas teorías nos permiten interpretar y encontrar sentido a la vida social.

Capítulo I. Evolución del pensamiento crítico en el ámbito de la comunicación de masas

*Para quienes se ocupan de la fundamentación teórica de las Comunicaciones,
Frankfurt es una obligada estación de tránsito y reflexión.*

*A sus principales autores debemos, sépase o no,
casi todos los argumentos críticos que hoy pasan por lugares comunes.*

Antonio Pasquali

Cuando hablamos de pensamiento o teorías críticas sobre la comunicación de masas podemos englobar un amplio espectro que va desde los años treinta hasta la actualidad con ejemplos como la Escuela de Frankfurt, los Estudios Culturales o la Escuela Latinoamericana de la Comunicación, entre otras muchas. Todas ellas tienen en común la reflexión acerca de la comunicación y la cultura ofreciendo un marco muy amplio de investigación con un carácter de denuncia y emancipación.

Moragas Spá, pionero en el campo de investigación de estas teorías en España, publica en 1981 el libro *Teorías de la Comunicación*. Una de las primeras revisiones sobre los estudios de comunicación de masas en Europa, donde afirma que la teoría crítica de la comunicación encuentra su finalidad en un doble desafío (1981, p.245):

- 1) En la posibilidad de establecer bases teóricas para la participación democrática.
- 2) En su contribución al desenmascaramiento de las propuestas de participación simbólica – alienada– de una democracia neutralizada por los procesos comunicativos tendentes a la sustitución social.

En la actualidad este panorama no es muy distinto. Estas teorías críticas ayudan a desmitificar la labor de los medios de comunicación de masas, apuestan por una comunicación no mercantilizada a favor de los intereses de los individuos y no de las grandes corporaciones y nos ayudan a comprender la esencia de la comunicación social que debe ser dialógica, participativa, plural y emancipadora (Barranquero, 2005).

1.1. La Escuela de Frankfurt: del proyecto de la Teoría crítica al desencanto de la razón

Los primeros estudios de comunicación críticos aparecen en los años treinta con la Escuela de Frankfurt. Ellos acuñan el término de “industrias culturales”. Con ello pretenden enseñar el proceso de industrialización de la cultura de producción en masa y los imperativos comerciales que dirigen el sistema, cuyo objetivo es proporcionar legitimidad ideológica a las sociedades capitalistas e integrar a los individuos en la cultura de masas. También expresan en sus estudios su preocupación por el funcionamiento de los medios de comunicación en los países capitalistas.

A pesar de que el Instituto de Investigación Social, así se llama cuando nace en los años veinte, tiene sus primeras investigaciones basadas en lo simbólico y cultural, se considera que la Escuela de Frankfurt tiene su auténtica génesis con la dirección de Max Horkheimer. Desde comienzos de los años treinta con la publicación de la "Revista de Investigación Social" ("Zeitschrift für Sozialforschung", 1932) se puede hablar de la Escuela de Frankfurt. Sus autores fundamentales son: Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Erich Fromm, Walter Benjamin, Leo Lowenthal y poco después Herbert Marcuse.

Horkheimer (1937) acuña la denominación de Teoría Crítica: el análisis crítico-dialéctico, histórico y negativo de lo existente en cuanto "es" y frente a lo que "debería ser", y desde el punto de vista de la razón histórico-universal. Entendiendo la crítica como una parte de la praxis social en un proceso histórico concreto que desenmascara las ilusiones armónicas del liberalismo, descubre sus contradicciones y el carácter abstracto de su concepto de libertad. Una teoría crítica con un claro interés: la superación de la injusticia social.

La Escuela se centra en una investigación sobre los principios de dominación colectivos.

La Escuela de Frankfurt representa pues el primer esfuerzo heterodoxo relevante, y diríamos que verdaderamente trascendental, de crítica filosófica y cultural de la actividad de los medios de comunicación de masas, desde una lectura variante del marxismo, en la que se rechazará tanto el determinismo mecanicista de la ortodoxia soviética como el positivismo empirista abstracto de la tradición funcional estadounidense de la Mass Communication Research, en el intento por comprender, desde un análisis global de los sistemas de mediación informativa, las contradicciones constitutivas de la nueva producción cultural institucionalizada (Sierra, 2011, p.350).

Tanto Horkheimer como Adorno creen que las películas comerciales pueden resultar más peligrosas que las bombas, ayudando a destruir la identidad cultural de la gente, pero especialmente la de las minorías. Los medios de comunicación de masas tienen como objetivo una des-concienciación que hace que la gente sea incapaz de juzgar por sí misma y tomar decisiones independientes. Adorno termina afirmando que las fuerzas de producción, tal como están organizadas en el sistema capitalista, limitan la emancipación por medio de la industria cultural jerárquicamente establecida (Henny, 1979, pp.383-384).

Adorno emplea por primera vez el término de “industria cultural” en su obra *Dialektik der Aufklärung*, escrita en colaboración con Horkheimer y publicada inicialmente en 1947. Adorno considera que el término cultura de masas puede llevar al equívoco al pensar en una cultura generada por las masas, cuando es todo lo contrario, una cultura que se impone a las masas. En el caso de la industria cultural el consumidor es el objeto de la cultura.

Para los teóricos de la Escuela de Frankfurt los mensajes que produce la Industria Cultural y que son difundidos mediante los medios de comunicación de masas no poseen contenidos neutros, sino que tratan de imponer la ideología de la burguesía con la intención de adormecer la voluntad revolucionaria de las clases obreras mediante su incorporación al sistema capitalista.

Los medios de transporte y comunicación de masas, los bienes de vivienda, alimentación y vestuario, el irresistible rendimiento de la industria de las diversiones y de la información, llevan consigo hábitos y actividades prescritas, ciertas reacciones emocionales e intelectuales que vinculan de forma más o menos agradable los consumidores a los productos y, a través de éstos, a la totalidad. Los productos adoctrinan y manipulan; promueven una falsa conciencia inmune a su falsedad. Y a medida que estos productos útiles son asequibles a más individuos en más clases sociales, el adoctrinamiento que llevan a cabo deja de ser publicidad; se convierten en modo de vida. Es un buen modo de vida -mucho mejor que antes-, y en cuanto tal se opone al cambio cualitativo. Así surge el modelo de pensamiento y conducta unidimensional en el que ideas, aspiraciones y objetivos, que trascienden por su contenido el universo establecido del discurso y la acción, son rechazados o reducidos a los términos de este universo (Marcuse, 1987, pp.41-42).

La llegada al poder de Hitler provoca el cierre del Instituto en 1933 y el exilio o el encarcelamiento de algunos de sus miembros. Adorno y Horkheimer se van a Estados Unidos donde consolidan sus estudios sobre la sociedad post-industrial y las estructuras

políticas y culturales. La vuelta de Horkheimer a Alemania en el año 1950 cierra esta etapa y posteriormente no desarrolla ninguna teoría interesante respecto a la cultura mediática.

La propuesta de estos autores se centra en la resistencia como individuo más que en grupos sociales, movimientos o prácticas de oposición por lo que su planteamiento no nos parece lo suficientemente fuerte para formular estrategias culturales contrahegemónicas, como las que estudiamos en esta investigación.

1.1.1. Hans Magnus Enzensberger: la tesis de la ideotización

A continuación abrimos un paréntesis para hablar de Hans Magnus Enzensberger. El filósofo y poeta alemán sigue la línea crítica de la Escuela de Frankfurt y su punto de partida es la publicación de *Elementos para una teoría de los medios de comunicación* en 1971 donde lleva a cabo una reelaboración de las ideas de Bertolt Brecht y Theodor Adorno.

Enzensberger pone el énfasis en la función potencialmente liberadora de los medios de comunicación, él considera que cada emisor también puede ser un receptor. Empieza a ver en los medios un gran potencial revolucionario y muestra a la New Left el camino a seguir para explotar de manera justa los medios de comunicación de masas para conseguir un efecto emancipador con ellos.

También habla de la manipulación de los medios e incide en que da igual en manos de quién estén porque la manipulación va unida a la comunicación:

Etimológicamente, el término manipulación viene a significar una consciente intervención técnica en un material dado. Si esta intervención es de una importancia social inmediata, la manipulación constituye un acto político. Éste es el caso de la industria de la conciencia. [...] el escribir, filmar o emitir sin manipulación, no existe (Erzensberger, 1974, p.25).

Para este autor el verdadero proyecto revolucionario consiste en convertir a cada sujeto en un manipulador en el proceso comunicativo dentro de los medios de comunicación de masas. El uso correcto de estos medios estriba en la organización basada en una producción colectiva gestionada por organizaciones, un proceso de aprendizaje político y la interacción de los participantes para que se produzca un feedback comunicativo que ayude a la movilización de las masas y genere conciencia revolucionaria.

El autor alemán nos deja el siguiente esquema dialéctico explicando el uso represivo de los medios y en contraposición el uso emancipador de los mismos:

Uso represivo de los medios basado en:

- programa de control central
- un transmisor, muchos receptores
- inmovilización de individuos aislados
- conducta de abstención pasiva respecto al consumo
- proceso de despolitización
- producción por especialistas
- control por propietarios o burócratas

Uso emancipador de los medios basado en:

- programas descentralizados
- cada receptor es un transmisor en potencia
- movilización de las masas
- interacción de los participantes, feedback
- proceso de aprendizaje político
- producción colectiva
- control socializado por organizaciones autogestoras

Estas aportaciones teóricas son la base para el desarrollo posterior de prácticas de comunicación basadas en la alternatividad que estudiaremos más adelante.

Como apunte final y curiosidad, cabe comentar que la postura actual de Erzensberger reflejada en su ensayo *El vacío perfecto. El medio de comunicación “cero” o por qué tiene sentido atacar a la televisión* (2010) no tiene nada que ver con la que acabamos de explicar. En la actualidad el autor ya no tiene intención de transformar los medios, además considera que “la televisión idiotiza”.

Con tres premisas basadas en las tesis de la manipulación, la imitación y la simulación llega a la conclusión de la tesis de la “idiotización”:

Las tres teorías anteriores convergen en la cuarta, la tesis de la idiotización, que se condensa en un enunciado antropológico. Según ella, los medios no sólo debilitarían la capacidad crítica y de discernimiento, la sustancia moral y política de los usuarios, sino

también su capacidad de percepción e incluso su identidad psíquica. Con ello producirían, si no llega a ponerles coto, un Hombre Nuevo que, según las circunstancias, cabría calificar ya sea de zombi o de mutante (Erzensberger, 2010, p.10).

De una visión integrada pasa a una visión apocalíptica donde el espectador es el responsable de la “idiotización” de estos medios. En un contexto supeditado al control de los medios de comunicación de masas el espectador es cómplice, de ahí desarrolla su teoría del medio cero, que no está caracterizada por la debilidad del espectador sino por el poder de los medios (1991).

1.2. Estudios culturales: relaciones entre cultura y sociedad

La producción audiovisual que estudiamos requiere de una técnica transdisciplinaria de análisis que la sitúe en su contexto histórico y cultural: del texto al contexto, y del texto a la cultura y la sociedad. Nos basamos en la teoría social, la economía, la política, la historia, los estudios de comunicación y otros estudios teóricos para realizar nuestra investigación. Este enfoque se centra en la evolución histórica de las producciones audiovisuales militantes y videoactivistas y su desarrollo en distintos contextos. Por esta razón consideramos que la mejor manera para entender las vías por las que circula el sentido de los procesos de comunicación de masas en nuestra sociedad contemporánea son los Estudios Culturales.

Se trata de considerar la cultura en sentido amplio, antropológico, de pasar de una reflexión centrada en el vínculo cultura-nación a un enfoque de la cultura de los grupos sociales. Aunque permanece sujeta a una dimensión política, el meollo de la cuestión consiste entonces en comprender de qué manera la cultura de un grupo, y sobre todo la de las clases populares, funciona como rechazo del orden social o, a la inversa, como forma de adhesión a las relaciones de poder (Mattelart y Neveu, 2004, p.15).

A lo largo del siglo XIX las figuras intelectuales del humanismo romántico difunden una tradición de pensamiento conocida con el nombre de *Culture and Society*. Sienten la necesidad de explicar los cambios que está sufriendo una sociedad transformada por la industrialización y manipulada por los medios de comunicación.

Estos pensadores denuncian los estragos que está causando la vida mecanizada bajo los efectos de la civilización moderna. La clase media descalifica el arte por considerarlo no rentable y las clases populares llegan a la vida cultural inglesa.

Hacia finales de siglo aparecen los English Studies, un nuevo ámbito de estudio sobre

literatura inglesa que más tarde ayuda a la gestación de una nueva línea de pensamiento que defiende una concepción socio histórica de la cultura: los llamados Estudios Culturales (Cultural Studies).

En 1964 se crea el Centre for Contemporary Cultural Studies en la Universidad de Birmingham en el Reino Unido. En este centro se desarrollan todas las teorías culturalistas que luego se expanden a Estados Unidos, Australia, Latinoamérica, Europa o Asia.

(...) el proyecto del centro es claro. Quiere utilizar métodos y herramientas de la crítica textual y literaria mediante el desplazamiento de la aplicación de las obras clásicas y legítimas hacia los productos de la cultura de masas, hacia el universo de las prácticas culturales populares (Mattelart y Neveu, 2004, p.48).

Estos estudios se centran en la cultura popular tradicional, manifestaciones que expresan la vida de un pueblo, y la cultura de masas, un modelo cultural propio de las sociedades desarrolladas. En este caso dejan de lado la cultura oficial, la académica y se centran en el estudio de la vida cotidiana, las prácticas usuales y las relaciones sociales del ciudadano, y consideran que estos aspectos también son cultura.

La aparición de los Estudios Culturales puede calificarse entonces de paradigma, de debate teórico coherente. Se trata de considerar la cultura en sentido amplio, antropológico, de pasar de una reflexión centrada en el vínculo cultura-nación a un enfoque de la cultura de los grupos sociales. Aunque permanece sujeta a una dimensión política, el meollo de la cuestión consiste entonces en comprender de qué manera la cultura de un grupo, y sobre todo la de las clases populares, funciona como rechazo del orden social o, a la inversa, como forma de adhesión a las formas de poder (Mattelart y Neveu, 2004, p.15).

Sus padres fundadores fueron Richard Hoggart, autor de *The Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life with special references to Publications and entertainments* (1957), Raymond Williams y su obra *Culture and Society, 1780-1950*, (1958), *The Making of the English Work Class* (1963) de Edward P. Thompson y el famoso *Encoding and Decoding in the Televisión Discourse* (1973) de Stuart Hall.

Richard Hoggart estudia en su obra la influencia de la cultura transmitida por los medios de comunicación en la clase obrera. La idea básica que desarrolla es que se tiende a sobreestimar la influencia de los medios en las clases populares y por ello el autor desarrolla una desconfianza hacia la industrialización de la cultura. La idea misma de la resistencia de la clase obrera, las clases populares, que subyace en el enfoque de sus

prácticas culturales se basa en esta creencia. Todos coinciden en que es imposible abstraer la cultura de las relaciones de poder y de las estrategias de cambio social.

Tanto Raymond Williams como Edward P. Thompson están en estrecha relación con la New Left y muy influenciados por corrientes de pensamiento marxistas. De hecho Thompson es uno de los fundadores de la publicación New Left Review. Ambos autores comparten el deseo de superar los análisis que convierten la cultura en una variable sometida a la economía y dejan a un lado la reflexión sobre las formas culturales. Tienen una misma visión de la historia, construida a partir de las luchas sociales y donde la noción de resistencia a un orden impuesto es fundamental. En 1965 Raymond Williams publica *The long revolution*, una obra muy importante porque rompe con la tradición literaria y encuadra a la cultura como un proceso global donde la literatura, la pintura y el arte son una parte más de la comunicación social.

Stuart Hall, a diferencia del resto de fundadores, es el autor de una gran masa de artículos que trabajan conceptos como la eventual productividad de los legados del marxismo o debates sobre las aportaciones y los riesgos de las teorías que se toman prestadas del posmodernismo o la deconstrucción. Su artículo *Encoding and Decoding in the Television Discourse* (1973) atiende a cuatro momentos de la emisión televisiva consistentes en producción, circulación, distribución/consumo y reproducción. También define las tres maneras de descodificar los mensajes:

1. Código dominante: relativo a la hegemonía del medio.
2. Código oposición: relativo a la interpretación del mensaje por medio de otros marcos de referencia.
3. Código negociado: resultante de las dos anteriores.

Todos ellos están muy influenciados por el marxismo y alguno de ellos, como Stuart Hall por el estructuralismo francés. Además, ofrecen, a pesar de sus diferencias, nuevas ópticas de aproximación al estudio de la cultura mediática relacionándola con el contexto, analizando los procesos de hegemonía, las estrategias de predominio cultural y político, la contra-hegemonía y sus implicaciones.

Capítulo II. Sociedad, cultura y poder en el dispositivo cinematográfico

AL MAGNÍFICO LORENZO DE MÉDICIS

Los que desean congraciarse con un príncipe suelen presentársele con aquello que reputan por más precioso entre lo que poseen, o con lo que juzgan más ha de agradarle; de ahí que se vea que muchas veces le son regalados caballos, armas, telas de oro, piedras preciosas y parecidos adornos dignos de su grandeza.

Deseando, pues, presentarme ante Vuestra Magnificencia con algún testimonio de mi sometimiento, no he encontrado entre lo poco que poseo nada que me sea más caro o que tanto estime como el conocimiento de las acciones de los hombres, adquirido gracias a una larga experiencia de las cosas modernas y a un incesante estudio de las antiguas.

Acciones que, luego de examinar y meditar durante mucho tiempo y con gran seriedad, he encerrado en un corto volumen, que os dirijo.

Nicolás Maquiavelo

El poder es uno de los elementos capitales de la política. Para hablar de poder lo hacemos desde los más elementales principios de los que habló Maquiavelo en su tratado de teoría política *El Príncipe* (1531) hasta los mecanismos de control de la sociedad actual a través de la Red. Lo que tenemos claro es que las relaciones de poder pasan por diferentes momentos en la historia pero conservan todas ellas elementos comunes.

Si hacemos un repaso de la historia del pensamiento, Maquiavelo ya sienta las bases en el siglo XVI para saber cómo llegar al poder y también cómo mantenerlo. La personalidad de los poderosos debe tener determinadas características como la capacidad de manipular, destreza para hacerlo, capacidad de engaño y debe estar por encima del bien y del mal. Es indiscutible que los poderosos de Maquiavelo ya contemplan las características que definen a la mayoría de los medios de comunicación de masas. El nuevo poder de la sociedad actual.

Hobbes (1651), uno de los principales filósofos políticos ingleses, añade a las teorías de Maquiavelo, unas décadas más tarde, que el poder es delegado en el Estado y que se lleva adelante a través de un pacto social.

Weber (1977), el gran clásico de la teoría del Poder, explica que el poder es un sistema por

el que se lucha, se alcanza y se distribuye. También es la diferencia de fuerza entre una autoridad y la otra. Tanto el poder como la dominación son imponer tu voluntad sobre otros.

El poder y los procesos políticos también son una constante en la obra de Wright Mills (1956). Su preocupación central es analizar cuáles son las posibilidades objetivas para que los hombres se conviertan en individuos libres y racionales. Para él el proceso político es una lucha por el poder y por el prestigio.

Mills nos enfrenta al reconocimiento de las estructuras de dominación pero también a la capacidad y a la posibilidad de ser ciudadanos libres, sujetos históricos que más allá y/o por encima de los centros de poder poseen el impulso, puesto en acción, de producir procesos y eventos con la intención de cambiar las estructuras de la sociedad, para el logro de una vida más digna e igualitaria para todos. En una palabra, nos impulsa a reconocer como fundamentales los valores de la libertad y la razón y el papel de ésta en nuestra experiencia de hombres y mujeres libres que realizan la historia (Fernández Cardoso, 2012, p.29).

Habermas (1981) y Arendt (1993) piensan que el sujeto de Poder es sólo colectivo. Es especialmente interesante para nuestro estudio la obra de Arendt porque es la primera de los teóricos que piensa en el poder y en su dimensión comunicativa fundada en una viva conexión con la voluntad ciudadana y el ejercicio del discurso.

El teórico pensador Michel Foucault habla del poder en los siguientes términos:

...cuando se habla de poder, la gente piensa inmediatamente en una estructura política, en un gobierno, en una clase social dominante, en el señor frente al esclavo, etc. Pero no es en absoluto en esto en lo que yo pienso cuando hablo de relaciones de poder. Me refiero a que en las relaciones humanas, sean cuales fueren -ya se trate de una comunicación verbal, como la que estamos teniendo ahora, o de relaciones amorosas, institucionales o económicas-, el poder está siempre presente: me refiero a cualquier tipo de relación en la que uno intenta dirigir la conducta del otro (Foucault, 1989, pp.110-111).

Lo importante del pensamiento de Foucault es que plantea un nuevo campo de análisis: el funcionamiento de las relaciones de poder.

Después de estudiar estas aproximaciones al concepto de poder, lo que es inevitable es pensar que cultura y poder han ido siempre de la mano. El hecho cultural es un claro instrumento de poder: a través de la cultura institucional, estatal, se intenta dirigir

conductas. Los medios de comunicación tienen el poder de modificar las opiniones neutralizando voluntades sin coacciones ni mandatos explícitos. Pero el poder no puede controlar todas las relaciones entre las personas, de ahí que surjan actitudes de resistencia frente a este dominio de los mass media.

Antes de adentrarnos en la problemática de los medios de comunicación de masas nos gustaría explicar cuatro conceptos que ocupan un lugar importante en los Estudios Culturales y que son clave a la hora de desarrollar nuestra investigación: ideología, hegemonía, resistencia e identidad. Todos conceptos heredados del pensamiento marxista y presentes en una problemática relacionada entre la cultura y el poder.

El concepto de ideología ha sido definido por muchos autores (Eagleton 1991, Althusser 1988, Selinger 1976) pero en la práctica hay dos tendencias claras a la hora de identificar el concepto:

1. La ideología supone un corpus de ideas muy rígidas, carentes de flexibilidad y cercanas al ámbito doctrinal.
2. La ideología tiene que ver con la legitimación del poder con el fin de sostener relaciones de dominio.

Las películas, como cualquier creación cultural, son portadoras de ideologías. Desde una perspectiva de tradición marxista la ideología actúa en un sistema capitalista como la dominación que enmascara los conflictos de clase. Durante los años sesenta las corrientes de estudio cinematográfico centradas en la semiótica dedican muchas páginas a analizar la ideología del cine clásico americano y cuestionar el aparato cinematográfico capitalista.

Las imágenes no son inocentes. Toda película influye en el modo que el individuo tiene de percibir las cosas, influye en la concepción que tiene de sí mismo y del mundo que le rodea. Crea hábitos, normas de comportamiento, mentalidades, formas de vida, mitos, en definitiva imágenes que constituyen la ideología (2002, p.5).

Para el teórico marxista Gramsci la ideología se compone de una serie de principios e ideas que sirven para apuntalar el poder de las clases dominantes. En este sentido toda ideología es opresora y tiene como objetivo la perpetuación de las diferencias sociales.

Si trasladamos este concepto a la teoría cinematográfica las películas intentan por unos medios u otros atrapar al espectador y convertirle en un sujeto sumiso y obediente. Ryan y Kellner, en su obra *Camera Politica: The politics and ideology of contemporary* explican

el concepto de ideología de esta manera: “un intento de apaciguar las tensiones sociales y de responder a las fuerzas sociales de tal manera que dejen de ser peligrosas para el sistema social de desigualdad” (1988, p.14).

Si hablamos de ideología no podemos dejar al margen el concepto, también formulado por Gramsci de la hegemonía: una construcción del poder a través de la conformidad de los dominados con los valores del orden social. Como explica el cineasta Andrés Linares en su libro *El cine militante* citando a Gramsci la hegemonía forma parte de los productos culturales:

La hegemonía es un orden en el que predomina una determinada forma de vivir y de pensar, en el que un determinado concepto de la realidad se difunde por la sociedad a través de todas sus manifestaciones institucionales y privadas, insuflando su espíritu al gusto, la moralidad, las costumbres y los principios religiosos y políticos, y a todas las relaciones sociales, especialmente en sus connotaciones intelectuales y morales (1976, p.7).

Igualmente las clases populares van a poner en juego una clase de repertorios que se opongan a la dominación, y aquí podemos hablar de resistencia. Porque no podemos olvidar que para los Estudios Culturales la cultura puede servir en dos aspectos: para la reproducción del orden social o para la resistencia. En este segundo aspecto se encuadra nuestro objeto de estudio.

Si pensamos en los contenidos ideológicos de una cultura sólo tenemos que comprender en qué medida los sistemas de valores intervienen para estimular procesos de resistencia y también en qué medida los discursos y los símbolos otorgan a los grupos populares una conciencia de identidad.

2.1. Dispositivo y análisis del discurso

En el campo de investigación de la cultura, nuestro estudio se centra en la imagen audiovisual. Las teorías cinematográficas, en especial las teorías fílmicas francesas de los años setenta, hablan del cine como dispositivo: un conjunto de normas, instituciones, categorías y formas de control, que existen entre los seres humanos y sus prácticas sociales. Por lo tanto, podemos entender el dispositivo “como una red de relaciones imaginarias que disciplinan la existencia social para configurar un orden” (Dittus, 2012, p.33). Autores como Metz (2001) o Casetti (1989) coinciden en proponer un análisis crítico del efecto-pantalla que no sólo tiene en cuenta las características propias de la imagen sino las

condiciones en las que se realiza la recepción de la obra. Estas últimas condicionan la relación del espectador con la imagen.

Siguiendo la obra de Foucault también podemos hablar del discurso como el conjunto de enunciados que expresan los significados y valores de una institución. Además, definen, describen y delimitan lo que es posible y no es posible decir (y, por extensión, lo que es posible y no es posible hacer) con respecto al área de interés de esa institución, tanto marginal como centralmente (Ferguson, 2007, p.52).

En este caso los discursos mediáticos son los que nos interesan y los podemos definir como maneras – organizadas sistemáticamente – de describir o representar el mundo. Cuando se estudian los medios de comunicación de masas es interesante ver cómo estas representaciones se estructuran como discursos. Discursos de poder. No debemos olvidar que en nuestra sociedad el poder es el poder de la comunicación (Castells, 2008).

En el caso del cine militante y el videoactivismo el objetivo es luchar contra esos discursos de poder ofreciendo discursos de contrapoder sin olvidar el gran impacto de los medios de comunicación de masas como generadores de opinión pública que luego condiciona decisiones políticas. Castells (2008) también explica que cuando hablamos de contrapoder lo hacemos en términos sociales y políticos, una resistencia al poder o la capacidad de los actores sociales para desafiar y cambiar las relaciones de poder institucionalizadas en la sociedad.

Entonces consideramos el objeto de estudio de nuestra investigación como una práctica discursiva con sus peculiaridades, porque rompen con el discurso imperante, y esta singularidad no sólo se manifiesta en sus contenidos o temas sino en su forma de producir, de distribuir y de exhibir este tipo de obras cinematográficas. Todas estas experiencias tienen un especial desarrollo en períodos de crisis (económica, social, política...) y se oponen al modelo convencional de producción audiovisual. Su cuestionamiento afecta también a su discurso. En este caso el cine se convierte en una máquina que hace visible lo invisible. El creador o creadores tienen un objetivo claro: desvelar las herramientas que utiliza el poder para generar determinadas situaciones sociales y políticas y así de esta manera provocar solidaridad, compromiso y movilización respecto a las injusticias provocadas por el sistema.

En esta investigación los discursos que estudiamos son alternativos y ponen de manifiesto la construcción de nuevas imágenes de movimientos sociales y movilizaciones por el

derecho a la vivienda que casi siempre son protagonistas de discursos tendenciosos y artificiales en los medios de comunicación de masas convencionales. No debemos olvidar que el cine, junto con el resto de los medios de comunicación, son grandes constructores de imaginarios sociales.

2.2. La cultura de los medios de comunicación de masas

En nuestra investigación ponemos en contacto diferentes perspectivas para mostrar una serie de fenómenos y relaciones que van desde la comunicación de masas, la construcción de la realidad social, el discurso, etc. Este estudio parte de la consideración del cine como un medio de comunicación de masas.

Tales medios articulan diferentes *discursos* que circulan en un *espacio público* y que, dado su carácter de mediadores institucionales y productores de representaciones colectivamente compartidas, inciden decisivamente en la *tematización* de dicho espacio. El proceso de tematización contribuye a largo plazo a la *construcción de la realidad social*, entendida ésta como el mundo cotidiano del sentido común, memoria e identidades colectivas (Trenzado Romero, 1999, p.3).

Según Vidal Beneyto (1979, p.14) el estudio de los medios de comunicación de masas atraviesa diferentes fases. La primera fase comienza tras la Primera Guerra Mundial y las investigaciones se centran en cuestiones concretas y responden a motivaciones como la influencia de los media en la colectividad, la necesidad de estudiar su funcionamiento y también de cómo organizar profesionalmente y formar a sus protagonistas. Estos estudios se llevan a cabo especialmente en Estados Unidos y Alemania. A partir de 1950 empieza la segunda fase con una línea de estudio, desarrollada principalmente en Estados Unidos y dominante en el mundo, que responde al esquema funcionalista de Lasswell. Su modelo se publica en 1948 en su artículo *Estructura y función de la Comunicación de Masas*, y es un modelo básicamente descriptivo que se basa en cinco interrogantes: ¿Quién lo dice? ¿Qué dice? ¿A través de qué Canal?, ¿A Quién? y ¿Con qué Efecto? Cada una tiene su propio significado u objetivo. La tercera fase comienza al final de los años sesenta o inicios de los setenta, según países, y se caracteriza por una importante diversificación temática y metodológica de la investigación. Los dos apuntes más importantes de esta tercera fase son:

1. La tendencia a una consideración totalizadora y globalizante del proceso comunicacional.

2. Las consecuencias que pueden derivarse, para la política de la comunicación, de la práctica investigadora de sus procesos reales.

A la hora de hablar de medios de comunicación de masas tenemos que tener claras las funciones de estos medios para investigarlas. Trenzado Romero recoge en su libro *Cultura de masas y cambio político* (1999, pp.6-10) la clasificación de las funciones de la comunicación de masas según Stuart Hall:

- Suministro y construcción selectiva del conocimiento social. Los medios nos ayudan a construir imaginariamente el mundo en el que vivimos. Lo pueden hacer a través de la representación o de la mediación.
- Clasificación, ordenación y asignación a sus contextos referenciales de los diferentes tipos de conocimiento social suministrado por los medios. En este sentido se produce el efecto de la Agenda-Setting Function o establecimiento de la agenda temática. En líneas generales, estos estudios afirman que existe una relación causal entre la agenda de los medios y la consiguiente percepción pública de qué temas son importantes.
- Organizar y unir lo que se ha representado y clasificado previamente. Los medios de comunicación deberán construir algún grado de integración y cohesión, un orden reconocible complejo. Este tercer efecto es el que produce el consenso y construye la legitimidad.

Ser consciente del poder de los medios de comunicación de masas, entre los que se encuentran el cine y el vídeo, es necesario para desarrollar una conciencia crítica y resistir a la manipulación de los medios. Es un recurso imprescindible para que los individuos tengan más poder sobre su entorno cultural y puedan desarrollar alternativas y nuevas formas de cultura. El cine militante y el videoactivismo serían algunas de esas prácticas.

La cultura de los medios ayuda a formar la visión dominante del mundo y los valores más profundos: define lo que se considera bueno o malo, positivo o negativo, moral o pernicioso. (...) La cultura de los medios es una cultura industrial, organizada en torno al modelo de producción en masa, y está hecha para grandes audiencias, según diversos tipos (géneros), siguiendo fórmulas, códigos y reglas convencionales (Kellner, 2011, p.7).

En nuestra investigación utilizaremos el término cultura mediática, acuñado por Kernell (2011), como superación de la terminología de cultura popular y cultura de masas que

defienden los primeros culturalistas. Enfoca la atención sobre el circuito de producción, distribución y recepción mediante el cual se construye, se distribuye y se consume la cultura mediática.

Para estudiar esta cultura mediática y esbozar una serie de características para así entender posteriormente el nacimiento de propuestas alternativas, en este caso en el mundo de los medios de comunicación de masas, entre las que encontramos el cine militante y el videoactivismo.

En primer lugar uno de sus objetivos es perpetuar una de las características más negativas de las formas de expresión artística basada en la separación total entre lo que se considera arte y la vida real. Esta cultura mediática intenta estar lo mínimamente contaminada de los problemas y las dificultades de la vida diaria, de esta manera es el instrumento perfecto para que la audiencia consiga evadirse de sus problemas. Otra de las características básicas es la incapacidad de participación de sus destinatarios. Es una comunicación unilateral, funciona en un único sentido. Y para terminar, la cultura mediática se caracteriza por su eclecticismo. Su objetivo, al ser un producto, es llegar al mayor número de personas posibles, de ahí que huya de la profundización y la especialización. Esto a su vez condiciona también el tipo de lenguaje y los recursos expresivos empleados, de tal manera que los mensajes puedan ser comprendidos por todos.

Como oposición a la cultura mediática surge la comunicación alternativa, caracterizada por todo lo contrario y donde encuadramos nuestro objeto de estudio.

A pesar de que los Estudios Culturales han debatido poco acerca de cómo los medios de comunicación podrían ser utilizados como instrumentos de cambio social, para empoderar a los individuos permitiendo así que esas voces que han sido silenciadas hablen. Esta investigación se centra principalmente en ver cómo se ha utilizado el audiovisual militante y el videoactivismo como herramientas de denuncia de situaciones referentes al derecho a la vivienda.

En la actualidad estamos viviendo un desarrollo espectacular de las nuevas tecnologías que a su vez condicionan las prácticas sociales y políticas. Nuestro deber, como investigadores, es estudiar de qué manera podemos dar utilidad a esos avances técnicos para que sirvan a los intereses de la gente y no a los intereses del mercado.

Una política mediática democrática enseñará a los individuos cómo usar las nuevas

tecnologías, articular sus propias experiencias e intereses y promover el debate democrático y la diversidad, permitiendo que todo un espectro de voces e ideas sea parte de la ciberdemocracia del futuro (Kellner, 2011, p.360).

2.3. Comunicación alternativa: un intento de definición

El adjetivo alternativo aporta al campo de la comunicación determinados valores. Según el investigador chileno Cassigoli Perea (1989, p.63):

El término “alternativo” implica opción entre una cosa y otra. De esta suerte, se trataría de algo distinto del “común”, “del sistema”, “oficial”, “normal”, “de la clase dominante”, “del gobierno”, “del Estado”, es decir, opuesto (en el mensaje; se comprende, y no meramente en su estructura técnica) a lo que marxistamente entendemos por ideología, lo que en esencia expresaría formas en el plano de la difusión, de la lucha de clases.

La academia lleva desde los años sesenta debatiendo para encontrar la definición más correcta de lo que es la comunicación alternativa y de lo que significan este tipo de prácticas comunicativas a nivel sociopolítico.

La gama de enfoques y los puntos de vista desde los cuales se aborda el fenómeno de la comunicación alternativa - cuyos orígenes se remontan a la década de los sesenta-, son de gran amplitud y variedad. En primer lugar, suelen usarse expresiones diversas como comunicación popular, participativa, autóctona, autogestionaria, emancipadora, etc. expresiones que enfatizan algún aspecto de lo que globalmente constituye un fenómeno complejo cuyo denominador común radica, a nuestro juicio, en el hecho de constituir en todos los casos una opción frente al discurso del poder en sus diversos niveles (Simpson Grinberg, 1984:31).

Es en el mayo francés de 1968 cuando el término alternativo aplicado a la comunicación empieza a utilizarse. En Estados Unidos también se utiliza lo alternativo para designar a los movimientos contraculturales de los años sesenta. En América Latina el interés por la comunicación alternativa llega un poquito más tarde y surge a partir del fracaso por establecer Políticas Nacionales de Comunicación, organizadas a partir de conceptos como acceso y participación, y que caracterizan el modo de intervención antes de la llegada de los estudios de comunicación y cultura (Rodríguez Esperón, 2000).

En España es Vidal Beneyto uno de los primeros comunicólogos que habla de alternativas a los medios de comunicación de masas. En el año 2008, el también investigador en comunicación, Imbert le realiza una entrevista para la revista TELOS, donde explica cómo

fue la *Conferencia Internacional sobre alternativas populares a los medios de comunicación de masas*, celebrada en Cambrils y Barcelona en mayo de 1978:

Gerard Imbert: (...) En 1978, organizas un gran encuentro en Cambrils, con la participación de unos 90 expertos y representantes sociales, que dará lugar a una publicación: "Alternativas populares a los medios de comunicación de masa" (1979). Ahí estableces puentes entre teóricos, estudiosos de los medios, movimientos sociales y políticas culturales.

José Vidal Beneyto: Intervienen, entre otros, Jean Baudrillard, con una ponencia luego publicada con el título: «Ite massa est...», Paolo Fabbri, Armand y Michèle Mattelart, Patrice Flichy, Manuel Vázquez Montalbán, Miquel de Moragas, Dominique Wolton, Guy Hocquenghem, etc. Pero no era todo teoría. Había un grupo en Madrid que trabajaba sobre alternativas a la comunicación médico-paciente en los barrios, centrado en educación sexual y planificación familiar. Muchos venían de los medios alternativos como Antoine Lefébure, quien a través de su Association pour la Libération des Ondes (ALO), la revista "Interférences" y la primera radio libre, "Radio Verte", había emprendido en Francia la lucha contra el monopolio de las ondas.

Gerard Imbert: ¿Hubo repercusiones mediáticas?

José Vidal Beneyto: Pocas, sólo algunas en Barcelona, en publicaciones alternativas. En Madrid, ninguna, ni siquiera en "El País", a pesar de que era un momento importante y ahí había desde la alternatividad técnica hasta la creativa, pasando por la política. Lo alternativo tenía difícil cabida mediática.

En 1978, España acaba de abandonar un régimen político dictatorial heredero, teóricamente hablando, del modelo mediático masivo importado de Estados Unidos con Lasswell y Schramm a la cabeza. Los comunicólogos del momento apuestan por los desafíos a lo dominante y es una época de teorías de comunicación críticas como la economía política de la comunicación, la socio-semiótica y el post-estructuralismo o los Estudios Culturales. Es ahora cuando el campo de la comunicación alternativa empieza a ser estudiado por Gubern (1977), Moragas Spà (1979) o De Fontcuberta y Gómez-Mompart (1983).

Todas estas reflexiones teóricas llegan a partir de la toma de conciencia en los estudios de comunicación del poder de los medios de comunicación de masas en términos de propiedad, control y contenidos.

La comunicación alternativa es un instrumento de la lucha popular contra el poder, de ahí

que una de las diferencias fundamentales entre la teoría de la comunicación alternativa y la teoría de la comunicación dominante deba encontrarse en el área de la teoría del emisor y en las condiciones de producción del significado (Moragas Spà, 1979, p. 78).

Rodríguez Esperón también recoge en su artículo *Breve introducción a la comunicación alternativa* (2000) la clasificación que hace Reyes Matta de las cuatro vertientes históricas que determinan la comunicación alternativa: las luchas frente al colonialismo, las reacciones nacionales e internacionales contra el neocolonialismo, el movimiento por la calidad de la vida y la dimensión humana del desarrollo y las reacciones frente a los autoritarismos políticos y económicos.

El investigador de comunicación social Simpson Grinberg (1984, p.32) explica que hay dos modos de ver la comunicación alternativa:

1. Una comunicación en oposición a los medios de comunicación de masas convencionales o hegemónicos con un carácter principalmente artesanal y autogestionado.
2. Una comunicación comunitaria, de relación social, que no responde a una situación de dominación ideológica o cultural, sino que está más enfocada a la resistencia cultural.

Si estudiamos detenidamente las dos opciones podemos sacar la conclusión de que no son dos líneas de pensamiento claramente diferenciadas y que muchas veces la segunda opción asume presupuestos teóricos y políticos de la primera y al revés.

La comunicación alternativa no constituye solamente un antídoto frente a las estructuras transnacionales, sino una propuesta y un proyecto que cuestiona la concentración del poder comunicacional independientemente de las razones que se aduzcan para legitimarlo; y todo ello, en la inteligencia de que las estructuras comunicacionales - simétricas o asimétricas - constituyen en gran medida una expresión de las relaciones de poder y un espejo en el que puede mirarse la sociedad en su conjunto, entendida como una macroestructura comunicacional (Simpson Grimberg, 1984, p.36).

Al margen de la clasificación que escojamos todas estas prácticas de comunicación alternativa tienen una serie de denominadores comunes:

- Un objetivo claro que es la transformación social
- Son una herramienta de lucha para los sectores de población históricamente

marginados o criminalizados por los medios de comunicación de masas dominantes. Podemos hablar de comunicación alternativa, popular, participativa, emancipadora, comunitaria, grupal, de base, de resistencia, liberadora, democrática... El gran problema de la comunicación alternativa es la ausencia de una definición consensuada por lo que saber qué prácticas comunicativas podemos clasificar como alternativas se hace una tarea difícil. Diferentes investigadores explican cómo lo alternativo va variando en función del contexto social y político del momento. Así que deberíamos entenderlo como una definición abierta a posibles cambios y nunca como un modelo cerrado.

El factor decisivo para llevar a cabo un análisis y una evaluación de las distintas metas y modalidades de la comunicación popular, es el contexto social específico en que se producen. Así, pues, me parece claro que, bajo situaciones de regímenes autoritarios y totalitarios, los procesos de comunicación alternativos podrían constituir un potencial político mucho más que el de los procesos de comunicación parecidos que se desarrollan en sociedades liberales y pluralistas, como en muchos de los países occidentales europeos (Pavelka, 1979, p.34).

Es en este momento cuando dejamos de hablar de comunicación alternativa como concepto, por la ambigüedad del término, y nos referimos a ella como una noción, ya que vemos difícil su formalización y sistematización, y entendemos que un concepto no debe rebelarse ante esos procesos. Visto de esta manera, podríamos hablar del campo de la comunicación alternativa, al interior del cual es posible distinguir una gran cantidad de subcampos, cada uno con sus lógicas particulares de funcionamiento (Rodríguez Esperón, 2000).

Hay una serie de características comunes a estas prácticas comunicativas alternativas. En primer lugar la marginalidad, que puede ser un atributo positivo o negativo. Positivo en cuanto a que estas experiencias arrancan la mayoría de las veces desde posiciones sociales marginales y lo negativo del aspecto iría de la mano de la poca visibilidad que tienen algunas de estas experiencias.

También incluimos el concepto de contrainformación, un término que también ha suscitado diversos debates en el mundo de la comunicación. Estos medios dan respuesta y proponen nuevas formas de intervención en la coyuntura política generando una agenda propia que normalmente está invisibilizada por los medios de comunicación de masas. Según Vinelli y Rodríguez Esperón (2004) los medios de comunicación populares se definen desde la alternatividad, entendiéndola como parte de un proyecto radical de

cambio, y sostienen un discurso contrainformativo, de forma complementaria. En este sentido, entienden que todas las prácticas comunicacionales que se asumen como contrainformativas se definen instrumentalmente en relación con un proyecto de cambio social.

La oposición sería la tercera característica común. Son prácticas de oposición a los medios de comunicación convencionales, caracterizados por su verticalidad y univocidad, y su organización se basa en la participación y la horizontalidad.

Además es una comunicación contrahegemónica porque se enfrenta a la hegemonía en el sentido que explica Atton:

Nosotros podríamos considerar el rango completo de medios alternativos y radicales como representantes de desafíos a la hegemonía, ya sea en una plataforma política explícita o empleando distintas formas de desafío indirecto a través de la exploración y transformación de roles, rutinas, emblemas y signos existentes que Hebdige (1979) localiza en el corazón del estilo cultural contrahegemónico (2002, p.19).

El objetivo claro de todas ellas es la transformación del orden social pero no sólo con un planteamiento de oposición y resistencia sino con una propuesta viable, justa y democrática que sea llevada a cabo hasta el logro de sus objetivos.

2.3.1. Desafíos y oportunidades ante la era de la digitalización

El cambio de siglo va a ser un momento importante para reactivar la reflexión teórica acerca de la comunicación alternativa. Nos encontramos en un contexto global con un predominio de políticas de comunicación basadas cada vez más en procesos comerciales. Además el desarrollo de NTIC e Internet ha supuesto un gran impacto dando un impulso importante a este tipo de prácticas comunicativas (Sáez Baeza, 2008). Según Lago y Marotias (2006) Internet se constituye como un nuevo medio de comunicación y también como un nuevo espacio político, pero este espacio no sustituye a las formas de lucha tradicionales sino que sirve para reforzarlas y complementarlas.

El punto de partida del uso de los medios de comunicación para difundir las nuevas formas de protesta, inscritas en esta conciencia crítica global, lo marcan dos movilizaciones:

- El I Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo llevado a cabo por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en 1996,

es considerado como la primera convocatoria internacional contra la mundialización neoliberal que da especial importancia a la cobertura informativa del evento.

El accionar del movimiento zapatista en el ciberespacio es reconocido como la primera guerrilla informacional, por su política defensiva a través de Internet y por la estrategia de visibilidad del movimiento a través de la web (Lago y Marotias, 2006, p.18).

- La protesta en la ciudad de Seattle (EE.UU) en contra de la Organización Mundial de Comercio (OMC) en 1999 es la primera de las manifestaciones del movimiento antiglobalización.

La iniciativa comunicacional comenzó como una articulación de periodistas y grupos de televisión, video y radios independientes, en colaboración con colectivos de técnicos y programadores vinculados al movimiento del software libre, que reunieron voluntarios y equipamiento para realizar una gran cobertura colectiva sobre las manifestaciones (Fleischman, 2006, p.3).

Estos dos hitos mediáticos marcan un punto y aparte en el pensamiento crítico acerca de comunicación alternativa producido hasta mediados de los años ochenta y que hemos visto anteriormente (Sáez Baeza, 2008):

- a. El pensamiento de izquierda comienza a reformular su temprano economicismo con una apertura a la dimensión cultural de la resistencia y la transformación social. Algunos autores como Downing (2001), Rodríguez (2001) o Atton (2002) plantean la ampliación del concepto de comunicación alternativa, integrando como parte de esta misma tradición a experiencias culturales no necesariamente vinculadas a los medios de comunicación de masas.

Estos autores hablan de medios ciudadanos (citizens media) en términos de los procesos transformativos que los medios generan entre los participantes y sus comunidades (Rodríguez, 2001) o de medios alternativos radicales (radical alternative media) que son medios de pequeña escala, de diversos formatos técnicos y género que no tienen lealtades hacia ninguna autoridad corporativa, religiosa o gubernamental, sino que más bien intentan transformar el status quo proponiendo defensas y alternativas a él y tienen una fuerte vinculación con los movimientos sociales y políticos (Downing, 2001). También hablan de medios

autónomos (autonomous media) considerados como vehículos de movimientos sociales que intentan subvertir el orden social reclamando los medios de comunicación, son independientes de las instituciones dominantes (estado, iglesia, ejército, corporaciones) y animan a que las audiencias participen de los proyectos comunicacionales para que se conviertan en altavoz de grupos que normalmente no tienen acceso a los mass media, siempre con una organización que permanezca abierta, transparente y no jerárquica (Langlois y Dubois, 2005). Para terminar con estas nuevos términos comunicativos, Pasquinelli (2002) acuña los términos de mediactivismo y videoactivismo. El mediactivista es para él una nueva figura social donde confluyen los atributos de operador, militante, artista y ciudadano, con la orientación a experimentar formas de autogestión de la comunicación basadas en las nuevas ideas de democracia y ciudadanía. El mediactivismo encuentra su inspiración en la convergencia del vídeo e Internet. El videoactivismo es la forma más popular y practicada dentro y fuera del movimiento mediactivista¹.

La misión del videoactivista se describe a menudo como una lucha un tanto maniquea entre las fuerzas de la "luz" y el régimen de la "oscuridad" de los medios, que funda su poder en el "secreto". La videocámara es el fuego prometeico que logrará el desvelamiento del poder, un ojo que ilumina y libera un nuevo mundo que los medios quieren ocultar a las masas.

- b. El *Informe MacBride*, también conocido como *Voces Múltiples, un solo mundo*, se publica en 1980 por la Unesco. En él se habla de las relaciones entre la comunicación, el poder y la democracia y se propone un Nuevo Orden Mundial de la Información y la Comunicación (NOMIC) donde se promueve la paz y el desarrollo humano. Según Sáez Baeza (2008) los datos del informe se han rebelado mucho más complejos de lo que en su momento se pensaba.

La mayoría de las formas de cultura en el mundo actual son, en cierta medida, culturas híbridas en las que diferentes valores, creencias y prácticas se han enlazado profundamente. Esto no supone, desde luego, que la globalización de la comunicación a través de los medios electrónicos no pudiera dar lugar a nuevas

¹ Para el término de videoactivismo dedicaremos más adelante un epígrafe completo donde se estudian sus diferentes interpretaciones.

formas de dominio cultural y de dependencia. Pero insinúa que no podemos entender estas nuevas formas, ni tampoco que podamos alcanzar una clara visión de sus consecuencias, si actuamos sobre la base de que las culturas anteriores estaban a salvo de valores impuestos desde el exterior (Thompson, 1998, p.226)

- c. Los primeros Estudios Culturales desarrollan en sus trabajos el planteamiento de la audiencia activa (Stuart Hall, 1980) pero en la actualidad se ha dado un paso más al carácter productor de sentido del receptor no sólo en cuanto tal, sino también como potencial emisor (Atton, 2002).
- d. Los nuevos planteamientos teóricos políticos acerca del triunfo del neoliberalismo y el cambio social afectan al campo de la comunicación alternativa en aspectos como la democratización de las experiencias o su vinculación con proyectos políticos más amplios.

El significado de ser alternativo no puede basarse exclusivamente en el enfoque editorial adoptado, en el área de temas de actualidad que se cubren. Ser una institución alternativa, ciertamente, tampoco tiene que ver solo con ser de izquierda o derecha, o diferente en contenido editorial; ser alternativo como institución tiene que ver con cómo la institución está organizada y cómo trabaja, o en contraste, una institución de medios de difusión alternativa (hasta donde lo permiten sus circunstancias) no intenta aumentar sus ganancias al máximo, no vende su público a publicistas para obtener su fuente principal de ingresos (y de esta manera busca un público amplio y no elitista); está estructurada para subvertir las relaciones sociales jerárquicas que definen a la sociedad, y en su estructura es profundamente diferente de otras instituciones sociales, particularmente las corporaciones, y tan independiente de ellas como pueda ser. Una institución alternativa de los medios de comunicación se ve a sí misma como parte de un proyecto para establecer nuevas formas de organizar los medios de difusión y la actividad social, además de estar comprometida a fomentar estos como un todo, y no solo a su propia preservación (Albert, 2000).

- e. La gran influencia del desarrollo de las nuevas tecnologías en el campo de la comunicación con un abaratamiento de los costes tan significativo que hace posible experiencias alternativas de esta índole de manera mucho más fácil y en competencia directa, con los mismos medios tecnológicos, que cualquier medios de masas convencional. Igualmente no debemos olvidar que las

tecnologías son herramientas que dan soporte a propuestas políticas que sin un fundamento estructurado no tienen ningún sentido. De esta manera se abren las estructuras de oportunidades para este tipo de medios de comunicación alternativa.

Marginalidad, contrainformación y oposición son elementos que encontramos en el videoactivismo, por lo que enmarcamos nuestro objeto de estudio dentro de estas prácticas de comunicación alternativas. Así mismo, y considerando estas experiencias audiovisuales como herramientas de transformación social e intervención política, nos interesa acercarnos a las relaciones, siempre controvertidas, entre el cine y la política.

Capítulo III. Cine y política: una relación controvertida

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

Grup de Producció

Desde el principio de la existencia del hecho cinematográfico hay dos características constantes que se dan en él: el tratamiento explícito de lo político y la firme voluntad de intervención en la realidad social. El cine, junto a otros medios de comunicación social, puede utilizarse, de forma manifiesta o latente, como instrumento de integración social, contribuyendo al mantenimiento de una determinada sociedad o ideología, al hacer prevalecer su sistema de valores, normas o modelos culturales. Según Deleyto (2003, p.17) “lo que transmiten las películas, más allá de las intenciones de sus diversos autores, sí importa, sí tiene trascendencia y sí afecta al espectador una vez que ha salido de la sala cinematográfica”.

Si hacemos un repaso breve a la historia del cine nos podemos encontrar con numerosos ejemplos de obras cinematográficas concebidas para intervenir conscientemente en las ideologías del pueblo. Uno de los ejemplos más claros lo encontramos en los totalitarismos, tanto conservadores como comunistas, que supieron explotar esta faceta del hecho cinematográfico.

En el caso de los totalitarismos conservadores la imagen difundida por estos sistemas refleja la exaltación de valores propios como la raza, la nación, la patria, la disciplina, la fuerza, destacando la personalidad de un líder (político, militar, etc.) de legitimación carismática. Y lo mismo ocurre en el cine de los países totalitarios comunistas en los que se reproducen los objetivos ideológicos en que se fundamentan este tipo de estados: la sociedad sin clases, la solidaridad de la clase trabajadora, la propiedad colectiva, la planificación estatal, dando relieve y protagonismo al pueblo.

Pero el cine no sólo sirve para fomentar una ideología sino también para mostrar una visión social crítica con el período histórico que se está viviendo. Así nos encontramos con

el cine francés del Frente Popular, con el cine social americano de la Depresión, el neorrealismo italiano de los cuarenta y los nuevos cines de los sesenta. Y es en este último punto donde arranca nuestra investigación, ya que la década de los sesenta trae consigo multitud de búsquedas, afanes y expectativas; quién no ha oído hablar del “espíritu de Mayo del 68”. El cine no es ajeno a todas estas protestas y manifestaciones, sino más bien al contrario, sirve como medio idóneo de información y comunicación y se convierte en otra herramienta más para cuestionar los modelos sociales y culturales hegemónicos. El cine tiene una clara voluntad de renovación.

Hablar de lenguaje e ideología en el film era reconocer que las películas no eran sólo el lugar donde un lenguaje hablaba sino el espacio en el que ese lenguaje se mostraba atravesado por todo un cúmulo de contradicciones en las que se expresaba la dimensión ideológica de toda obra de arte (Zunzunegui,1988, p.147).

Esta década de los sesenta merece tenerse especialmente en cuenta por la aparición de un conjunto muy diversificado de cineastas cuyas películas eluden o deniegan las normas clásicas de la narración cinematográfica a la vez que cuestionan el sistema de producción, distribución y exhibición de la praxis cinematográfica. Es otra forma de rebatir los valores tradicionales de la sociedad capitalista en la que se ven inmersos.

Esta revolución dentro del cine se desdobra desde el primer momento en dos grandes ramas. La primera, fundamentalmente estética, aprovecha todas estas innovaciones para agilizar y enriquecer el lenguaje cinematográfico. Y la segunda, al abaratarse los costes de producción, al aumentar el número de cámaras y de aparatos de sonido directo disponibles, se puede pensar también en la realización de films que aprovechen todas estas facilidades para salirse de los condicionamientos e imposiciones de la industria, para llevar a cabo un cine que sea un instrumento más en la lucha de clases, al servicio de la clase que nunca disfruta de su control: el proletariado.

No se trata ya de películas de corte fundamentalmente propagandístico, producidas por los estados o por organismos dependientes de los mismos, sino de films realizados por pequeños grupos independientes, incluso por personas o equipos aislados, lo que les concede una mayor independencia ideológica y artística, y posibilita así mismo que los films no sean únicamente de propaganda triunfalista destinada a mostrar los logros o avances conseguidos por un estado con un régimen social concreto; sino también de análisis, de crítica a los fallos de los partidos y organizaciones de izquierda, de estudio

sobre problemas sociales, sobre la situación de la mujer, de los jóvenes, de las minorías raciales oprimidas, etc. En conclusión, grupos o individuos que utilizan el audiovisual como un espacio cultural a través del cual se puede hacer una intervención en la sociedad. Acompañando a esta producción audiovisual se desarrolla una ingente reflexión teórica acerca de las posibilidades del audiovisual como herramienta política.

(...) lo que en realidad ha llegado a imponerse desde hace algunos años, y que difícilmente podría reducirse a esos límites (a la categoría de moda), es un nuevo modo de hacer películas, un nuevo modo de pensar el cine, de pensar las relaciones entre el film y la realidad y el film y el público. Y este nuevo modo de pensar y practicar el cine no puede disociarse en forma alguna de esa nueva manera de pensar la realidad, las estructuras sociales, que se ha puesto de manifiesto en todos los campos a partir de mayo de 1968: la política ha vuelto a convertirse en algo vivo, concreto, es decir, en algo que vemos en todas partes y en cualquier momento de la existencia (...) Hay política en toda situación en la que exista una relación autoridad/obediencia (Metz, 1972, p.9).

La nueva teoría cinematográfica se construye sobre tres ejes centrales: estructuralismo, marxismo y psicoanálisis. En Francia el artículo de Metz, *Le cinéma: langue ou langage* (1964) es el disparador para la aparición de la semiótica fílmica. Metz niega que el cine sea un sistema formalizado de signos para poner el acento en su carácter de *hecho de lenguaje*.

También destacan publicaciones como *Cinethique*, de ideología marxista-leninista que apuesta por el cine materialista. Y la revista *Cahiers du Cinéma* que atraviesa diferentes etapas. En un primera época que va de 1969 a 1972 su gran estandarte es la pluma de Comolli y sus análisis semióticos de izquierda. La segunda etapa es la más radical respecto a planteamientos políticos, triunfa la línea marxista-leninista de orientación maoísta. A partir de 1975 llega la despoltización de la revista.

Mayo del 68 no supone en el terreno del debate fílmico un punto y aparte, sino más correctamente entendido un punto y seguido que marca, quizás, un momento álgido en una confrontación teórica que hunde sus raíces en el pasado inmediato y que no dejará de condicionar el futuro (Zunzunegui, 1988, p.143).

La percepción del cine como mecanismo de difusión de una determinada ideología y mecanismo de control por parte de los poderosos es una de las ideas en las que se basan muchas de las teorías cinematográficas que empiezan a desarrollarse en los últimos años de la década de los sesenta. Según Althusser (1988), por ejemplo, el cine como aparato ideológico del Estado interpela al espectador invitándole a formar parte del sistema

capitalista donde adquiere su identidad. Los críticos de Cahiers du Cinéma argumentan que el cine comercial es uno de los instrumentos más poderosos de transmisión de ideología dominante. Ray (1985) analiza el cine, en este caso americano, y su relación con la política y la ideología y llega siempre a la misma conclusión: el cine comercial siempre promueve las ideologías de los dominantes. Pero lo que nos interesa respecto a este último autor es la pregunta que se hace a continuación: “¿tienen las variaciones disidentes -temáticas o estilísticas- alguna oportunidad de subvertir o alterar el efecto ideológico deseado de una película?” (p.123).

De una u otra manera este autor se pregunta si el cine tiene capacidad de transformar la realidad. El filósofo francés Deleuze (1989) trata siempre de responder a estas preguntas. En su teoría imagen-pensamiento afirma que la imagen cinematográfica puede aspirar a transformar al individuo pero que no lo consigue porque el cine ha pasado a formar parte de los mass media y la industria del entretenimiento y por ello ha perdido su capacidad de provocación. Según Flaxman (2000, p.45) “Esta es la causa por la que Deleuze considera que la premisa según la cual el cine podía históricamente asumir un rol revolucionario ha pasado a ser un argumento que roza lo fantástico”. De ahí que una de las maneras de concebir el cine como instrumento de transformación social y política sea saliéndose de los márgenes de la producción convencional. Un posicionamiento político que marca las estructuras de producción de una práctica basada en lo alternativo y lo contrahegemónico.

3.1. Cine político o cine hecho políticamente

Desde el nacimiento del cine como un arte de lo real está abocado a tratar la política. Siempre se producen películas que de manera encubierta o de manera directa abordan diferentes situaciones que atañen a la política. De hecho es a partir de los años setenta cuando junto a la existencia del film romántico, el film cómico o el de aventuras, empiezan a aparecer en las carteleras los films políticos. Pero desde que el cinematógrafo es creado y se empiezan a filmar las primeras películas hasta los años setenta pasa mucho tiempo y parece increíble que esta categoría o género cinematográfico tarde tanto tiempo en reconocerse. Si lo pensamos fríamente el mero reconocimiento de su existencia es la prueba de que existe y la empresa cinematográfica, el poder, no debe permitirse esas licencias. Porque el cine es entretenimiento y aquí entramos ya en otra zona: la religión y el negocio del espectáculo. Un espectáculo que corrobora la ideología mayoritaria, la de los dominantes, la ideología de la sociedad de consumo.

¿Qué ocurrió en mayo del 68 para que esta categoría de film político empezara a aparecer en las carteleras? La respuesta nos la da el pensador Metz en su libro *Cine y política* (1976, p.9):

(...) lo que en realidad ha llegado a imponerse desde hace algunos años, y que difícilmente podría reducirse a esos límites (a la categoría de moda), es un nuevo modo de hacer películas, un nuevo modo de pensar el cine, de pensar las relaciones entre el film y la realidad y el film y el público. Y este nuevo modo de pensar y practicar el cine no puede dissociarse en forma alguna de esa nueva manera de pensar la realidad, las estructuras sociales, que se ha puesto de manifiesto en todos los campos a partir de mayo de 1968: la política ha vuelto a convertirse en algo vivo, concreto, es decir, en algo que vemos en todas partes y en cualquier momento de la existencia (...) Hay política en toda situación en la que exista una relación autoridad/obediencia.

La política entonces se convierte en algo mayoritario y el cine comercial empieza a hacer también cine político. Pero no es este tipo de cine el que nos interesa para nuestra investigación. Como muy bien explica el cineasta Jean Luc Godard en una entrevista a la periodista Yvonne Baby del diario Le Monde en abril de 1972:

Para romper definitivamente con una cierta manera de hacer cine había que empezar rompiendo con el concepto clásico de ruptura. Fue – y sigue siendo- el principio de un largo trabajo de nuevo estilo.

Es decir...

Por ejemplo, no es decir, yo, cineasta, voy a realizar films políticos, sino, por el contrario, voy a realizar políticamente films políticos.

Así que a partir de ahora vamos a hablar de impronta política en los films y no de películas políticas como tal, porque consideramos que todas ellas son políticas, al estar lo político presente de una u otra manera en cualquier hecho cinematográfico. Las prácticas audiovisuales que forman parte de nuestro objeto de estudio presentan alternatividad en todas las fases de producción de un film: producción, distribución y exhibición. De tal manera que no sólo son políticas por el tema que tratan sino por la manera en las que han sido concebidas.

Si la ideología ejerce una acción política sobre el cine, es por tanto en la medida en que esa acción es necesariamente negativa: o censura o reprime lo político. De ahí se deduce que el film político de oposición, es, por definición, el único film político verdadero. Sea cual se su eficacia, existe de hecho (Metz, 1976, p.308).

Así nace el cine militante. Lo que caracteriza a este tipo de prácticas cinematográficas es que nacen como un instrumento de lucha política. Todo aquello que los medios de comunicación de masas, incluido el cine comercial, no visibiliza y oculta es un contenido a mostrar. Saliéndose de los cauces de la producción convencional, saltándose censuras y presiones estatales. Esto supone trabajar al margen de la legalidad en muchos casos.

El cine es un aparato ideológico. Su función principal, igual que la de cualquier aparato ideológico del Estado, es la de asegurar la reproducción de las relaciones de producción. En una sociedad capitalista, la de mantener, reproducir y perpetuar las relaciones de producción/explotación capitalista. La clase dominante precisa, en cada campo, de intermediarios cualificados que, impregnados de ideología, la reproduzcan eficazmente. En el espacio cinematográfico, y como consecuencia de la división social del trabajo y de la tarea específica que le es “atribuida” en el proceso productivo, este papel es desempeñado por el director mediante su práctica “estética”. Realizador agente ideológico (Maqua y Pérez Merinero, 1976, p.262).

Como hemos visto anteriormente todos estos presupuestos se basan en los conceptos gramscianos de hegemonía. Son prácticas audiovisuales que nacen frente a la hegemonía cultural que ejercen las clases dominantes.

Althusser (1988) también influye de manera directa al considerar el cine como un aparato ideológico más del estado que utiliza a favor de sus intereses. Por lo tanto el cine militante, desde un punto de vista marxista, tiene que hacer frente a las pantallas comerciales y a sus ideologías burguesas.

Pero esta definición que parece tan sencilla desata numerosos debates entre los pensadores y realizadores militantes. El concepto de cine militante es difícil de definir y depende, la mayoría de las veces, de la visión de los autores/realizadores que llevan a cabo estas prácticas cinematográficas y el lugar donde se llevan a cabo.

3.2. El fotograma disidente: una aproximación teórica al concepto de cine militante

En el caso de España es todavía más singular, ya que es el único país europeo que con una dictadura al frente del gobierno ve nacer este tipo de manifestaciones culturales que suponen una corriente de aire fresco y una apertura al exterior de la cinematografía española. Matías Antolín (1979, p.8), crítico de la época, lo explica de la siguiente manera:

Un régimen sin ideología, como el franquismo, luchó contra todas las demás. Nuestra información se convirtió en “árbitro” de gustos y “agente” de embrutecimiento colectivo.

Todos eran temas “malditos”: ejército, huelgas, nacionalidades, marxismo, castrismo, droga, familia, aborto, divorcio... Era necesaria una conrainformación, un periodismo cinematográfico que rellenara esas lagunas y esta misión la ha cumplido, y cumple, el Cine Militante, el Cine Alternativo, el Cine de Conrainformación... que no quiere hacer películas sino hacer Cultura con el Cine, buscando la posibilidad de contestar una cultura pre-establecida (contracultural) y a una información dirigida (conrainformación).

A continuación repasamos las diferentes concepciones que tienen algunos autores acerca de las prácticas de cine militante para terminar con la aproximación teórica que mejor se ajusta a nuestra investigación. No debemos olvidar que las definiciones hacen referencia a películas que están insertas en un contexto político social que condiciona su producción y sus objetivos, de ahí que podamos ver importantes diferencias entre lo que consideran cine militante los autores europeos, con una industria cinematográfica asentada y con regímenes democráticos consolidados, a excepción de España, y las consideraciones de otros autores latinoamericanos donde los medios son escasos y los regímenes políticos dictaduras que consideran al cine como un arma de subversión.

A la hora de hablar de cine militante empezamos a hacerlo explicando que hay dos facetas claras en su origen: apologética, si se realiza en un país gobernado por una opción de izquierdas, o crítica, donde la izquierda es combativa contra el gobierno (Palacio, 1988, p.127). La segunda faceta, la crítica, es a la que vamos a referirnos fundamentalmente en nuestra investigación ya que consideramos que la primera se podría entender más como un cine de propaganda, producido por el estado o por grupos afines a él, que como un cine militante. Una de las características principales de este tipo de cinematografías es el claro proceso de oposición al sistema, en todos los sentidos, económico, cultural, político... por lo que prácticas financiadas por el estado rompen con el sentido crítico de las mismas y se pierde la búsqueda de lo político fuera, al margen o contra la política instituida.

También queremos diferenciar los films militantes de los films políticos, cuyo contenido es político pero su distribución y exhibición se realiza en circuitos comerciales, además de que no hay un trabajo de socialización anterior y posterior del film. La obra se concibe como película cuando está terminada, los autores no se comprometen con los sujetos involucrados histórica o socialmente más que discursivamente. Por todos estos motivos no podemos considerar como expresiones de cine militante a los films de cine político y tampoco podemos considerar cine militante a los films de partido o de propaganda, ya que

estos últimos pierden su autonomía y su autogestión al ser subvencionados por organismos o partidos políticos, casi siempre vinculados con la izquierda.

Esto lo explica Andrés Linares, perteneciente al Colectivo de Cine de Madrid y miembro del Partido Comunista Español, en una entrevista que le hace el crítico Matías Antolín para la revista *Cinema 2002*:

Hay que hacer filmes –ésta es la línea que yo me planteo y que creo que hay que abordar – que no sean propaganda de ningún partido político. Sí que, por supuesto, tenga una visión de fondo marxista, porque otra cosa no vamos a hacer, pero que sean películas que traten problemas como el paro, el problema del campo, la mujer, la sanidad, la ecología, la energía nuclear, la Iglesia, la forma de Estado, etc. Todo visto desde una perspectiva de izquierda, marxista, pero que sea recuperable únicamente por un partido. Es decir, que sea un filme con el que se pueda identificar todo un abanico ideológico que podría ir desde el PSOE hasta la ORT², por ejemplo. Esa es la idea. En el término militante va inherente su marginalidad, independencia, paralelismo, alternativa, etc. Lo que pasa es que para hacer esto necesitas una independencia política, porque ningún partido te financiará este tipo de cine. Si un partido político pone dinero es porque persigue que el filme esté a su servicio total, que exista una rentabilidad política directa (1978, p.66).

Baldelli, conocido teórico italiano que acuñó el término de contrainformación, presenta en la IV Muestra Internacional del Nuevo Cine de Pesaro en 1968 su ponencia *El “cine político” y el mito de las superestructuras* en la que analiza la función política de las imágenes y el contexto que está viviendo en ese momento el cine militante. En su escrito explica que la función política del cine se desarrolla sobre tres hipótesis de trabajo, no excluyentes sino complementarias. La primera de estas tesis es el cine de intervención, que es un cine sin ningún tipo de ambición estética pero cuyo objetivo es incidir en la realidad político-social. Estas películas son realizadas por colectivos sociales y sus protagonistas cuentan las historias desde dentro de la propia lucha. También cuentan con una distribución y exhibición bastante marginal. Según Baldelli “estos films no tienen que seguir la sucesión de los hechos porque el cine llega siempre tarde, a diferencia del vídeo o la televisión, sino de ir adelante correctamente en la acción política” (1971, p.175). La segunda tesis son los films-ensayo, basados en una investigación y cuyo objetivo es

² Organización Revolucionaria de los Trabajadores: organización maoísta fundada en 1969 a partir de la católica Acción Sindical de Trabajadores.

reflexionar acerca de un problema ideológico o político determinado desde el rigor de lo científico.

¿Pero ciencia en qué sentido?, ¿iniciativa ilustrativa?, ¿aparcamiento de una enciclopedia del marxismo para conferir una cierta consistencia a la inspiración lírica individual, que logre después desenfrenarse en las imágenes, liberada de los viejos complejos de inferioridad?, ¿un trabajo de equipo que une o reúne, e ilustra, los distintos tomos del “Capital” y la biblioteca de la revolución? No se trata de eso, sino del dominio del mecanismo fundamental de la explotación capitalista para examinar el cuerpo social de la opresión de clase en nuestros tiempos, las caras antigua y nueva de la explotación: llevando en esta investigación un absoluto rigor científico de documentación y de acercamiento a los datos reales del presente (p.176).

Y para terminar, la tercera tesis es la propuesta utópica. El crítico italiano explica que hay dos posibles imágenes de la utopía: como zona contraria a la ciencia, lo ideal contra lo real o la utopía como fantasía o el sueño de una cosa real.

En estas tres hipótesis de trabajo se procede hacia el plano de clase, el cine militante. El elemento decisivo no está en el hecho de que ciertos cineastas hayan rodado el film *La hora de los hornos*, *Terra em Transe*, *Os Fuzis*, *Yawar Malku*, etc. sino en que, por ejemplo, el grupo del “Cinema Novo” en Brasil, el grupo de “Cine Liberación” en Argentina, el grupo de Sanjinés en Bolivia logren hacer circular los films en una estructura clandestina o alternativa que consigue llegar a las masas populares según actos políticos que actúan como aclaraciones ideológicas y propuestas para la acción (p.180).

En el caso del cine militante los realizadores son los movimientos de base popular, en su mayoría militantes de organizaciones políticas de izquierda. Estas películas son realizadas en contacto directo con la lucha y se utilizan circuitos de distribución alternativos, en muchos casos clandestinos, para hacerlas circular. Habitualmente las proyecciones van acompañadas del reparto de textos políticos subversivos u otros materiales.

Andrés Linares también hizo una clasificación en su libro *El cine militante* (1976). El cineasta, miembro del grupo cinematográfico *Colectivo de Cine de Madrid* (1971-1978), habla también de diferentes tipos de films militantes según su duración y su tratamiento y los corrobora con diferentes ejemplos. Film-tract³ es el más panfletario por ser el más

³ Los cinetracts o film-tracts es un término acuñado por el colectivo cinematográfico francés SLON (Sociedad para el Lanzamiento de Obras Nuevas) nacido en 1967 e integrado por realizadores de la talla de Jean Luc Godard, Alain Resnais o Agnes Varda. El propio grupo explica en uno de sus manifiestos en qué consisten estas piezas cinematográficas: “¿Qué es un cinetract?: son 2'44” (esto es, una bobina de 16 mm, de 30 min, a 24 imágenes por segundo) de película muda con tema político, social o de otro tipo, destinado a

breve y directo, y casi siempre referente a situaciones o problemas de la realidad inmediata. La perfección técnica no es una de sus aspiraciones por la urgencia de los acontecimientos que están grabando: asambleas, manifestaciones... en este caso Andrés Linares incluye en esta tipología como ejemplo a los cine-diarios del Movimiento Estudiantil de Italia. A continuación hace una distinción entre corto o mediometrage y film-ensayo, basándose en la duración de los mismos. Ambos tipos de films hacen un estudio o análisis de la realidad con una presentación mas cuidada, disponen de más tiempo para la producción, porque no son temas de urgencia, y a su vez de más medios para elaborarlos, tanto económicos como narrativos. El objetivo de estas películas es la educación y concienciación de los espectadores. (1976, pp.36-37).

Linares termina esta clasificación aportando las características fundamentales que debe tener un film para considerarlo como militante:

(...) el contenido abiertamente político de sus films, lo que significa que dicho contenido se presenta de manera explícita, inambigua y en primer plano, y que no tenga que deducirse de una segunda o tercera lectura de una narración, documental o de ficción, método que puede ser muy válido para reflejar una ideología de clase o unos planteamientos más o menos críticos en un film comercial, pero que no tiene cabida en el cine auténticamente militante. La búsqueda de unos circuitos paralelos de distribución y exhibición, que revaliden y hagan realmente fáctico ese supuesto contenido político del film en la confrontación con los espectadores a los que va destinado (1976, p.42).

El contenido abiertamente político y los circuitos alternativos de distribución y exhibición son los pilares que el cineasta considera imprescindibles para que una obra de cine sea etiquetada como militante.

(...) los movimientos de cine militante deberían preocuparse por llevar sus films al mayor número de espectadores posible, aunque sin recurrir necesariamente a los circuitos puramente comerciales donde, en caso de proyectarse, la eficacia política de estos films se vería ahogada por la ausencia de presentación y discusión (1976, p.46).

suscitar la discusión y la acción. (...) Normalmente, el cinetract deber ser utilizado sin montaje. Debe estar listo PARA SER UTILIZADO DESDE SU SALIDA DEL LABORATORIO” (Layerle, 2008). La clasificación de film tract de Andrés Linares comparte con la definición de SLON el carácter urgente y panfletario de estas piezas.

También reflexiona acerca de las diferentes posiciones de los grupos militantes respecto a la firma colectiva de las obras o a la profesionalización de los equipos técnicos. Pero esas características, tanto si las cumplieran como si no, no eximen a la película de su carácter militante.

Como apunta Berzosa en su libro *Cámara en mano contra el franquismo. Desde Cataluña a Europa, 1968-1982* (2009), la figura del historiador Romaguera i Ramió es imprescindible para configurar un marco teórico acerca del cine militante español y más concretamente sobre el cine militante en Cataluña (2009: p.15). Su trabajo se centra en el cine catalán marginal, tanto en soporte cinematográfico como videográfico, trazando una línea de continuidad entre las prácticas de los setenta y las del nuevo siglo. *Historia crítica y documentada del cine independiente en España 1955-1975* (2006) es la última obra que escribe junto al cineasta Llorenç Soler. Ellos hablan de cine independiente, de las estructuras de producción, distribución y exhibición del cine comercial, y dentro de esta categoría de los films de compromiso político:

El film de compromiso político no se limitó exclusivamente a la película documental, contrainformativa, al film-tract o al rodaje improvisado o voluntarista de huelgas y manifestaciones. También aparecieron, como prácticas de lucha desde la trinchera del cine, intentos de aglutinar grupos homogéneos responsables de llevar a cabo un trabajo sistemático en este sentido. Y también capaces de elaborar unas formulaciones teóricas que respaldaran la praxis cinematográfica de quienes no solo se enfrentaban con el cine comercial en 35 milímetros, protegido por el Poder, sino que ponían en cuestión, desde una óptica de análisis marxista, también el cine independiente tradicional, tachándolo de idealista, pequeñoburgués y, por tanto, alienante y contrarrevolucionario” (2006, p.124).

Martí Rom destaca por su trabajo durante los años setenta y ochenta en las revistas *Dirigido por...* y *Cinema 2002*, donde analiza de manera pormenorizada el cine militante de España, que él prefiere denominar cine marginal. Con un lenguaje mordaz Martí Rom repasa de manera crítica la actitud de algunos realizadores españoles, llamados por ellos mismos independientes, cuyo único objetivo es dar el salto a la industria cinematográfica, o cómo determinados festivales con la etiqueta de cine marginal siguen marginando, valga la redundancia, las verdaderas apuestas por una alternativa al cine comercial y sienten verdadera predilección por incluir en sus programas cine dentro del aparato industrial que por motivos de censura no se han podido ver anteriormente.

De una exhaustiva muestra de films marginales, tan sólo tendrán repercusión (en el mejor de los casos) los films del “autor marginal”, del contracultural de turno aún no recuperado por el aparato (ya llegará); su “lucha individual” resulta más vendible al lector- espectador, es la sublimación (el espejo) del cinéfilo que sueña en llegar a ser un Welles o algo así. Los trabajos colectivos o las prácticas individuales pero que se insertan en un frente colectivo de difusión marginal, tienen muy escaso valor de cambio (1981, p.49).

Antes señalábamos la gran producción teórica que se ha generado en torno al cine militante, especialmente en la década de los sesenta y setenta a nivel mundial por ser un momento de gran efervescencia sociopolítica que afecta de manera directa al cine. Antes de pasar a los argumentos teóricos de las cinematografías latinoamericanas militantes y sabiendo que necesitaríamos una investigación aparte para analizar los extensos debates entre las distintas revistas cinematográficas europeas acerca de las relaciones entre cine y política, y no es el propósito de nuestro estudio, no queremos dejar de lado algunas propuestas teóricas que nos parecen especialmente relevantes. Es el caso de las reflexiones que hace el teórico Lebel en su artículo *De l'utilisation politique du cinéma. Réflexions sur une pratique* publicado en la revista *Cinéma d'aujourd'hui* en 1976:

Tanto si es profesional de la imagen, trabajador en conflicto o afiliado a una formación sindical o política, el cineasta militante no es hombre de un solo rostro. Las producciones asociadas al mismo obedecen a concepciones instrumentales del cine que consideran la película como un medio de acción y que cubren una serie de “prácticas políticas” de orientaciones (partidarias, ideológicas), usos (montar, distribuir) y objetivos (informar, denunciar, movilizar) forzosamente diferentes (p.184)

Los Estados Generales del Cine Francés constituyen el impulso definitivo para la radicalización de las propuestas político-cinematográficas⁴. En su manifiesto *Oui, le*

⁴ El 17 de mayo de 1968 se crean Los Estados Generales del Cine Francés que reúnen en su inicio unos tres mil afiliados. Los miembros de los Estados Generales se agrupan, por un lado, en comisiones que elaboran proyectos para una nueva concepción del cine, y por otro, en unidades de producción que cubren los eventos del momento ante la ausencia de una televisión mínimamente fiel a lo que estaba pasando. Se llegan a rodar más de treinta films en 16 ó 35mm., que se plantean como un apoyo en la popularización de las acciones de los grupos revolucionarios en los que predomina la contrainformación, la reflexión y la agitación sobre el análisis político. Las contradicciones entre los diversos partidos presentes propiciaron su desaparición en 1970. Sin embargo, el colectivo dio paso a una proliferación de grupos militantes como probablemente no se ha visto nunca en la historia del cine.

cinema est un arme! recogido en el primer boletín publicado *Le Cinéma s'insurge* hacen una declaración de intenciones acerca del cine en el que creen:

Nuestras octavillas serán nuestras películas. Luchamos por un cine independiente y libre, que sea cine de verdad. Por ahora no se trata más que de un cine de acción objetivo; de acción porque servirá a la Revolución. Con independencia del gobierno que esté en el poder, queremos conservar esa línea (1969, p.22).



Figura 01. “Le Cinéma s'insurge”, Bulletin des États Généraux du Cinéma.

Fuente: http://lettres-histoire.info/lhg/docs_histoire/

El crítico francés Hennebelle, fundador de la publicación periódica *CinemAction*, es uno de los autores más prolíficos en lo que respecta a cine militante. Desde los años sesenta hasta el 2003, fecha en la que falleció, realiza un trabajo continuo sobre este tipo de cinematografías. También participa en la creación de la revista *Ecran* y tiene en ella, desde 1973, una sección específica dedicada a estas prácticas militantes. En 1976 coordina un número especial de la revista *Cinema d'aujourd'hui* de doscientas veinticuatro páginas dedicado a estas producciones: *Cinema militant. Historie, structures, méthodes, idéologie et esthétique*. El también cineasta militante Joris Ivens escribe el prólogo de este número alabando el trabajo recopilatorio del crítico francés:

A lire ce dossier, on éprouve un premier desir: voir –ou revoir- un grand nombre de films dont Guy Hennebelle parle avec une profonde connaissance. Grâce à lui, on est plongé dans l'ambiance d'extraordinaire activité qui règne dans le domaine du cinema militant en France. Et on découvre une infinité de films bourrés d'informations sur la situation sociale et les luttes de ce pays. Des films de toutes les couleurs – où le rouge domine bien sûr, avec une grande richesse de gradations et de nuances (p.9). [Al leer este número experimentamos un primer deseo: ver – o volver a ver- a un gran número del cine como Guy Hennebelle hablar con un profundo conocimiento. Gracias a él, nos

sumergimos en el ambiente de extraordinaria actividad que reina en los dominios del cine militante francés. Y descubrimos una infinidad de películas que nos aportan información acerca de la situación social y las luchas en este país. Hay películas de todos los colores, donde el rojo predomina, pero con una gran riqueza de gradaciones y matices]. Traducción mía.

En la primavera de 1978 ve la luz el primer número de la revista CinemAction que lleva por título *Dix ans après Mai 68: aspects du cinéma de contestation*. En este número Hennebelle explica cómo el cine militante tiene un claro objetivo de contrainformar, de intervenir y de movilizar (Gauthier, 2004, p.11). En el número 110 de esta misma publicación, editado como libro con el título *Le cinéma militant reprend le travail*, diferentes autores vinculados con el cine militante hacen una reflexión acerca de lo que fue y lo que es en la actualidad. Como muy bien explica Gauthier, el director de este número, el cine militante sigue existiendo como tal lo único que han cambiado son los protagonistas de las historias. Lo que en los años sesenta giraba en torno al mundo de la fábrica y los obreros en la actualidad pivota sobre las manifestaciones de los parados o la lucha de los sin-papeles (2004, p.13). El cineasta militante Yan Le Masson también explica en su artículo *Alors, le cinéma militant aujourd'hui?* (2004, p.30) que se pueden considerar militantes todos los filmes documentales que buscan la confrontación con la ideología dominante y tratan, en sintonía con los movimientos sociales discordantes, de defender o atacar una causa, explicar unas convicciones concretas y convencer a los espectadores de la verdad contenida en las luchas llevadas a cabo. Y es que la militancia vuelve a las pantallas cinematográficas pero también a la academia y a la crítica cinematográfica a través de diferentes publicaciones y estudios de investigación que luchan por recuperar memorias olvidadas.

El cine militante continúa siendo objeto de estudio en la academia. Este tipo de prácticas están siendo revisadas dentro de una corriente de recuperación de la memoria histórica y más concretamente de la memoria artística de los años sesenta y setenta. Además se concede al cine militante la dimensión de documento que sirve como instrumento para reconstruir la Historia más marginal o más invisibilizada por el poder. Destacamos el proyecto de colaboración institucional *Desacuerdos, sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. En su página web explican cómo el objetivo del proyecto es erigir un contramodelo historiográfico que desborde el discurso académico, contribuyendo a sentar algunas bases de reconstrucción de una posible esfera cultural crítica. Esta manera crítica de historiografiar se hace desde la puesta en práctica de modelos de gestión cultural

nuevos. Los resultados de su investigación se pueden ver en los cuadernos *Desacuerdos* pero para nuestra investigación el número 4 de estos cuadernos es el que realmente nos interesa⁵. Este número documenta y analiza el debate estético y político desarrollado en las filas del cine militante y de la creación en vídeo desde los últimos años del franquismo hasta el momento presente. Está dividido en dos partes: *Colectivos de cine y cine militante (1967-1981)* y *Dossier vídeo: Documentos para una historia del videoarte español*. En la primera parte Lydia García-Merás es autora de *El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista* donde además de hacer un repaso por todos los colectivos de cine militante españoles también explica el concepto de cine militante:

Lo que caracteriza a estas películas es que 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. En consecuencia, se situaron fuera del marco legal haciendo caso omiso de la censura, convencidos de que los films resultantes eran instrumentos de liberación que intervinieran en el cambio sociopolítico. 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 (2007, p.17).

⁵ En el marco de *Desacuerdos* también organizan, entre otras cosas, las jornadas *Medios de masas, multitud y prácticas antagonistas*, en torno a medios de masas y cultura popular, su incidencia antagonista en las construcciones visuales de la institución arte, la legitimidad que le rubrican las políticas de Estado y sus coincidencias y desarreglos con lo que entienden por esfera pública. El programa de estas jornadas dedicó el primer día a *Documentales: información y contrainformación*, que contó con la proyección de *Vitoria* (Colectivo de Cine de Madrid, 1976), *O todos o ninguno* (Colectivo de Cine de Clase, 1976) y *Can Serra* (Cooperativa de cine alternativo, 1976); una conferencia a cargo de Julio Pérez Perucha que llevaba como título *Del colectivo como forma de intervención* y para terminar una mesa redonda con la participación de críticos, teóricos y cineastas militantes como Francisco Javier Gómez Tarín, Andrés Linares, Mariano Lisa o Josep Miquel Martí Rom. El resumen de todas estas jornadas así como los cuadernos están disponibles online en su página web <http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos>.

Arnau Roselló en su tesis *La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)* (2006) también hace su propia definición de lo que es cine militante:

Se trata de un conjunto de filmes que de uno u otro modo obedecen a una voluntad de denuncia de las determinaciones políticas que prescriben la situación de los trabajadores o sectores de población marginados u oprimidos. Se trata de un cine, que de alguna manera, toma parte activa en la lucha de clases, considera a los movimientos sociales como fuente de recursos temáticos, se aleja de los lugares comunes y estereotipos que jalonan el cine comercial y se plantea escapar de la relación mediada y espectacular que se impone en el desarrollo industrial del medio audiovisual. (...) Sobre todo, lo fundamental de estas prácticas es que se trata de distribuir las películas en contacto con organizaciones obreras o sindicales alejadas de los circuitos de distribución convencionales, se trata de sustituir las salas comerciales por la difusión en todo tipo de locales (fábricas, escuelas, talleres, sindicatos, parroquias, etc.); y esta sustitución es en sí misma una declaración de intenciones a través de la cual la voluntad transformadora de la realidad se hace extensiva también a los principios del dispositivo cinematográfico. Así, se pasa de una consideración sobre la esencia del propio cine militante a una determinada utilización militante del cine (pp.102-104).

La reflexión teórica acerca del cine militante en Latinoamérica presenta algunas particularidades respecto a la producción teórica europea. Estos autores se preocupan por indagar en el carácter mediador de las imágenes en relación con la sociedad, hablando de colonización cultural del modelo de cine hegemónico, principalmente el procedente de Hollywood. Con este punto de partida, posteriormente investigan otros asuntos asociados a este tipo de obras como la estética, los problemas derivados de la falta de recursos económicos y humanos en las producciones y la distribución y exhibición. Desde este lugar las teorías irán variando en función de la tradición cultural de cada país.

Vellegia (2009, pp.125-131) diferencia entre cine político y cine espectáculo basándose en los objetivos, el modo de producción, los destinatarios, los emisores, el modo de difusión y apropiación, el discurso fílmico y la relación entre la obra y el espectador. Si hablamos de objetivos, en el cine político determinan la selección de temas y contenidos y suelen ser explícitamente políticos. El proceso de producción de este tipo de films es más flexible y está abierto a la participación, y sus destinatarios suelen ser un sujeto colectivo perteneciente a alguna organización social o política o determinados sectores sociales con una necesidad de conocimiento. Los autores se asumen como emisores explícitos del discurso ya que la institución emisora del discurso es la política, antes que la cinematográfica. Lo que puede ocurrir es que por cuestiones de seguridad o cuestiones

políticas el nombre que se utilice para firmar sea colectivo o inventado. Estas películas se distribuyen y exhiben por circuitos alternativos a las salas comerciales y las proyecciones suelen incluir debates donde el film actúa como elemento dinamizador:

Esto significa que el acto de apropiación no se agota en la apreciación de la obra como objeto artístico en sí, sino que ella cumple el papel de médium de un proceso de comunicación y de reflexión de alcances más vastos que el espacio de proyección. Se procura así establecer un círculo virtuoso en torno a tres momentos: acción-reflexión-acción/práctica-teoría-práctica (p.127).

Todas las características anteriores dejan su impronta en el discurso fílmico. La mayor parte de las veces se parte de un guión abierto al descubrimiento de la realidad y los límites de esta apertura están marcados por los propios objetivos comunicacionales que pueden ser educativos, de agitación o de contrainformación. El film se concibe como una obra abierta y siempre respetando el sentido original del discurso que puede tener tantos cambios en su fisionomía como grupos de receptores. Para terminar, la relación entre la obra y el espectador es un medio antes que un fin en sí mismo. El espectador se debe convertir en un actor político de su realidad y, si ya lo es, que incorpore los elementos necesarios para mejorar su práctica política. Vellegia explica al final de esta argumentación teórica que “cuando este tipo de obras se produce desde el seno de movimientos u organizaciones de carácter social o político como parte de sus actividades o con la intención de apoyarlas o ampliar su alcance, se trata del cine militante, en cuanto subcategoría del cine político” (p.131).

Mestman (2001, 2004), investigador argentino especializado en el grupo de cine militante Cine Liberación, habla de este tipo de películas como herramientas de intervención política que pueden adoptar distintos nombres: cine liberación, revolucionario, militante, etc. Sus estudios se centran en las experiencias del Nuevo Cine Latinoamericano que se desarrolla en los años sesenta y setenta como herramienta que aporta a la Revolución con una gran producción cinematográfica y también teórica.

Una de las particularidades de este cine militante latinoamericano, a diferencia del cine militante en Europa, es la búsqueda de organicidad a fuerzas políticas. El colectivo Cine Liberación lo explica de la siguiente manera en el documento *Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine*:

¿Puede ser considerado militante un cineasta o un grupo de cine cuando no está integrado a una organización o a un ámbito político organizado? Entendemos que no, ya que la categoría militante sólo es determinable a partir de la obra y la práctica realizada desde encuadramientos orgánicos de militancia” (Solanas y Getino, 1973, p.143).

En este documento el cine militante es considerado como una categoría interna del Tercer Cine, un cine de liberación, de descolonización cultural que puede representarse a través de diferentes narrativas, lenguajes o concepciones estéticas. La noción de Tercer Cine en el plano político-cinematográfico remite a las búsquedas de un cine de descolonización cultural para el Tercer Mundo, que se define por oposición al cine de Hollywood (Primer Cine) y que busca superar las limitaciones atribuidas al denominado "cine de autor" (Segundo Cine).

A diferencia de la producción teórica europea, la mayoría de las reflexiones acerca de este tipo de cinematografías no vienen del mundo académico o de la crítica a través de las diferentes revistas cinematográficas. Desde mediados de los años sesenta hasta principios de los setenta las diferentes propuestas de cine militante aportan, con la intención de promover el debate, numerosos textos, manifiestos y ensayos reflexionando acerca de todas las cuestiones vistas anteriormente. Desde experiencias como Cine Liberación o Cine de la Base en Argentina, hasta el cine que se produce en Brasil, Bolivia, Colombia, México, Venezuela o Puerto Rico que se adentra en los sectores sociales más marginales para testimoniar las condiciones injustas en las que viven y aportar otra visión más coherente con las luchas populares.

Las reflexiones teóricas más significativas de esta época son el concepto de Tercer Cine y Cine militante, visto anteriormente, del Grupo Cine Liberación y la idea de concebir el cine como arma de combate político y al rescate de una identidad cultural del Grupo Ukamau, liderado por Jorge Sanjinés. En su obra *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1979) reúne dieciocho ensayos escritos entre 1972 y 1978 donde divide la historia del cine boliviano en dos vertientes: la de un cine contra el pueblo y la de otro junto al pueblo:

El cine revolucionario es un cine antiimperialista por razones ideológicas. En la base y profundidad de su actitud se dan las contradicciones antagónicas con el imperialismo. La ideología del imperialismo es la ideología del imperialismo más radical, (...) para ellos (los imperialistas) somos los ratones de lo que consideran su despensa y por lo tanto hay que eliminar a los ratones para conservar la despensa (1979, p.49).

Jorge Sanjinés señala la necesidad de hacer un cine que el pueblo pueda utilizar como herramienta de lucha y sus preocupaciones básicas se centran en la comunicabilidad de la obra, para que estas obras tengan su alcance se hace preciso reformular el lenguaje cinematográfico e inventar nuevos códigos que los destinatarios de estas películas puedan interpretar. Este director encuentra en el plano secuencia el instrumento necesario que hace posible sus preocupaciones ideológicas y antropológicas⁶.

Estas reflexiones teóricas también anteceden al vuelco que va a experimentar la investigación comunicacional en la región entre fines de los setenta y comienzos de los ochenta, cuando, del énfasis en el estudio de las relaciones estructurales de poder y los modos de producción que rigen al campo emisor de los medios masivos de comunicación o en el análisis semiótico del discurso a partir del auge del estructuralismo, se pasará a poner el acento en el papel activo que desempeñan los perceptores en la formación de significados (Vellegia, 2009, p.191).

Después de reunir las reflexiones teóricas acerca de nuestro objeto de estudio una de las principales conclusiones a las que llegamos es que el concepto de cine militante tiene tantas formas como autores que hablan de él. Es verdad que hay ciertas características inherentes a este tipo de prácticas pero la definición se hace difícil contemplando tantas variables. De esta manera cerramos este marco teórico con la definición de lo que en nuestro estudio contemplamos como prácticas cinematográficas militantes. Todas estas características deben estar presentes en cualquier obra de esta condición:

- Debe tener un contenido abiertamente político, realizado desde una óptica ideológica de izquierdas, ya que el poder transformador de la obra no está solamente en la propia obra, sino en la lucha en la cual se enmarca.
- Da pie a un proceso de comunicación y reflexión donde se rompe con la estructura unidireccional comunicativa clásica del cine comercial.
- Sus objetivos son desarrollar conciencia, contrainformar, agitar, adoctrinar, denunciar, explicar y mostrar luchas.

⁶ En este sentido estas teorías son las que más se aproximan al concepto del cine tal y como lo entendemos en este estudio. En el panorama teórico latinoamericano también destacan las obras de Glauber Rocha y su Cinema Novo o de Julio García Espinosa y su Cine Imperfecto pero entendemos que son teorías cinematográficas que van más allá del objeto de nuestra investigación: el cine militante.

- Su distribución y exhibición deben ser fuera del ámbito comercial, se caracteriza por una búsqueda de circuitos paralelos de distribución y exhibición.
- Tiene un carácter completamente libre, esto quiere decir que es un proyecto autogestionado y autónomo, de carácter individual o colectivo.

3.3. Videoactivismo: el cine de intervención política en la era del vídeo

Hablar de videoactivismo en nuestra investigación es hacerlo estudiando las continuidades y las rupturas que establecen este tipo de prácticas comunicativas respecto al cine militante. Es verdad que algunos autores consideran que el videoactivismo es una continuidad sin más, un cambio de terminología para designar a los mismos films que el cine militante, es necesario profundizar más en la cuestión para entender el porqué de esta conversión y si estamos o no de acuerdo con esta afirmación.

Las prácticas videoactivistas se remontan, siempre y cuando hablamos del término vídeo como soporte, a los años sesenta que es cuando éste hace su aparición en la escena audiovisual. Evidentemente soporte videográfico y soporte cinematográfico coinciden en el tiempo y lo hacen en un principio en ámbitos diferentes pero con propósitos muy similares: un enfoque crítico hacia lo que está ocurriendo en el vídeo, la televisión y el cine comercial.

A mediados de los años 60 aparece el vídeo como herramienta de creación y comunicación en un contexto socio-cultural que induce a los creadores a generar sus obras de manera participativa. Las opciones cubren un amplio espectro que van de la participación anónima del público a la creación colectiva, pasando por la interacción del espectador con la obra y por la cooperación de artistas con ingenieros y técnicos. Tanto la corriente comunicacional, como la vertiente meramente artística del vídeo se encuentran influenciadas por la ideología –o quizás el idealismo de una época (60/70) que propicia la cooperación, el altruismo y la rebeldía frente valores establecidos, ya sean en el territorio del arte, o en el campo social y político (Baigorri, 2005, p.53).

Desde su nacimiento, el vídeo se ha considerado como el hermano pequeño del cine y las prácticas videográficas casi siempre han estado bañadas de un espíritu amateur. Hay varios artistas que utilizan el soporte para desarrollar experimentaciones visuales que no tienen más objetivo que subvertir las formas y conseguir nuevos retos expresivos. Esta parte del soporte videográfico está más vinculada con el campo artístico que con el campo político.

Las primeras experiencias de este tipo se desarrollan en los Estados Unidos. Es el caso del

videoartista coreano Nam June Paik que en 1965 graba desde un taxi las calles de Nueva York durante la visita del Papa Pablo VI para captar una realidad diferente a la que en esos momentos está retransmitiendo la televisión. Después de grabar este material lo proyecta, casi inmediatamente, en un local y este momento es decisivo para vislumbrar el potencial del video por la inmediatez con la que el material puede estar disponible y la posibilidad de grabar materiales con carácter de urgencia. Este es el principal espíritu del videoactivismo y quizás una de las diferencias básicas respecto al cine militante: la inmediatez del material y la posibilidad de producir contenido audiovisual con carácter de urgencia.

El cine no es capaz de actuar con inmediatez porque el propio soporte cinematográfico requiere de un proceso de revelado que lleva un tiempo de trabajo, pero el soporte videográfico se salta esos tiempos y pasa de la grabación a la difusión sin demoras, por lo que aporta un rasgo de inmediatez de la que el cine carece. En la actualidad estas fronteras se ven diluidas gracias a la implantación de la tecnología digital donde los procesos cinematográficos y videográficos son realizados de la misma manera.

En los primeros años del nacimiento del vídeo la mayoría de los esfuerzos se trasladan a la creación de medios comunitarios y están principalmente gestados como un modelo crítico con la televisión. Tenemos ejemplos tan significativos como el colectivo Guerrilla Television, pioneros en difundir obras videoactivistas desde diferentes emisoras de televisión independientes americanas apostando por la descentralización de la televisión y la creación de plataformas audiovisuales alternativas⁷; o el caso de Video Nou en España, que se podría definir, según uno de sus integrantes como “el primer colectivo de vídeo independiente del Estado español que trabaja en el campo de la intervención social potenciando el uso contextual de los medios de comunicación electrónicos” (Carrillo, Estella y García Merás, 2005, p.166). Este grupo piensa que la mejor forma de comunicar es a través de la reapropiación de los medios por parte de las comunidades, productores y sujetos de sus propias representaciones.

⁷ El término «televisión de guerrilla» proviene del título de un libro que proporcionaría al movimiento un nombre y un manifiesto. La publicación de *Guerrilla Television* en 1971 es responsabilidad del colectivo *Raindance Corporation*. Los mismos autores que, entre 1970 y 1974, editan *Radical Software*, la revista que más y mejor contribuye a promover una utilización «subversiva» del medio conocida como “the video underground’s bible”. La revista proporciona direcciones, consejos técnicos sobre vídeo e informaciones varias, entremezclados con manifiestos y artículos que siguen el modelo de las publicaciones *underground* de la época.

Durante este período de euforia tecnológica, fundamentado en la creencia de que acceso es igual a poder, el énfasis no recae en la autoría de la obra, sino en la recién inaugurada posibilidad de una comunicación «de igual a igual» en el gran circuito mass mediático. Desde entonces y hasta la actualidad, el vídeo alternativo con vocación activista seguirá esa misma tendencia de creación anónima y colectiva, llegando incluso, en ocasiones, a ampararse en el anonimato más por necesidad que por voluntad (Baigorri, 2005: p.55).

Al igual que el cine militante el videoactivismo es un proceso comunicativo, colectivo y de igual a igual. Será en los años noventa cuando realmente se empiezan a producir avances en estas prácticas videoactivistas motivados por el desarrollo de las tecnologías videográficas y el abaratamiento de los costes. Es en este momento cuando cualquier persona puede acceder a una cámara de vídeo de uso casero y hacer sus ediciones utilizando diferentes softwares de fácil manejo. El caso más significativo y que marca un precedente en este tipo de producciones audiovisuales es la pieza audiovisual que graba el ciudadano americano George Holliday. En este vídeo se puede ver cómo la policía de la ciudad de Los Ángeles da una paliza a Rodney King, un joven afroamericano. En 1992 un jurado popular absuelve a los policías y la indignación de los afroamericanos de esta ciudad hace que durante cinco días se desencadenen una serie de protestas que acaban con un saldo de varias decenas de muertos. En este caso el vídeo de George Holliday evidencia los abusos policiales y se convierte en una pieza más del juego político.

En las manos de un videoactivista, una telecámara puede funcionar como disuasorio contra la violencia de la policía, un sistema de monitoreo por vídeo puede influenciar la agenda política, un proyector de vídeo puede generar conciencia colectiva (Pasquinelli, 2002).

Estas prácticas videoactivistas, en sus comienzos, heredan mucho más de las narrativas televisivas que de las cinematográficas y en un principio casi toda la producción generada está basada en géneros como el reportaje o las noticias. A pesar de estas diferencias, el videoactivismo y el cine militante comparten muchas características que pueden hacer pensar que una es la continuidad de la otra.

En la actualidad, viendo la extensión del fenómeno y la producción teórica que se está generando de la mano de diferentes colectivos videoactivistas, la academia española está empezando a desarrollar diferentes trabajos en los que el videoactivismo es objeto de estudio. *Videoactivismo: acción política cámara en mano* (2014) es la primera de ellas. Esta iniciativa surge de un grupo de investigadores, alumnos y profesores de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid ante la necesidad académica de investigar este

tipo de prácticas audiovisuales que tanto protagonismo adquieren con el movimiento 15M. Lo explican de la siguiente manera en su abstract:

Todas las investigadoras que firman este trabajo son personas que abordan el videoactivismo con doble óptica: desde la universidad y desde las calles. Escriben, por tanto, como observadoras académicas y como ciudadanas y ciudadanos conscientes de la gravedad de la situación política en la que se encuentra la sociedad en la que viven y de la importancia que el audiovisual tiene como herramienta política de construcción de imaginarios colectivos. El texto ha sido coordinado de modo colectivo, siguiendo una dinámica horizontal para la toma de decisiones en el trabajo editorial y de redacción (2014, p.6).

Como si de una obra videoactivista se tratara por los aspectos colectivos y la división del trabajo horizontal, en este libro encontramos el primer capítulo que define y da forma a un concepto tan poco estudiado. En *Videoactivismo: concepto y rasgos*, Mateos y Rajas (2014, p.16) explican porqué consideran que el videoactivismo es la práctica comunicativa que enmarca diferentes opciones como el cine militante, el cine radical o el cine de guerrilla, sin hacer distinciones entre los soportes que sirven para la filmación sino centrándose en la base semántica etimológica del término latino vídeo, significante de yo veo, para nombrar un universo de objetos referentes sin discriminación de por tipo de soportes. También exponen diferentes razones por las que consideran que no hay que hacer distinción entre los soportes videográfico y cinematográfico como por ejemplo la implantación expansiva de la tecnología digital, que tanto el videoactivismo como el cine militante son prácticas sociales comunicativas y que deben ser abordadas no desde lo producido sino desde los procesos y, para terminar, por la carencia de una terminología en la academia para designar a todo este tipo de prácticas que conforman un área de estudio común, definida y diferenciada.

Estos autores citan en su estudio (p.17) al teórico francés Comolli que también comparte la equiparación entre ambos formatos:

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

Sin dejar el artículo *Videoactivismo: concepto y rasgos*, se hace una descripción del

término vinculándolo a lo político y a lo artístico. Respecto a lo político explican que el videoactivismo permite superar la confusión sembrada por la expresión de cine político, que ya vimos anteriormente en nuestra investigación, así como su utilización en diferentes partes del mundo con un significado semejante gracias a su raíz latina y a su adopción anglosajona. Y respecto a lo artístico explican los puntos en los que el videoactivismo y el arte se encuentran porque ambos son prácticas sociales de naturaleza simbólica, porque trabajan sobre la materia informativa y/o emocional, implican una comunicación con públicos y una intervención en sus imaginarios y, por último, forman parte de una encrucijada social.

Mateos y Rajas (2014, pp.35-52) también hacen una caracterización del término explicando que es una práctica de intervención en la vida social con una voluntad de agitar y remover conciencias en una aspiración transformadora que trata de alcanzar a las instancias políticas así como a las audiencias. Las prácticas videoactivistas tienen un vínculo directo con las luchas que las utilizan como instrumento de guerrilla y combate. Presentan alternatividad respecto a la narrativa, a los temas tratados, a la financiación, a las formas y vías de distribución y exhibición, así como en la organización del trabajo de producción. Y además el videoactivismo opera en un entorno donde los valores y los esquemas de representación no son los dominantes de ahí que resulte radical y se enuncie en clave de resistencia. Para terminar explican cómo puede ser de cualquier género, tanto ficción como documental por las fronteras tan borrosas que existen entre ambos, y son procesos que suponen una fuerte implicación personal que remite a la necesidad de elaborar un discurso sobre algo en lo que se cree, algo respecto a lo cual se tiene desarrollado un posicionamiento intelectual o sentimental. Una militancia.

Este año también verá la luz otra obra que lleva como título *Videoactivismo, cultura y participación. Teoría y praxis del cambio social en la era de las redes*. El volumen está coordinado por el Dr. Sierra y por el Dr. Montero, ambos de la Universidad de Sevilla. Los objetivos a los que pretende llegar con este volumen son los siguientes:

(...) comenzar a definir el andamiaje teórico que dé paso a una discusión crítica sobre el impacto del vídeo on-line en prácticas de participación y acción política, contribuyendo a situar experiencias creativas basadas en la tecnología del vídeo digital entre las formas de construcción de ciudadanía y desarrollo comunitario determinadas por el uso de las NTIC. En este sentido, son de especial interés enfoques que aborden el fenómeno del vídeo on-line, en general, y el videoactivismo en particular, desde una perspectiva crítica (2014).

Estos mismos autores han publicado el libro *El cambio social a través de las imágenes. Guía para entender y utilizar el vídeo participativo* (2014) y como muy bien dice el título es una guía de información y reflexión que incluye una descripción de experiencias y ejemplos de relevancia, así como material más práctico que puede ser útil a las personas o colectivos que quieran abordar esta experiencia. En esta obra no se habla específicamente de videoactivismo pero sí de video participativo y de comunicación participativa para el cambio social que comparte con el videoactivismo muchas características⁸. Los autores explican también que dar una definición de video participativo es complejo por lo que ellos aportan una aproximación a las diferentes prácticas y metodologías que han explicado este tipo de prácticas audiovisuales. Para agrupar la diversidad de propuestas estudiadas encuentran una serie de características comunes a todas estas experiencias: el proceso colectivo, la comunicación desde un punto de vista crítico y los resultados centrados en beneficios personales o colectivos, la capacitación técnica o el impacto público del video en sí (2014, pp.71-73).

Fuera de España el término videoactivismo ha tenido diferentes recorridos. En Argentina hay bastante producción teórica respecto a este tipo de prácticas. La primera publicación y la que marca los criterios definatorios del término es el libro *Audiovisuales de combate* (2006) de Bustos. La autora considera que el videoactivismo es una práctica continuadora del cine militante argentino que nace en los años ochenta, retomando y resignificando este tipo de prácticas.

(...) 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 de cine político analizados mantienen una realización 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 (p.160).

⁸ Una de las principales diferencias entre el video participativo y el videoactivismo es el organismo productor de la obra. En el primer caso puede ser una Organización no gubernamental que está recibiendo dinero público para realizar obras de este tipo. Sólo por esta condición no puede encuadrarse dentro del campo de estudio del videoactivismo, al perder su autonomía financiera.

Además Bustos (2009) explica que lo que caracteriza al campo de estudio del videoactivismo no es la representación de un tema: la política, sino la construcción de un discurso en el que siempre hay un adversario, el poder de los medios de comunicación de masas, y las representaciones despolitizadas y en muchos casos criminalizadas de los conflictos sociales.

Cómo son representados los sectores populares en las noticias cotidianas y cuáles son los acontecimientos noticiables y los criterios de noticiabilidad legitimados por el periodismo audiovisual responde, entre otras cuestiones, además de las ideológicas a la propia lógica del campo periodístico sometido a las exigencias del mercado. (...) En el otro extremo, los sectores populares y sus luchas son, podríamos decir, “historias contadas desde adentro” por los videoinformes y noticieros obreros. Porque los documentalistas de intervención política en el proceso de registro le devuelven la dimensión histórica e ideológica a los hechos y a los protagonistas. Así en los noticieros alternativos (videoinformes, noticieros, obreros o populares) un corte de ruta no aparece como un “caos de tránsito” porque es la voz y la explicitación de los motivos del conflicto lo que organiza el relato. Al igual, los trabajadores/as que luchan por mantener sus puestos de trabajo y llevan adelante la conducción de las fábricas vaciadas por los “anteriores” dueños, constituyen experiencias políticas reivindicadas y recuperadas para los movimientos sociales. Experiencias que, en el mejor de los casos, ni aparece en los noticieros de televisión (p.8).

Pasquinelli (2002) habla de mediactivismo y videoactivismo como dos categorías complementarias de acción política vinculadas con el derecho a la comunicación que tienen sus orígenes en el movimiento antiglobalización.

"Mediactivismo", así también "videoactivismo" obtuvo su definitiva popularidad después de la conjura de Seattle N30-Indymedia (...) Desde entonces, la cámara digital está en los bolsos de cada activista que se apresta para ir a una manifestación. En septiembre de 2000, preparando la movilización contra el World Social Forum de Melbourne en Australia (...) un grupo de operadores independientes redactó e hizo circular en las listas de discusión de casi todo el mundo el Camcorder Kamikaze Manifesto, un texto que definitivamente estableció la figura del videoactivista como folk hero hi-tech [héroe tradicional de alta tecnología] del movimiento global (Pasquinelli, 2002).

Este autor reconoce en este tipo de -ismo una serie de actitudes. En primer lugar la actitud política por la autogestión de los medios contra el pensamiento único del poder, muy vinculada a la sociabilidad y la oralidad. En segundo lugar la actitud lúdica expresada en la

experimentación tecnológica y la tactilidad y por último, la actitud creativa:

(...) la construcción del imaginario, nuevos medios como nuevos modelos de comunicación, organización, creación, de sociabilidad. La comunicación es entendida como narración colectiva, mitopoiesis, guerrilla comunicativa, psicofera, en la cual se inventan simulacros pop, sabotajes mediáticos, nuevos memes, meta-medios. Esta es la dimensión del imaginario y de la iconicidad (Pasquinelli, 2002).

Así mismo, reflexiona sobre la convergencia y contaminación que existe entre dos tecnologías: vídeo e internet y sobre las diferencias entre las primeras obras videoactivistas, las de los años sesenta, más influenciadas por el mundo del arte, y las de la actualidad que provienen directamente de los movimientos sociales. Para cerrar con una crítica de búsqueda de alternativas a estas obras, ya que sólo reflejan imágenes de manifestaciones y protestas y piensa en la opción de poder dar un análisis más articulado del problema y más profundidad a las imágenes como solución a este problema.

El resto de la producción teórica respecto al videoactivismo la encontramos en algunos artículos como *Videoactivismo: captar e incidir*, publicado online en la revista Blogs&Docs, donde su autor hace una definición de videoactivismo:

Genéricamente se utiliza el término de videoactivismo para significar todas aquellas acciones de contestación de amplio espectro político, social y artístico que utilizan el vídeo como herramienta y encuentran en las nuevas tecnologías su medio natural de creación y difusión (Herrero: 2008).

En este sentido la definición del término se queda un poco escasa ya que obvia condiciones inherentes a este tipo de prácticas como la alternatividad, la colectividad y su adscripción a una lucha o a un movimiento social. Según Herrero cualquier pieza audiovisual de contestación es considerada como videoactivista por lo tanto cualquier reportaje de un canal de televisión crítico, en el sentido de crítico con la ideología dominante, podría ser considerado como tal. Creemos que el concepto abarca muchos más aspectos que no se pueden dejar de lado. El artículo es interesante porque hace un repaso de este tipo de prácticas desde la llegada del vídeo hasta casi la actualidad, centrándose especialmente en proyectos comunitarios de televisión. Lo más interesante de la definición de Herrero es la vinculación de estas prácticas con las nuevas tecnologías y es que no podemos negar que el desarrollo de las NTIC han supuesto un empuje fundamental para este tipo de obras audiovisuales.

3.3.1. El nuevo área de combate audiovisual: el videoactivismo 2.0

El universo web 2.0 se convierte en un paradigma de la comunicación alternativa y afecta de manera directa a la producción de obras videoactivistas. El término web 2.0 es acuñado por Dougherty en una conferencia sobre la evolución de la Web. Más tarde O'Reilly define el concepto como el diseño de sistemas que logran que los efectos de la conectividad a redes hagan que la gente las use mejor, o lo que llamamos coloquialmente potenciar la inteligencia colectiva. Esto incluye colaboraciones explícitamente destinadas a redes, claro, pero también incluye todas las formas en las que la gente se conecta a una red y crea efectos de sinergia (Pastor, 2008). “Estos conceptos de interactividad y convergencia multimedia entroncan con la idea de democratización de la información (Colina, 1996)” (Fleischman, Ginesta y Calzada, 2009, p.267).

La investigadora Vila Alabao habla de videoactivismo 2.0 refiriéndose a todas aquellas obras audiovisuales que produciéndose bajo los parámetros del videoactivismo clásico se han visto influenciadas de manera directa por la web 2.0 ya que han generado un nuevo sistema de intermediación usuario a usuario basado en redes de afinidad: profesionales, de militancia o de amistad. Esta última ola de protestas se desarrolla en un contexto tecnológico ideal para la producción de vídeos con pocos recursos y con la posibilidad de un amplio alcance (2012, p.168).

Acompañando a estos movimientos, miles de vídeos se han producido en todo el mundo para informar, denunciar, retratar, convocar a manifestaciones o movilizar adhesión. Las redes sociales están viviendo una auténtica explosión –con producciones de altísima calidad en muchos casos– que demuestran que el lucro no es el único motor del mundo. Y desde luego, no lo único que impulsa a los realizadores y productores culturales. Estos trabajos nos enseñan que es posible filmar y producir por fuera del sistema industrial y que la distribución ya está dejando de ser el principal problema de las producciones alternativas. La red no es más el futuro sino el presente y a medida que alcance aquellos lugares y sectores sociales excluidos que todavía permanecen desconectados será la principal manera a través de la cual consumamos audiovisual, así como probablemente sea ya el primer medio a través del que nos informamos.

El videoactivismo también aporta nuevas fórmulas derivadas del desarrollo de las nuevas tecnologías. Respecto a las formas de producción aparecen el crowdsourcing y el

crowdfunding⁹, basado en un mecenazgo colectivo; respecto a la autoría y la propiedad intelectual se desarrollan licencias libres, creative commons¹⁰, de distribución y exhibición y la distribución empieza a realizarse a través de internet. Y aunque el desarrollo de estas nuevas tecnologías posibilite la difusión de este tipo de obras videoactivistas también colabora en la individualización del proceso, de tal manera que muchas veces el visionado de estas producciones se hace de manera individual y se pierde la opción de visionado en colectividad que tantas resignificaciones políticas aporta a la propia producción.

A pesar de las continuas referencias al espacio de lo colectivo, con términos como “comunidad”, “red”, “grupo” o “participación”, plataformas audiovisuales como Youtube o Vimeo tienden igualmente a sublimar un sentido de individualismo hedonista que pone el foco, a modo de escaparate virtual, en la construcción de identidades transitorias que pueden mutar según los propios intereses de cada individuo (Montero y Sierra, 2014, p.25).

Como explica Baigorri (1998) los espacios físicos encuentran su lugar en los espacios virtuales, de las salas de exhibición alternativa, desde centros sociales a sindicatos, pasan a formar parte del espacio de Internet. Aparte de los problemas que hemos visto anteriormente, a esto se suma el uso selectivo de Internet por parte de los usuarios. Si no

⁹ El crowdsourcing y el crowdfunding son conceptos clave para explicar la creación cultural contemporánea porque no son exclusivos de la producción audiovisual. Son los nuevos exponentes de lo que se considera una radical reinención de la relación entre productores y públicos. El término de crowdsourcing se inspira en el potencial participativo de las comunidades de desarrollo de software libre y se explica como el acto de tomar una actividad llevada a cabo tradicionalmente por un agente designado previamente y externalizarla a un grupo de personas indefinido en forma de convocatoria abierta (Roig, Sánchez Navarro y Leibovitz, 2012, pp.28-29).

El crowdfunding es otra forma de financiación basada en la creación de una convocatoria abierta habitualmente a través de Internet y redes sociales en la que multitud de personas aportan pequeñas cantidades a cambio de determinadas recompensas como por ejemplo pasar a formar parte del equipo apareciendo en los títulos de crédito de la obra audiovisual.

¹⁰ Las licencias Creative Commons (CC) han revolucionado el ejercicio de los derechos de la propiedad intelectual. Nacen impulsadas por Lawrence Lessing en 2001. Son un conjunto de licencias estandarizadas de propiedad intelectual disponibles de manera gratuita en Internet. Estas licencias nacieron con el desarrollo de las nuevas tecnologías revisando la utilidad del modelo de copyright actual. Estas licencias te permiten conservar la propiedad intelectual de tu obra a la vez que concedes permiso para que se use de determinada manera y bajo ciertas condiciones. Esta nueva interpretación del modelo de copyright es referida también a menudo con el término copyleft.

hay interés por encontrar este tipo de obras en la red, estas obras no se encuentran. De manera que el universo de la distribución que los videoactivistas imaginan en Internet se queda en el limbo si no hay una buena utilización de las redes. Igualmente, Internet se convierte en un espacio de control donde es difícil ocultar la autoría y disponer de autonomía.

(...) se trataba de una zona desterritorializada, no legalizada y, supuestamente, libre de vigilancia. Desde allí, sus ideas podían conseguir una amplia difusión -impensable en otros medios tradicionales- podían afectar a cualquiera. Efectivamente: cualquiera podía acceder a sus espacios, el poder también. Tan sólo dos apreciaciones:

Una: jamás hay que subestimar la rapidez y la capacidad de adaptación del poder ante cualquier tipo de estrategia subversiva. (...)

Dos: el poder no va a "apropiarse" nunca de un espacio que siempre le ha pertenecido ¿acaso ya hemos olvidado que la estrategia de red fue impulsada y desarrollada por militares y que, una vez calculados los riesgos, decidieron prestar su potencial tecnológico a la explotación comercial? El "nuevo espacio de libertad" ha estado siempre doblemente vigilado, tanto por el aparato represivo, como por el aparato comercial del poder. Y en Internet es el poder difuso quien se mueve libremente por su propio territorio. (Baigorri, 1998)

Sáez Baeza (2008) también habla de videoactivismo en relación a la aparición de las nuevas tecnologías, en su tesis dedicada al Tercer Sector de la comunicación centrándose especialmente en el análisis de la televisión alternativa. Para esta autora, el objetivo de su investigación es en primer lugar, estudiar la disputa entre los discursos y prácticas de privatización y comercialización cultural dominantes, versus discursos y prácticas culturales que están usando las nuevas tecnologías; y en segundo lugar, investigar acerca de los cambios en la industria de las tecnologías audiovisuales con un propósito crítico, de transformación y justicia social, sin perder de vista la contextualización histórica, social y política del momento para entender la dimensión material de la cultura (p.21).

Activismo audiovisual es el término que utiliza Brisset en su artículo *Los medios digitales de comunicación. Experiencias de activismo audiovisual* (2011). En él habla de cómo la web 2.0 impulsa un nuevo paradigma creativo. Al igual que Pasquinelli (2002), considera que a finales de la década de los noventa Internet impone su potencialidad mediática sobre el modelo de comunicación hegemónico. Esto posibilita la aparición de una red democrática como dispositivo de comunicación "de todos para todos". Esto coincide con la eclosión del movimiento antiglobalización que unido a la revolución tecnológica produce

una nueva forma de intervención política de los movimientos sociales a través de la comunicación.

Según Castells (2001) el impacto de estos movimientos está estrechamente ligado a la presencia de los medios de comunicación y al uso efectivo de las nuevas tecnologías ya que éstas se constituyen en su infraestructura organizativa y en el soporte fundamental para realizar sus acciones. Este sociólogo habla de la posibilidad de que la gente, gracias a la digitalización y las tecnologías de la información y la comunicación, pueda ser productora/receptora y combinadora de sus propios mensajes, remezclando códigos y formatos, diversificando y multiplicando los puntos de entrada en el proceso de comunicación.

A este submundo del activismo electrónico se suman los activistas de los movimientos sociales que no necesariamente son expertos en código, pero que se distinguen por su entregada labor comunicativa: arraigados en lo local, pero vinculados a un debate más amplio, dispuestos a buscar interlocutores y a reflexionar a nivel global, a explicar sus acciones a públicos y culturas diferentes. Hoy en día estos activistas multimovimiento y multimediatícos son dinamizadores de las redes como blogueros, twitteros o facebookeros o todo ello junto. Promueven en la medida de sus posibilidades el efecto de contagio entre las luchas, que se transmiten en los momentos clave con patrones virales (Rovira Sancho, 2012: p.97).

Como hemos visto nuestro objeto de estudio adopta a lo largo de la historia diferentes configuraciones pero todas ellas se articulan sobre la idea de que el vídeo, o el cine, son herramientas de transformación social. Así lo explica Harding en su libro *The Video Activist Handbook* (2001, p.17):

Over the past ten years, we have seen the proliferation of a new breed of social organiser: the video activist. The term 'video activist' means different things to different people, but in this book it is used to mean a person who uses video as tactical tool to bring about social justice and environmental protection (...) Video activism encompasses a broad grouping of individuals. The people involved, the methods use 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 video evidence to help her client get off false charges. Despite such variations, video activists are united by purpose and practice.

They all realize the power of the visual image and make use of this power to bring about change in their communities.

El espíritu que movió a determinados cineastas de todo el mundo a finales de los años sesenta a renunciar a los modos de producción cinematográfica convencionales, apostar por la colectividad, renunciar a la firma de autor y denunciar conflictos invisibilizados por los medios de comunicación de masas, renace en estos videoactivistas. Tanto cineastas como videógrafos buscan el mismo objetivo: “re-presentar la realidad” para intervenir y disputar los sentidos de verdad construidos sobre el mundo que les rodea y contribuir a la construcción de una memoria colectiva.

**SEGUNDA PARTE: PRÁCTICAS AUDIOVISUALES COLECTIVAS
EN TORNO A LAS LUCHAS POR EL DERECHO A LA VIVIENDA
(1960-2010)**

(...) existe una serie de producciones realizadas en subformatos, con duraciones poco ortodoxas, sin ayudas institucionales, sin estreno en sala – o con estrenos apenas visibles– como mucho con algún tímido pase en televisiones periféricas en horarios intempestivos, o en espacios alternativos, a las cuales se las llevará el viento de la historia. (...) sin duda, la propia condición de doblemente periféricos¹¹ de limítrofes, que tienen estos productos hace casi imposible el trazado de una cartografía clara, pero ello no es excusa para guardar silencio sobre su presencia.

Jose txo Cerdán

¹¹ Si el documental está en los márgenes de la industria audiovisual de la ficción, estos trabajos se sitúan en los contornos de ese ámbito documental, tanto por su voluntad experimental como por la condición *amateur* de la producción de buena parte de ellos.

Capítulo IV. Tiempo de cambio: la lucha por una vivienda digna (1960-1978)

*No cabe duda. Ésta es mi casa
aquí sucedo, aquí
me engaño inmensamente.
Ésta es mi casa detenida en el tiempo.
Llega el otoño y me defiende,
la primavera y me condena.
Tengo millones de huéspedes
que ríen y comen,
copulan y duermen,
juegan y piensan,
millones de huéspedes que se aburren
y tienen pesadillas y ataques de nervios.
No cabe duda. Ésta es mi casa.
Todos los perros y campanarios
pasan frente a ella.
Pero a mi casa la azotan los rayos
y un día se va a partir en dos.
Y yo no sabré dónde guarecerme
porque todas las puertas dan afuera del mundo.*

Mario Benedetti



4.1. El fin y el comienzo de una nueva etapa

A la hora de hablar de prácticas alternativas de comunicación desarrolladas durante los últimos años del franquismo y la transición consideramos relevante hacer una contextualización histórico-política para entender las dinámicas de participación de los colectivos audiovisuales así como su manera de entender el cine y el vídeo como herramientas de intervención política y transformación social.

Para ello dividimos el contexto en tres partes: una primera parte, 1960-1973, en la que asistimos al desarrollo económico de un país estancado en la autarquía; 1973-1975 es la segunda etapa, que contempla los últimos coletazos y el fin de la dictadura y por último los primeros años de la transición, desde 1975 hasta 1978, en los que estudiamos todos los cambios políticos, sociales y económicos que trae este período y que afectan de manera directa al desarrollo de prácticas audiovisuales militantes centradas en las luchas por el derecho a la vivienda.

4.1.1. Desarrollismo y falso aperturismo (1960-1973)

La dictadura de Franco es muy larga y tiene una clara evolución interna. A pesar de que la década de los sesenta se caracteriza por su inmovilismo institucional y político hay ciertos acontecimientos que marcan un punto y aparte en la historia española. Esta etapa es conocida como franquismo tardío o tardofranquismo y se caracteriza por el despegue económico del país y un notable aumento de la oposición al régimen que sigue llevando a cabo su política represiva.

Figura 02. Colección gráfica Arte Comprometido de la editorial clandestina Ruedo Ibérico. Fuente: Ruedo Ibérico

En 1967 Franco hace unos cambios radicales en el gobierno. Despide al capitán general Muñoz Grandes como Vicepresidente del gobierno y lo reemplaza con el almirante Luis Carrero Blanco, amigo íntimo de Franco. Carrero ve favorablemente al Opus Dei y la restauración de la monarquía, dos estructuras que en ese momento reciben apoyo desde el gobierno.

Durante estos años el dictador diseña las líneas generales del devenir del estado tras su muerte¹² y procede a promulgar nuevas leyes como la Ley de Prensa e Imprenta de 1966¹³, promovida por el entonces Ministro de Información y Turismo Manuel Fraga. Con Fraga llega una etapa de “aperturismo” en lo que a cuestiones culturales se refiere y afecta directamente al mundo del cine. En primer lugar, escoge a José María García Escudero, que había participado en las Conversaciones de Salamanca, para estar al frente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro¹⁴. Las exigencias del Primer Plan de Desarrollo por una parte y la necesidad de disponer de algunas películas de calidad capaces de concurrir dignamente a los festivales internacionales, provocan un cambio de rumbo en la política ministerial y, a partir de finales de 1962, asistimos a una incorporación masiva de jóvenes directores procedentes de la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), el antiguo Instituto de Investigaciones y experiencias cinematográficas (IIEC), que imprimen un nuevo sello al penoso panorama fílmico: es el Nuevo Cine Español. Los intelectuales

¹² En 1947 el dictador aprueba la Ley de Sucesión a la Jefatura del Estado, a través de la cual incluye la promesa de una restauración monárquica tras su mandato. Finalmente en 1969 se produce el nombramiento de Juan Carlos de Borbón como sucesor, para lo cual el heredero tiene que jurar fidelidad a la Ley de Principios del Movimiento Nacional (1958).

¹³ El nuevo texto suprime la censura previa y la sustituye por multas y suspensión de las publicaciones que sean críticas con el sistema.

¹⁴ La plasmación de algunas de las inquietudes cinematográficas de la época tiene lugar en las Primeras (y únicas) Conversaciones Nacionales de Cine, celebradas entre el 14-19 marzo de 1955 en la Universidad de Salamanca. El diagnóstico realizado entonces por el director de cine Juan Antonio Bardem se convierte en bandera de lucha denunciando la ineficacia del cine español en términos políticos, sociales, intelectuales, estéticos e industriales. Las conclusiones de las Conversaciones recogen todo el ideario neorrealista propugnando un cine que tenga que ver con la realidad española, con los problemas de la gente de la calle, abandonando el cartón piedra y la tramoya. Estas conversaciones provocan el relanzamiento de los cine-clubs, que además dan como fruto en 1957 la creación de la Federación Española de Cine-Clubs, y la revitalización de proyectos editoriales que se concretan en la publicación de numerosas revistas culturales como *Objetivo*, que sólo pudo llegar al sexto número, y *Film Ideal*.

que acuden a la llamada de la EOC, en general, no están dispuestos a comulgar políticamente con la dictadura franquista. Esto supone que a lo largo de su agitada existencia, la Escuela se convierte en un avispero de ideas “subversivas” y el propio Estado se ve de lleno atrapado por una contradicción que él mismo propicia. Finalmente, en 1976, llega la clausura de la Escuela y sus funciones se transfieren a la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense.

Pero no sólo la EOC es fiel reflejo de lo que está ocurriendo en la sociedad española. A medida que la década avanza las posturas disidentes, en todos los ámbitos, toman más fuerza. En 1961, en el País Vasco, aparece un grupo escindido del Partido Nacionalista Vasco (PNV), el “Euskadi Ta Askatasuna”, más tarde identificado por las siglas de ETA y se multiplican las protestas estudiantiles y laborales. Los acontecimientos de febrero y marzo de 1965 en Madrid, en los que los estudiantes expresan su protesta frente a las constantes prohibiciones y censuras impuestas por el régimen, apoyados por algunos prestigiosos profesores¹⁵; la reunión de delegados estudiantiles en el convento de los capuchinos de Sarriá en marzo de 1966 para crear un sindicato democrático en Barcelona; la aparición de otros sindicatos similares en otras universidades y las sanciones adoptadas por las autoridades académicas y políticas ante la protesta estudiantil, así como su contestación, comportan la configuración de una situación en las universidades desconocida desde 1939, con la celebración de asambleas y manifestaciones, huelgas, cierre de facultades y escuelas y la presencia policial en los recintos universitarios.

También la conflictividad laboral, aunque con fluctuaciones, experimenta una tendencia clara al crecimiento y a la diversificación sectorial y territorial, y se convierte en un fenómeno permanente que desafía al régimen, dado que comporta la transgresión de la legalidad -que, recordemos, prohibía la huelga y la libre asociación de los trabajadores-, quiebra la “armonía social” que debían garantizar la legislación laboral y las instituciones sindicales, y que presentaba como uno de los capitales más destacables del régimen e, incluso, cuestiona la “paz” franquista -asociada a la ausencia de conflictos sociales-, especialmente cuando comportaba alteraciones del orden público.

¹⁵ Entre otros, Enrique Tierno Galván, José Luis López Aranguren y Agustín García Calvo, que son expulsados de sus cátedras por oponerse al régimen.

Otro gran problema político de esta segunda mitad de los años sesenta para la dictadura franquista fue la extensión y profundización del disenso eclesial, comportándole el deterioro de las relaciones con la Iglesia española y con el Vaticano¹⁶. La confluencia de varios factores contribuye a ello. En primer lugar, el aumento de los clérigos, especialmente entre las jóvenes promociones, calificados por las autoridades de “progresistas” o “separatistas”, denominaciones utilizadas de forma genérica y extremadamente elástica que, en el primer caso, califican las actitudes más sensibles a los problemas sociales y a las violaciones de los derechos humanos habitualmente coincidentes con las más comprometidas con la renovación conciliar y, en el segundo, un abanico de actitudes que incluían desde el más tibio regionalismo al nacionalismo radical. En Cataluña y en el País Vasco, ambas actitudes se manifiestan con frecuencia simultáneamente. Un segundo pero no menos importante factor que contribuye a la conformación de un relevante problema político para el régimen, es la aparición y extensión entre el episcopado de esas mismas actitudes, habitualmente en sus formas más moderadas y conciliadoras, extensión que se ve facilitada por la amplia renovación que tiene lugar en estos años y que implica un importante rejuvenecimiento de la jerarquía católica española. Y, en tercer lugar, la propia política del Vaticano en el marco post conciliar, alentando y dando apoyo a actitudes y acciones que comportan la confrontación con el régimen dictatorial español. Ante tal situación, el régimen franquista tiene que elaborar y ejecutar medidas para hacer frente a una disidencia que a muchos dirigentes, empezando por el propio Franco y por Carrero Blanco, les es simplemente incomprensible.

Económicamente hablando, tras unos primeros años de miseria y hambre, la dictadura evoluciona a partir de la década de los cincuenta, produciendo una profunda transformación económica que implica un cambio de la estructura social. El principal causante de esta situación es el Plan de Estabilización y liberalización económica de 1959, desarrollado a partir del Decreto-ley de 21 de julio de Nueva Ordenación Económica.

Los propósitos inmediatos del Plan residían en la obtención de un equilibrio interno de los precios, reduciendo la inflación y las expectativas alcistas que dominaban la escena económica española, la liberalización del comercio exterior y la consecución de la convertibilidad de la peseta para facilitar los intercambios internacionales y, por último,

¹⁶ El espíritu modernizador del Concilio Vaticano II (1962-65) contrario al régimen provoca enfrentamientos entre el dictador y los papas Juan XXIII y Pablo VI.

liberalizar la actividad económica interna; la idea consistía en que el control de la demanda llevaría a la estabilidad de precios lo que, a su vez, contribuiría a alcanzar el equilibrio exterior (Ródenas Calatayud, 1992, p.51).

Es un momento de profundas transformaciones estructurales que hacen que la economía española vaya de la mano del resto de las economías de los países desarrollados. Uno de los principales afectados por estas medidas es el sector agrario que reduce de manera drástica durante estos años las explotaciones, cerca de medio millón entre 1962 y 1972. Esta reducción trae consigo un éxodo rural hacia las ciudades para trabajar en el sector industrial y de servicios y también una salida de mano de obra hacia otros países de Europa, Francia, Alemania y Suiza son principalmente los países elegidos, para así conseguir aliviar el mercado de trabajo y obtener divisas que la economía española tanto necesita.

Entre 1960 y 1973, al menos, alrededor de cinco millones de personas recorrieron el país en busca de una nueva residencia; ello supuso una movilidad que alcanzó entre el 14% y el 15% de la población media del período (...) Los movimientos de población más destacados se produjeron entre Andalucía y Cataluña, y entre la Región Central y los destinos de Madrid, Cataluña y la Región Valenciano-murciana. (Ródenas Calatayud, 1992, pp.85 y 90).

Estos grandes movimientos migratorios plantan la semilla para el nacimiento de lo que unos años más tarde se conoce como movimiento vecinal. Este movimiento se convierte a finales del franquismo en uno de los ámbitos de participación y movilización más importante. Además está relacionado directamente con nuestro objeto de estudio por lo que posteriormente hablaremos sobre él con más detalle.

En estos años la política franquista pierde vigencia y relevancia en el mundo moderno. El gobierno no puede ignorar la rebeldía que se generaliza entre los estudiantes, el clero y los intelectuales, y que se extiende por toda Europa a partir de 1966. La conflictividad obrera, vecinal y estudiantil, y su represión por las autoridades franquistas, violando derechos fundamentales, junto a las tensiones y al malestar por la actividad censora, ponen de relieve la ausencia de libertades básicas.

4.1.2. La agonía del régimen (1973-1975)

El año 1973 supone un freno a la transformación del país, por dos acontecimientos. El primero afecta directamente a lo económico y es la gran crisis energética internacional, conocida como la Crisis del Petróleo, y el segundo vinculado con lo político, el asesinato

de Carrero Blanco por la banda terrorista ETA. Asumida la Presidencia por Torcuato Fernández Miranda, el 29 de diciembre Franco nombra Presidente a Carlos Arias Navarro, Ministro de Gobernación. Llegamos a los últimos coleos de la dictadura franquista y la crisis ya es imparable.

El bienio 1974-1975 se caracteriza por una agudización de la conflictividad laboral y de la acción opositora. En enero de 1974 los informes policiales ya señalan que continúan aumentando de “forma alarmante” los conflictos laborales, destacando que los grupos de oposición, aunque de número reducido en comparación con la masa trabajadora, se encuentran día a día con más fuerza y hacen sentir cada vez más su influencia, preparando con técnicas depuradas una serie de conflictos que, de llevarse a cabo de forma coordinada, podrían ocasionar un grave trauma en el mundo laboral (Ysàs Solanes, 2004).

En 1975 la dictadura franquista carece de alternativas eficaces ante la conflictividad laboral. Por una parte, la política social del régimen es incapaz de neutralizarla a pesar de que éste era justamente uno de sus objetivos básicos en el marco de la pretensión de alcanzar la armonía social. Por otra parte, las tentativas de “encauzarla”, incluso con la regulación final de la huelga, resultan baldías por su carácter restrictivo y, en definitiva, porque descartan la aceptación de la libertad sindical, por ser ésta incompatible con la naturaleza del régimen.

Todo esto acompañado de un aislamiento internacional completo ya que España, tras la Revolución de los Claveles en Portugal en 1974 y el fin del régimen dictatorial de los coroneles en Grecia, es la única dictadura que sobrevive en Europa Occidental.

Los movimientos opositores van en aumento y el régimen continua con su política represiva, con procesos tan significativos como el Proceso de Burgos instruido contra ETA en 1970, el Proceso 1001 contra dirigentes del sindicato Comisiones Obreras (CC.OO) en 1973, o la ejecución del anarquista Salvador Puig Antich en 1974, acusado de la muerte de un policía.

Además las debilidades del sistema económico español aparecen de manera más notable en el momento que se desencadena la Crisis del Petróleo. Esto produce que a finales de los setenta la economía española se caracterice por un fuerte desequilibrio en la balanza de pagos y por un reducido crecimiento económico con altas tasas de inflación, con un creciente déficit público, un intenso proceso de destrucción de empleo paralelo al

incremento de los costes por encima de la productividad y, por último, con una fuerte atonía inversora (Ródenas Calatayud, 1992, p.110).

La represión contra los activistas antifranquistas se muestra cada vez más incapaz de minimizar su actuación y, además, genera solidaridades más amplias tanto a nivel nacional como internacional. Si a esta situación se añaden los primeros efectos de la crisis económica internacional y la necesidad de tomar medidas económicas duras, tenemos un cuadro realmente muy difícil para los dirigentes franquistas, justamente cuando el deterioro físico de Franco entra en su etapa terminal y la incertidumbre se apodera de una clase política franquista claramente dividida.

El 9 de julio, Franco ingresa en la clínica aquejado de tromboflebitis; el Príncipe asume interinamente la Jefatura de Estado, que vuelve a asumir Franco el 2 de septiembre. Tras el verano los acontecimientos se precipitan. Varios miembros de ETA y el Frente Revolucionario Antifascista y Patriótico (FRAP) son juzgados y doce de ellos condenados a muerte. Finalmente el 27 de septiembre cinco de ellos son ejecutados en medio de un contexto de protesta en las principales capitales europeas contra la dictadura de Franco y una lista de peticiones de clemencia, incluida la del papa Pablo VI. La oleada de manifestaciones en contra del régimen es respondida con la última de las grandes concentraciones a favor del franquismo en la Plaza de Oriente en Madrid, es la última vez que Franco aparece en público. El 20 de noviembre, a las cinco y media de la mañana, Francisco Franco muere y pone fin a una dictadura de casi cuatro décadas de duración.

4.1.3. La transición a la democracia (1975-1978)

Tras la muerte de Franco se lleva a cabo un desmantelamiento de la dictadura y la instauración de un sistema democrático que queda plasmado en la Constitución de 1978. El 22 de noviembre de 1975 Juan Carlos I es nombrado rey de España por las Cortes y el Consejo del Reino. Son los primeros pasos hacia una monarquía parlamentaria y democrática con un contexto internacional protagonizado por la Crisis del Petróleo que acompaña a este proceso político tan complejo.

En enero de 1976 tiene lugar una huelga que paraliza la mayoría de las grandes fábricas de Madrid. Poco después también se dan importantes huelgas obreras en Valencia, Barcelona o Vitoria, donde la represión policial, todavía heredera de la dictadura, acaba con la vida de varios obreros. Este tipo de acontecimientos producen pequeñas crisis que señalan como paradigma el fin definitivo del franquismo.

Durante varios años, los aparatos fundamentales de la dictadura franquista (poder judicial, cuerpos represivos, Ejército, alta administración del estado) siguieron funcionando con los mismos componentes y criterios, poniendo de manifiesto las características propias de un periodo de transición: la cohabitación de elementos democráticos y autoritarios. (Wilhelmi, 2012, p.3)

En julio de 1976, el aún todavía presidente Arias Navarro es sustituido por Adolfo Suárez. Poco a poco se procede a la legalización de partidos políticos y sindicatos, incluido el Partido Comunista Español (PCE). En febrero de 1977 se firma una nueva ley electoral que acepta el sufragio universal, libre, directo y la representación proporcional. Unos meses más tarde, el 15 de junio, se celebran las primeras elecciones democráticas que dan la victoria a la Unión de Centro Democrático (UCD) con Adolfo Suárez a la cabeza. La votación y aprobación de la Constitución Española, el 6 de diciembre de 1978, se convierte en el punto álgido de este proceso de la transición.

El delicado proceso político deja en un segundo plano a la situación económica por lo que se reducen las tasas de crecimiento y aumenta el paro y la inflación. Esto supone un aumento de las movilizaciones sociales en contra de la subida de los precios y el gobierno teme por el fin de una democracia tan frágil en pleno proceso de construcción. Tras las elecciones generales de 1977 se firman los Pactos de la Moncloa, de amplio contenido político, económico y social, que suponen la aceptación de un marco legal común, destacando entre ellos el acuerdo de limitar el crecimiento de los salarios a cambio de un mayor protagonismo de los sindicatos. Estos gobiernos no son capaces de adoptar las medidas necesarias para solventar estos problemas económicos y son heredados en 1982 por el primer gobierno del Partido Socialista Obrero Español (PSOE).

La amnistía y las autonomías son problemas a los que el nuevo gobierno tiene que hacer frente y son también puntos de partida de grandes manifestaciones. Así como las crecientes demandas de las asociaciones y movimientos vecinales.

4.2. De la ciudad horizontal a la ciudad vertical: el nacimiento del movimiento vecinal

En estos años que nos ocupan, 1960-1978, el movimiento vecinal constituye uno de los ámbitos de participación y movilización más importantes en diferentes ciudades del país como Madrid y Barcelona. La explicación más sencilla para el surgir de este movimiento debe referirse a los movimientos migratorios internos que se producen especialmente a

partir de los años cincuenta.

El incremento de población supone también el crecimiento de la ciudad de forma caótica. Una ciudad informal que reporta muchos beneficios mediante el negocio del suelo y la vivienda pero que es constantemente desatendida por los gobiernos locales. Barcelona, Madrid o Bilbao son las ciudades a las que llegan la mayoría de los migrantes duplicando su población en estos años.

La configuración de estos escenarios de ciudades informales se hace en dos tiempos:

El primero en base a vastos poblados chabolistas, suburbios de casas de autoconstrucción y viviendas subarrendadas y realquiladas en los barrios populares tradicionales, y el segundo se caracteriza por la edificación de extensos polígonos de vivienda gracias al desarrollo de la industria de la construcción, la intervención de los poderes públicos y las iniciativas privadas en el negocio del ladrillo (Bordetas Jiménez, 2012, p.584).

El problema de estos espacios es que no tienen dotación de servicios urbanos, infraestructuras ni equipamientos colectivos. El nacimiento del movimiento vecinal tiene su razón de ser en ese modelo de construcción de la ciudad.

En Barcelona, el crecimiento de la ciudad se basa en la construcción de barracas, de ahí que el fenómeno se conozca como barraquismo¹⁷. El Somorrostro, la Barceloneta, el Poble Sec o Montjuïc se convierten en barrios llenos de viviendas marginales y faltos de infraestructuras. A pesar de las medidas tomadas por las autoridades locales para paliar la escasez de viviendas y acabar con este proceso la proliferación de barracas va en aumento. Bordetas Jiménez (2012, p.131) recoge el testimonio de Fernando Aramburu, en unas jornadas sobre inmigración interior patrocinadas por el Patronato Municipal de la Vivienda de Barcelona en 1966, sobre las condiciones de vida en estas zonas:

Normalmente las grandes masas de inmigrantes no son asimiladas por la ciudad, son repelidas fuera y dentro de la misma, dando lugar a la aparición no sólo de los suburbios y del barraquismo en el extrarradio de la misma; sino que dentro de la misma ciudad, en el

¹⁷ Las barracas se levantan en terrenos comprados, cedidos y de titularidad pública. Algunas están construidas con materiales portantes bastante sólidos, como el ladrillo y la teja, mientras que otras son más precarias y se construyen con material de deshecho o reciclado: madera, cartón y uralita. Las dimensiones son mínimas y varían en función de los servicios y del equipamiento del hogar: cocinas, letrinas y lavadero. A menudo el espacio interno está dividido en dos ámbitos: un espacio «de estar» y otro destinado al descanso, separados por cortinas.

corazón de ella, en los barrios más viejos, aparecen esas áreas denominadas de “desorganización social”, es decir, barrios en los que coinciden las más elevadas tasas de mortalidad infantil, los más elevados índices de delincuencia juvenil, los mayores porcentajes de gentes dadas al alcoholismo, los mayores porcentajes de delinquentes, los mayores índices de prostitución, unos más bajos niveles sanitarios, unas ínfimas condiciones higiénicas y sanitarias, unos mayores números de parados, etc. esas gentes que llegan a Barcelona y que han de ubicarse en esos barrios, vivir y dormir materialmente hacinados en una habitación, llegándose incluso a establecer turnos para dormir.

En el momento que comienza a ser algo molesto el Ayuntamiento de la ciudad pone en marcha el Servicio de Erradicación del Barraquismo. Poco a poco se va pasando del barraquismo horizontal al barraquismo vertical con una construcción masificada de viviendas precarias y barrios sin servicios donde son realojados los habitantes de las barracas. Este problema se alarga en el tiempo hasta noviembre de 1990. Justo dos años antes de la celebración de los Juegos Olímpicos de Barcelona, el Ayuntamiento declara oficialmente la erradicación definitiva de las mismas.

En Madrid, entre 1962 y 1975, se registra un incremento de población de más de millón y medio de habitantes, de los cuales cerca de un millón son inmigrantes. Orcasitas, Villaverde, Vallecas o San Blas son algunos de los barrios que acogen a estos movimientos migratorios. El cinturón de Madrid se llena de chabolas y arrabales donde no hay ningún tipo de servicio. El malestar del ayuntamiento ante tal fenómeno hace que quiera acabar con ello y este es el punto de partida para la configuración de las primeras asociaciones de vecinos madrileñas. En 1963 el Plan General de Ordenación Urbana declara urbanizable buena parte del suelo que ocupan los asentamientos chabolistas. Este plan supone una oportunidad de negocio para el capital inmobiliario pero el principal inconveniente para poder llevarlo a cabo es el qué hacer con los pobladores de las chabolas. De esta manera se elaboran los planes parciales que contemplan la expulsión de los chabolistas para así poder construir todas estas nuevas viviendas.

El nuevo Plan Nacional de Vivienda (1961-1976) aprueba una serie de medidas con las que se refuerzan las políticas constructivas emprendidas y se implantan planes de absorción o supresión del chabolismo y el barraquismo en las ciudades de Madrid y Barcelona. Así nacen las Unidades Vecinales de Absorción Social (UVA), grandes polígonos de viviendas que se reparten por las periferias de estas ciudades con unas calidades ínfimas de edificación y con un espíritu de provisionalidad. Estos planes no

acaban con el chabolismo y además generan nuevos problemas debido a las malas condiciones de vida que albergan estas construcciones. La intención del gobierno es acabar con los problemas sociales generados en estos núcleos de chabolas y lo que realmente consiguen es prender la mecha de los habitantes de estos suburbios.



Figura 03. Manifestación convocada por la asociación de vecinos. Barracas de Francisco Alegre, Barcelona, 13 de junio de 1976. Fuente: Pere Monés

Los problemas en el acceso a una vivienda digna en estas ciudades aparecen nada más terminar la Guerra Civil, pero no es hasta los años sesenta que este nuevo movimiento social aparece en la escena política española.

4.2.1. El barrio como base de la comunidad

Entendidos como sub-comunidades urbanas o espacios de socialización dentro de la ciudad, los barrios adquieren su base comunitaria en las teorías urbanísticas a partir de mediados del siglo XX. Es entonces cuando el espacio pasa a un segundo plano y lo que interesa de estas zonas son las relaciones que tienen lugar en ellas.

El barrio constituye así, una individualidad colectiva definida por una nominación y un ámbito espacial donde se desarrolla una vida comunitaria en torno a núcleos de equipamientos de uso común que estructuran el espacio colectivo (Pérez Quintana y Sánchez León, 2008, p.81).

Si hablamos de barrios podemos hacerlo en término de unidad estructural caracterizada por cierto paisaje urbano y contenido social, también como concepto de vecindad o incluso de autonomía en términos de gobernabilidad. Lo que está claro es que el término barrio es dinámico y está en constante transformación. Todos estos conceptos aportan más sentido aún a estas unidades de análisis de la ciudad.

En este sentido nos interesa el término de colectividad como ámbito donde se toman decisiones que afectan al espacio que se habita. Un espacio que confiere un tejido político y social capaz de intervenir en la agenda política. Este proceso de empoderamiento colectivo que pone lo colectivo por encima de lo individual hace que se desarrollen diferentes acciones en el barrio, unas más lúdicas y festivas y otras de carácter más reivindicativo, como la ocupación de viviendas por familias necesitadas¹⁸.

Las ciudades no se pueden construir al margen de sus habitantes y en estos barrios se exige el derecho a la ciudad, centrándose en las demandas que tienen que ver con la mejora de sus experiencias cotidianas. Con la sensación de que la ciudad se construye a sus espaldas estos ciudadanos, de segunda, perciben el barrio como un lugar propio donde todos los vecinos se enfrentan a los mismos problemas.

Irrumpe así un sentido de identidad centrado en el barrio frente a la ciudad de la que se sienten segregados no sólo por el lugar de emplazamiento del barrio y la persistencia de las deficiencias de las viviendas, sino también porque la ven incapaz de dotarlos de infraestructuras básicas de todo tipo, entre los que cabe destacar especialmente la asistencia sanitaria y un servicio de transporte digno a precios asequibles. (Fandiño Pérez, 1998, p.428)

Simbólicamente el barrio está constituido por el hogar, la familia, la vecindad. Un espacio que a pesar de surgir de una fragmentación de la ciudad no conoce fragmentación interna ya que la base de la comunidad barrial se establece sobre las igualdades y no sobre las diferencias. De ahí que el movimiento vecinal adquiriera tanta presencia política y relevancia social entre los años sesenta y setenta.

Los primeros pasos del movimiento vecinal se dan en los centros sociales ubicados en estos barrios periféricos. En estos espacios los vecinos hablan de las diferentes

¹⁸ Más adelante estudiaremos las diferencias entre estas ocupaciones y las que se empiezan a realizar en los años noventa.

problemáticas de esta ciudad informal. Gracias, en parte, a la aprobación de la Ley de Asociaciones del 24 de diciembre de 1964, en cuyo artículo 1. se reconoce “la libertad de asociación para fines lícitos y determinados”, los vecinos de los barrios más marginales ven su oportunidad para legalizar su situación y plantar cara a las autoridades, reclamando así su derecho a una vivienda y a un barrio digno¹⁹.

El barrio se convirtió en una base organizativa donde la mayor parte de las luchas, aunque provocadas inicialmente por un problema particular, dieron pie durante la movilización a la creación de asociaciones de vecinos destinadas a abordar todos los asuntos de la vida diaria, desde la vivienda hasta las zonas verdes, desde el abastecimiento de agua hasta las fiestas populares. La protesta más militante se organizó en las barriadas obreras donde se inició el movimiento, pero las asociaciones de vecinos abarcaron una amplia gama del espectro social. Las áreas de las clases medias se movilizaron alrededor de sus propias cuestiones y se unieron luego a los barrios populares para luchar por objetivos comunes básicos como la libertad de asociación o el disfrute de las fiestas callejeras (Castells, 1986, p.229).

Estas nuevas luchas representadas por el movimiento vecinal son el punto de partida para reivindicaciones posteriores vinculadas al uso y disfrute de espacios así como el acceso a una vivienda digna. Las nuevas dinámicas participativas suponen un modo de presión para el Estado. No sólo se participa en el barrio, sino también en la fábrica, en la escuela, en la universidad... De la reivindicación se pasa a la acción para mejorar la calidad de vida de estos ciudadanos.

Borja (1974) y Castells (1977) lo califican de movimiento social urbano en tanto en cuanto es un movimiento que parte de reivindicaciones urbanas y alcanza la generalidad de objetivos potenciales, políticamente hablando, que modifican las relaciones de poder y controvierten el orden establecido.

Según Gómez Bahillo (2008, pp.46-47) este asociacionismo vecinal es el resultado de diferentes factores. En primer lugar la demanda de necesidades colectivas no son solventadas por las administraciones, la necesidad de una gestión colectiva de todos estos

¹⁹ No queremos dar todo el peso del nacimiento del movimiento vecinal a la aprobación de una ley porque consideramos que el movimiento nace mucho antes con las experiencias colectivas de apoyo mutuo y cooperación entre los vecinos que habitan estos espacios. Estas redes sociales junto a la ayuda de sacerdotes y militantes apostólicos así como grupos antifranquistas son elementos esenciales para la configuración del movimiento. La ley es el impulso definitivo para que estos vecinos empiecen a formar parte de la vida política.

servicios, la especulación del suelo, el tratamiento desigual entre los barrios céntricos, habitados por personas con mayor poder adquisitivo, y los barrios periféricos, cuya población mayoritaria son obreros y gente procedente del campo, la carencia de cauces de participación y por último, la adquisición de una conciencia colectiva de privación de derechos fundamentales. En resumen: los vecinos quieren participar del diseño de la ciudad y tomar decisiones para superar los problemas que les afectan: mejoras en sus viviendas y falta de equipamientos públicos e infraestructuras.

Un grupo reducido de asociaciones vecinales –una modalidad asociativa en principio reconocida por la ley- comenzó a reclamar a las instituciones y más tarde a organizar protestas en las ciudades más industrializadas – sobre todo Madrid y Barcelona- ante la carencia de unos bienes y servicios públicos que ya entonces parecían elementales para garantizar una vida digna: alcantarillado, vivienda, transporte y otras dotaciones inexistentes en los nuevos y viejos barrios urbanos (...) Coincidiendo con el deterioro del régimen franquista y los efectos de la crisis del petróleo de 1973, las asociaciones vecinales se sumaron a otros colectivos que desafiaban el poder establecido, de forma que las protestas de ámbito vecinal inundaron las calles y ocuparon las primeras páginas de los periódicos sobre todo en los meses que separan la muerte de Franco de la elaboración de la Constitución en 1978 (Pérez Quintana y Sánchez León, 2008, pp.13-14).

Poco a poco este movimiento va creciendo y extendiéndose a más ciudades. Se convierten así en el altavoz de la protesta urbana y llega un momento en que hacen suyas también las reivindicaciones por derechos y libertades y abogan por un cambio político²⁰. Lo que les hace también ser víctimas de la represión. En muy poco tiempo este movimiento social urbano se establece como uno de los nodos centrales antifranquista y con la llegada de la democracia en uno de los principales demandantes de cambios más profundos.

Centrando la atención en las áreas urbanas de Barcelona, Madrid y Bilbao, los meses que conformaron los años 1975 y 1976 representaron la constatación última de aquello que supuso lo que se ha venido a llamar la ofensiva del movimiento vecinal: cayeron los alcaldes de las grandes ciudades de Bilbao y Sabadell, se vieron las manifestaciones populares más multitudinarias desde los años de la guerra civil en ciudades como Madrid y Barcelona, en demanda de la amnistía y contra la carestía de vida, se forzó una paralización efectiva de los proyectos de la gran mayoría de consistorios en paralelo a la satisfacción de parte de las reivindicaciones – proceso que se acabaría de consolidar con los ayuntamientos

²⁰ Luchan también contra la pena de muerte, por la democratización municipal o por la amnistía.

democráticos en los ochenta- mientras se iniciaba el desarrollo de lo que se conocería como los Planes Populares, auténticos planes de urbanismo elaborados desde la base de la acción y la organización vecinal (Bordetas Jiménez, 2012, pp.562-563).

Tras la consolidación de los nuevos ayuntamientos democráticos, el movimiento vecinal comienza una nueva fase que supone el comienzo de sus crisis. Las nuevas instituciones empiezan a llamar a sus filas a algunos de los líderes del movimiento y los gobiernos locales conducen gran parte de sus inversiones para paliar las deficiencias de estos barrios. Ambos factores condicionan que en los años ochenta haya una crisis definitiva. A pesar de todo, no podemos olvidar que durante estos años el movimiento vecinal se constituye como una oposición constante a los restos del franquismo y se convierte en una figura social y política imprescindible en lo que se conoce como período de la transición.

Capítulo V. El cine militante y la lucha por el derecho a la vivienda (1960-1978)

Como una experiencia más yo había pasado un día en el despacho del Patronato de la Vivienda, lugar a donde acuden todos los desheredados de hogar en demanda de un piso.

*Chabolistas, realquilados, desahuciados y toda una teoría de gentes,
cuya vida familiar se desarrolla en condiciones infrahumanas.*

Allí me convencí de que la pobreza, la simple y llana pobreza nunca viene sola.

Que siempre le acompañan otras desgracias.

Llorenç Soler

5.1. La problemática de la vivienda y el cine comercial

El acceso a una vivienda digna y la habilitación de equipamientos e infraestructuras en estos nuevos barrios se convierte en una cuestión relevante durante estos años. El mundo de la cultura y más concretamente del cine empieza a reflejar esta problemática en sus películas. En nuestra investigación estudiamos cómo determinadas prácticas audiovisuales alternativas documentan estas luchas en sus producciones, pero el cine comercial también se interesa por una cuestión que preocupa a gran parte de la sociedad española del momento.

Los años de la dictadura suponen un férreo control del Estado sobre determinadas actividades culturales y el cine no se queda al margen. Para entender este poder estatal nos trasladamos hasta la guerra civil. Ya durante este período el gobierno franquista se preocupa de crear un Departamento Nacional de Cinematografía en abril de 1938 y de implantar una estricta censura en noviembre del mismo año. Tras la victoria militar, el cine pasa a depender del Ministerio del Interior encuadrado en la Dirección General de Propaganda. Sus primeras medidas son: imponer la obligación de la censura previa de guiones y el doblaje al castellano de todas las películas. En 1942, este “paquete de medidas”, se completa con la creación del Noticiero Documental (NO-DO). Por acuerdo de la Vicesecretaría de Educación Popular del 29 de septiembre de 1942, y por resolución, de la misma, del 17 de diciembre del mismo año (B.O.E. 22-12-1942), el NO-DO nace con el fin de mantener, con impulso propio y directriz adecuada, la información

cinematográfica nacional prohibiéndose así los demás noticiarios, tanto americanos como europeos, y también se crea el Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE).

Este conjunto de disposiciones legales resulta nefasto para el cine español. De una parte el control ideológico queda asegurado con la censura no sólo de las películas terminadas sino incluso de los guiones previos, y la información cinematográfica pasa totalmente a manos del aparato del Estado al ser prohibidos los restantes noticiarios.

En 1951, se crea el Ministerio de Información y Turismo y el cine pasa a depender del mismo. Esta época, relevante para nuestro estudio, está claramente condicionada por el control cinematográfico por parte del Estado y por el comienzo de los primeros brotes de resistencia antifranquista.

Gómez Tarín (2010, p.229) explica cómo la llegada de los tecnócratas al poder, con el fin de la autarquía, abre rendijas en el cine español que permiten la entrada de aire fresco. Las películas que estamos estudiando son algunas de las producciones cinematográficas que podemos rescatar de esos rescoldos.

El cine español –aunque minoritariamente– estaba produciendo materiales directamente enraizados en las características más específicas del momento, pero, además, construía algunos de sus discursos al margen del mimetismo y esto hacía viable, al menos como utópica esperanza, la consolidación de una cinematografía de características propias (siempre como ojos de un Gaudí que nunca llegó a consolidarse) capaz de sentar sus bases en la idiosincrasia española, cuyas raíces innegables habría que buscar en la zarzuela, el sainete, el esperpento, etc.

En un contexto cinematográfico marcado por la censura y los cortapisas de la dictadura, la producción audiovisual convencional se preocupa por reflejar en sus producciones el problema de la vivienda. Relatos de ficción y con tono de sátira y humor, para intentar saltarse la censura, que visibilizan las dificultades que diferentes personajes encuentran en el camino de sus vidas para conseguir un sitio donde vivir con sus familias. La ciudad de Madrid es por excelencia el lugar más filmado y donde se sitúan todas estas tramas.

Estos largometrajes presentan no sólo la vida cotidiana sino también los problemas de Madrid de una forma interesante y valiente: en ellos se exponen los problemas de vivienda, la falta de transporte público, el paro o la delincuencia. De todos ellos, el tema mejor filmado será el de la imposibilidad de conseguir una vivienda digna (Deltell, 2006, p.15).

La ópera prima de Ramón Comás *Historias de Madrid* (1955) es el primer ejemplo de cine comercial interesado en el problema de la vivienda. Desde un planteamiento humorístico cuenta la historia de los vecinos de un inmueble que luchan por mantener su casa ante las intenciones del propietario de demolerla para luego construir un bloque de pisos modernos y de lujo. Una película menor, con un reparto coral que según Deltell (2006, p.92) presenta dos propuestas interesantes: la crítica real a la falta de vivienda y la representación de un alzamiento popular, el de la comunidad de vecinos ante bomberos y ayuntamiento, que les convierte en auténticos revolucionarios a pesar de que sus armas de combate son verduras que disparan desde las ventanas y balcones de su vivienda. Un ejemplo muy simbólico en un contexto marcado principalmente por una dictadura del sometimiento.



Figura 04. *Historias de Madrid* (Ramón Comás, 1955)

El segundo ejemplo es la película de José Antonio Nieves Conde *El inquilino* (1957)²¹. Su

²¹ Nieves Conde dirige seis años antes la película *Surcos*, un drama que cuenta la historia de una familia del campo que decide trasladarse a la ciudad, Madrid más concretamente, en busca de una nueva vida. La imagen del éxodo a la ciudad y el fracaso de muchos de ellos hace que *Surcos*, de corte neorrealista, escandalice a ciertos medios e incluso produzca la dimisión del entonces Director General de Cine José María García Escudero, defensor a ultranza de la calidad del film. En segundo plano queda reflejado el gran problema de falta de vivienda que se da en la capital. Ante esta cuestión la mayoría de la gente malvive en pequeñas corralas, infraviviendas minúsculas donde viven familias enteras. Estos espacios aparecen en numerosas películas del momento, además de las estudiadas en esta investigación, como *Esa pareja feliz*

argumento gira en torno a las aventuras de un matrimonio por encontrar una vivienda al ser desahuciados del piso en el que vivían. Se rueda en el madrileño barrio de Lavapiés y cuentan con humor los problemas de la vivienda, las corrupciones y los abusos. Esta producción no es recibida muy bien por el régimen y la censura les obliga a cambiar algunas partes del montaje, entre ellas el final, para estrenarse en 1963, siete años después de su producción.

En la secuencia final el protagonista decide instalarse con su familia en la calle ante la imposibilidad de acceder a una vivienda. Por diferentes circunstancias la película llega a manos del Ministro Secretario General del Movimiento, José Solís, que la considera un ataque directo al régimen y a su persona y obliga a Nieves Conde a cambiar el final, entre otras muchas partes de la película. Así la copia que llega a las salas de cine acaba con la aparición de un funcionario del Ministerio de Vivienda para decirles que les han concedido un piso.

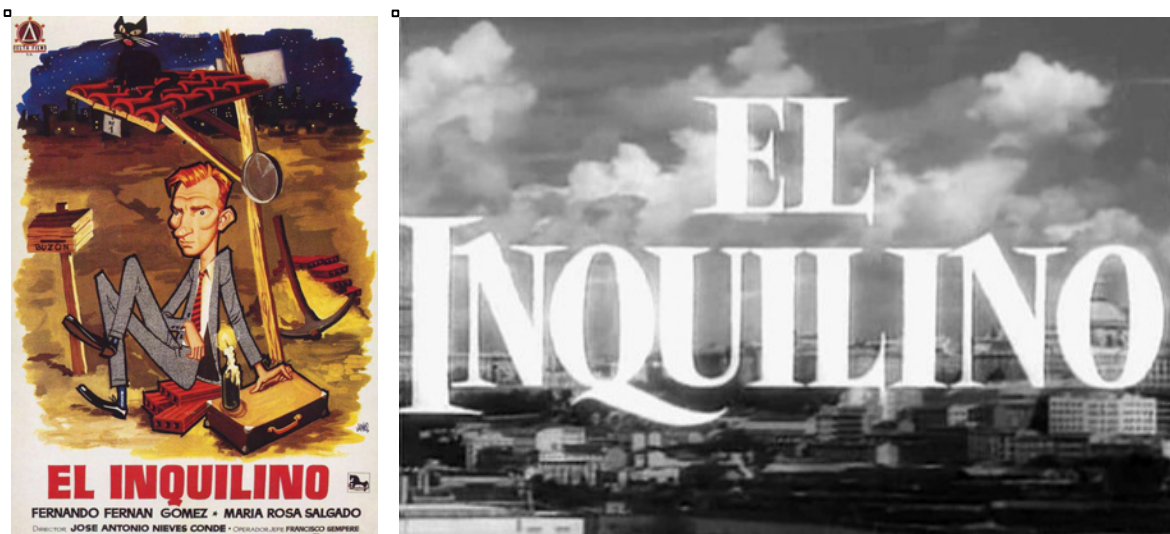


Figura 05. Cartel de la película y Fotograma 01. *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1957)

A lo largo de la película original podemos encontrar frases que hacen referencia directa al derecho de todas las personas a acceder a una vivienda digna²². Ejemplos como: “el problema de la vivienda es el más acuciante de nuestro tiempo”, “una vivienda propia es la

(Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1951), *Así es Madrid* (Luis Marquina, 1953), *Los golfos* (Carlos Saura, 1959) o *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960).

²² El montaje original fue recuperado por el equipo del programa de TVE *Imágenes prohibidas*.

base de la familia”, “la especulación sobre la vivienda es un acto criminal” o “solo con vivienda propia podrá el hombre cumplir su destino social”, son consideradas por el gobierno subversivas y eliminadas de la película.

A pesar de las dificultades que estos directores se encuentran a la hora de reflejar en el cine cualquier problemática social, la producción convencional cinematográfica continúa interesada en el tema. Es el caso de *La vida por delante* (1958). Dirigida, escrita y protagonizada por Fernando Fernán Gómez, esta película cuenta las aventuras de una pareja de profesionales, doctora ella y abogado él, que no encuentran un trabajo acorde a su cualificación y por tanto no pueden comprarse el piso donde pretenden formar una familia. El deseo de tener un piso se convierte en el eje central del relato. Esta película no encuentra las trabas de la censura y se convierte en un éxito comercial que posibilita el rodaje posterior de *La vida alrededor* (1959) y *El mundo sigue* (1963) que conforman una trilogía que trata las pobrezas y miserias que viven los españoles en estos años de dictadura²³.

El pisito (Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry, 1959) es otro de los clásicos del cine español que habla sobre los problemas en el acceso a la vivienda. Basada en la novela homónima de Rafael Azcona, *El pisito. Novela de amor e inquilinato* (1957), es la primera colaboración entre el cineasta y el escritor y el comienzo de una larga carrera juntos. La historia cuenta cómo el protagonista, José Luis López Vázquez, debe contraer matrimonio con una anciana moribunda para poder heredar el alquiler de renta antigua de ésta y así poder casarse y formar su propia familia²⁴.

La lógica y la coherencia del caso recreado por Rafael Azcona no sólo aportan verosimilitud, sino que también hunden sus raíces en unas circunstancias históricas verificables. Muchos españoles como Rodolfo y Petrita permanecían durante años a la espera de una de las escasas viviendas. Las necesitaban para vivir y ser una pareja en el pleno sentido de la palabra. La espera resultaba larga, de imprevisibles resultados y capaz

²³ *El mundo sigue* (1963) fue censurada, llegando a suprimir un personaje entero en el montaje autorizado para su estreno en 1965, dos años después de su producción, en un único cine en la ciudad de Bilbao y casi de manera clandestina. Esta película supuso la ruina económica de Fernando Fernán Gómez, ya que invirtió en ella todos sus ahorros, y se dejó olvidada en un cajón hasta que este mismo año ha sido recuperada, restaurada y proyectada en trece salas comerciales.

²⁴ El propio Azcona afirmó haberse basado en una noticia publicada en la prensa de la época.

de consumir cualquier esperanza (Ríos Carratalá, 2009, p.58).

Un planteamiento grotesco para una película esperpéntica que resalta con la mezquindad y el victimismo de sus personajes la importancia de estos problemas.



Fotograma 02. *El pisito* (Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry, 1959)

Tanto *El inquilino* como *El pisito* comparten tema y tienen una serie de elementos comunes (Deltell, 2006, p.247) como la especulación urbanística por parte de los propietarios de los inmuebles, el deseo de ser inquilino de una vivienda de renta antigua, los realquileres, o las corralas insalubres. El espacio condiciona su vida y todo lo que hacen.

Por último, *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963). Además de una crítica a la pena de muerte, también con guión de Rafael Azcona, esta película refleja la gran problemática de la vivienda asociada a una profesión. Pepe Isbert, el actor que encarna al verdugo, tiene casa por ser quién es. En el momento que llega su jubilación pierde la casa, de tal manera que intenta convencer a su yerno para que sea él quien se convierta en verdugo y así conserve la vivienda.

No hace falta convertirse en verdugo para comprobar el precio de una hipoteca cuando nos dejamos atrapar por la vida, por un destino que implica la pérdida de la libertad y los sueños en una sociedad cuyo pragmatismo se ha impuesto, con tal fuerza que es ineludible como el intento de supervivencia (Ríos Carratalá, 2009, p.98).

Un relato de humor negro antifranquista que en todo momento cuenta con la aprobación del Director General de Cinematografía y Teatro, José María García Escudero, en su

intento de aperturismo en el cine español, pero que se estrena con medio año de retraso y se retira muy pronto por presiones o miedo de los exhibidores con varios cortes en su metraje²⁵.



Figura 06. *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963). Fuente: Colección García Berlanga

Torreiro (2000, p.330) reproduce la carta que el embajador de Italia dirige a Fernando Castiella, Ministro de Asuntos Exteriores, en agosto de 1963:

No me cabe en la cabeza que haya habido veinticinco personas de una comisión que hayan visto la película y no hayan reparado en la inmensa carga política acusadora que contiene (...). Estamos antes una maniobra planeada en toda regla, con arreglo a los cánones revolucionarios más auténticos. La película está dentro de lo que los comunistas llaman, en su jerga dogmática convencional, “realismo socialista”.

La intencionalidad política de la película retratando la España del momento y las presiones políticas hicieron que Berlanga redujera drásticamente los contenidos críticos en sus películas.

Los últimos años del franquismo se caracterizan por ser años difíciles para cineastas que en la década anterior habían conocido el éxito, como es el caso de Luis García Berlanga, y por

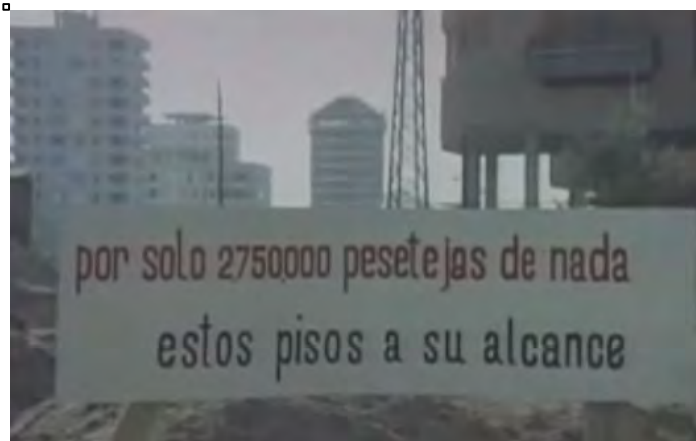
²⁵ Díez Puertas cuenta en su libro *Historia social del cine en España* (2003) cómo la película *El verdugo* estuvo a punto de provocar una crisis de gobierno con sus correspondientes dimisiones por la división de opiniones que generó entre las diferentes facciones a raíz de su estreno en el Festival de Venecia, donde recibió el Premio de la Crítica Internacional.

la aparición en escena de otros directores como Carlos Saura, José Luis Borau o Víctor Erice. También son momentos marcados por la evolución de los subgéneros como el *espagueti-western*, el cine de terror o la *comedia sexy* (Gubern, 1977, p.443). Es una época que se caracteriza por cambios importantes a nivel político, económico y social que afectan de manera directa a la sociedad española. La transición política, la liberalización social o el aumento del poder adquisitivo son factores que tienen su reflejo en el cine.

Mariano Ozores es uno de los directores más prolíficos del momento, realiza casi un centenar de películas, y también dedica una de sus producciones a la adquisición de vivienda. Seguin (1995, p.72) habla del fenómeno Ozores en estos términos: “Se trata casi siempre de comedias groseras en las que se repiten hasta la saciedad las mismas artimañas, pero lo cierto es que trazan un retrato de la España contemporánea del que no habría que olvidar su visión sarcástica y sus incisivos diálogos”. Y con ironía y sarcasmo comienza la voz over de su película *Venta por pisos* (1972):

Ahora si una familia necesita un piso tiene que comprarlo. Y de qué manera. Muchos de ustedes han pasado ya por estos momentos. A los que todavía no son propietarios, como tarde o temprano tendrán que acabar siéndolo, con la simpatía que se siente hacia el perro apaleado, hacia el débil, hacia el pobre árbitro de fútbol, les dedicamos esta historia, que en su honor titulamos: *Venta por pisos*.

Esta comedia, protagonizada por José Luis López Vázquez y Concha Velasco, cuenta los avatares por los que pasan diferentes familias a la hora de comprarse un piso. La principal diferencia respecto a las películas anteriores, además del tratamiento propio del género, es la situación a la que se enfrentan los protagonistas. En ese momento la población pasa del alquiler a la compra debido principalmente al giro económico. Ante la falta de viviendas que había en la década anterior, los años setenta suponen el desarrollo de nuevas promociones inmobiliarias y la ampliación del mercado. Marcada principalmente por un humor blanco, este film se convierte en ejemplo de los nuevos hábitos de compra de vivienda. El acceso a una vivienda deja de ser un problema y se convierte en una nueva necesidad de la sociedad burguesa.



Fotograma 03. *Venta por pisos* (Mariano Ozores, 1972)

La muerte de Franco supone, entre otras muchas cosas, la conquista de nuevos espacios de libertad gracias en parte a la retirada de la censura cinematográfica en noviembre de 1977. Destaca la aparición en el cine español del cine erótico, la recuperación de la memoria histórica o de una nueva línea que se sitúa entre la comercialidad y la calidad llamada la *tercera vía*.

Su fórmula era clara: contratar a profesionales progresistas, algunos de ellos incluso militantes de partidos clandestinos de izquierdas (...), para rodar películas de temas de actualidad y diálogos frescos y desenvueltos, levemente escabrosos (...) con un tratamiento formal por completo alejado de cualquier riesgo, pero al mismo tiempo de factura correcta (Torreiro, 2000, pp. 359-360).

José Luis Garci es uno de los guionistas contratado por el productor José Luis Dibildos para llevar a cabo algunas de estas películas. Este cineasta tiene un gran éxito con dos primeras películas como director, *Asignatura pendiente* (1977) y *Solos en la madrugada* (1978). Más tarde llega *Las verdes praderas* (1979), una de las películas más desconocidas del director que hace una crítica feroz al consumismo feroz de la clase media española donde la segunda residencia, en este caso una casa en la sierra, se convierte en el símbolo de la infelicidad del protagonista, Alfredo Landa. Un nuevo estilo de vida vacío y superficial donde sólo importa lo que tienes y no lo que eres. Así se expresa José Rebolledo, el protagonista de la historia, en un fragmento de la película:

Una mañana, de niño, estando con mi padre, pensé: algún día, cuando sea mayor, yo seré ese hombre, y tendré un chalet y césped, y fumaré tranquilo mientras leo el periódico. Y mis hijos tendrán un coche de pedales rojos. Me lo juré. Y ahora, a lo mejor yo soy ese

hombre pero eso no es nada. No hay nada de lo que yo imaginaba aquella mañana. Nada.

Desde una óptica crítica basada en la frustración de estos hombres y mujeres, Garci da un paso más y compone un retrato de la época que termina con la destrucción, quemándolo el protagonista, del chalet de la sierra, y por tanto de su anhelada forma de vida.

El género de la comedia es utilizado por muchos jóvenes realizadores, como Pedro Almodóvar o Fernando Trueba, para plasmar las inquietudes y problemas de esta nueva etapa. *Vecinos* (1981) de Alberto Bermejo es la primera y única película de este director que, tras estudiar en la EOC y dirigir algunos cortos, debuta en el largo con este film. Protagonizada por Antonio Resines y Assumpta Serna, cuenta cómo se ve afectada la relación de una pareja por el entorno en el que viven: un edificio colmena de una gran ciudad. Una película producida a modo de cooperativa con la aportación de técnicos y directores ante la falta de recursos económicos para producirla.

El tema de la vivienda era, y probablemente sigue siendo, una cuestión de actualidad. Esto, unido a la vitalidad del realismo social de la época, hizo que la cuestión apareciera, bien como protagonista o bien como fondo, en buena parte de las narraciones del momento. El hacinamiento de las corralas, los pisitos en las afueras y los arrabales y los asentamientos chabolistas aparecieron filmados en blanco y negro en buena parte de la cinematografía española de la época, y retratados por buena parte de los escritores del momento (Lucas Alonso, 2010, p.7).

Todas estas películas retratan desde la ficción las dificultades que tienen diferentes personajes para acceder a una vivienda digna. Ejemplos de la historia del cine español que sirven para documentar desde el drama, el humor, lo grotesco y lo esperpéntico uno de los grandes problemas de esta época.

5.2. En los márgenes del margen: el nacimiento del cine militante²⁶

A pesar de la existencia de estas producciones, hay un sector de la cinematografía española que quiere contar en sus films, sin tapujos ni artimañas para saltarse la censura, la situación social y política que vive la gente bajo una dictadura. Estos cineastas apuestan por una manera directa, sin concesiones, que cuente la realidad del pueblo español bajo un régimen

²⁶ Para una lectura más detallada de la producción de cine militante español durante estos años se puede consultar la tesis de Roberto Arnau Roselló *La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)*.

que les ahoga constantemente, no sólo en el tema de la vivienda, sino en el de los derechos y las libertades básicas de los hombres.

Influenciados además por el clima de agitación política que se está viviendo en todo el mundo y las diferentes manifestaciones que el mundo de la cultura y el cine están llevando a cabo, aparecen una serie de directores que apuestan por el cine documental, marginal y fuera de los circuitos de producción convencional para hacer las películas que ellos quieren y denunciar la situación que se está viviendo. El cine militante hace su aparición en la escena española.

Durante estos años una nueva realidad social, económica y política se está dando en España. Asistimos a un momento de involución y falta de horizontes en el panorama cinematográfico convencional así como un ambiente político marcado por los estados de excepción, las primeras grandes huelgas y movilizaciones contra el franquismo, con la muerte de varios obreros y estudiantes que participan en ellas. La lucha política es cada vez más explícita y organizada, las reivindicaciones más comunes y los instrumentos cinematográficos experimentan un gran desarrollo técnico.

Las cámaras y los aparatos de grabación de sonido son todavía caros, pesados, técnicamente deficientes. Existen pocos laboratorios que trabajen con garantías mínimas los formatos “amateurs”, escasean los proyectores y las instalaciones necesarias para llevar a cabo las proyecciones. Es precisa una importante revolución técnica para que los formatos no comerciales empiecen a poder ponerse en práctica. Dicha revolución técnica consiste fundamentalmente en el perfeccionamiento gradual de las cámaras de 16 milímetros, que sobre todo a partir de los años sesenta, empiezan a hacerse más ligeras y manejables, ganando al mismo tiempo en perfección, en la aparición de emulsiones fotográficas que permiten rodar exteriores con poca luz o interiores naturales. Todas estas condiciones hacen que se abaraten enormemente los costes de producción al reducir la necesidad de aparatos de iluminación, permitiendo al mismo tiempo rodar los acontecimientos allí donde se producen, cualesquiera que fueran las condiciones lumínicas. También aparecen en el mercado nuevos equipos de grabación de sonido directo, mucho más fieles y fáciles de manejar, y baratos; y proliferan los proyectores de 16 milímetros. Este último aspecto del avance técnico en los medios cinematográficos no comerciales es el que posibilita la proyección de copias en 16 milímetros, en lugares que no tienen porqué

ser salas comerciales especialmente acondicionadas para ello. Generando así un circuito de distribución y exhibición alternativo y clandestino.

Las innovaciones técnicas afectan a la producción: reducción de costes y mayor autonomía; y también ayudan a la difusión de estas nuevas obras en canales alternativos a la exhibición comercial. También el nacimiento y la expansión de la tecnología videográfica, primero en Estados Unidos y una década después en Europa, ayuda a estas nuevas experiencias colaborativas²⁷.

Las circunstancias contextuales marcan el comienzo, primero en Madrid y Barcelona, y luego en otras ciudades, de un tipo de cine diferente con el que cineastas y grupos audiovisuales quieren ofrecer una alternativa al cine convencional.

Los niveles de independencia de este tipo de prácticas audiovisuales se pueden concretar en:

- Independencia económica que determina una marginación aceptada de la industria cinematográfica.
- Independencia ideológica que señala una marginación impuesta y asumida políticamente, consecuencias de las represivas estructuras sociopolíticas de la dictadura franquista.

Este movimiento cinematográfico se desplaza sobre tres ejes. Por una parte, el cine de vanguardia con la impugnación de los mecanismos formales, significantes y retóricos de todo el abanico de fórmulas del cine dominante y convencionalmente industrial y de mercado. Este tipo de producciones postulan luchar contra el sistema franquista atacando sus mecanismos de comunicación y consumo.

Por otro lado estaría el mal llamado cine underground, que son todas aquellas personas que no consiguen acceder a los estudios de la EOC y optan por un cine independiente como lanzamiento para su carrera con el único propósito de conseguir entrar en la industria audiovisual²⁸.

²⁷ El vídeo como formato aparece en la década de los cincuenta para uso exclusivo de la industria televisiva, pero en los sesenta la industria japonesa Sony empieza a comercializar en Estados Unidos los primeros equipos de vídeo ligero por un precio relativamente accesible.

²⁸ Decimos “mal llamado cine underground” porque el cine underground americano, de donde viene el nombre, parte de una violenta contestación al cine industrial y en este caso tal contestación no existe.

Los cineastas “independientes” utilizaban la marginación, el 16 mm – o el Súper 8- y las salas no comerciales como medio de expresión de su “individualidad creadora”, de su carácter de “autores”. De hecho, ellos se han convertido luego, cuando han logrado pasarse a la industria, en la segunda generación de autores y han logrado, como dice Vicente Molina Foix: “un cine español digno y distinto, que trabaja como y cuando puede dentro de las aguas minadas de la industria cinematográfica, y ha mantenido notablemente las exigencias de los inicios”. (Son los Chávarri, Ricardo Franco, Martínez Lázaro, Alfonso Ungría, etc...) Por el contrario, los que practicaban el cine militante hacían un trabajo de signo opuesto: colectivo, anónimo por razones obvias (Viota, 1982, p.9).

Y para terminar, el cine militante, que asegura que debe conferirse a todo tipo de intervención política antifranquista un baño de realidad que recupere y restituya para la experiencia del espectador las crecientes luchas populares que están teniendo lugar, primando la inmediata legibilidad de las propuestas y dejando al margen experimentos formalistas.

5.3. El cine militante en España: contracultura, clandestinidad y contrainformación

Hay un dato que aporta una peculiaridad al cine militante que se produce en nuestro país y es que es el único en Europa que lo hace bajo los auspicios de un régimen dictatorial. Esto confiere una serie de características.

Un régimen como el franquismo, lucha contra todas las ideologías contrarias a la suya. La información se convierte en poder y todos los temas son malditos: vivienda, familia, ejército... Es necesario plantar cara al sistema y generar una información al margen: una contrainformación. Un periodismo cinematográfico que rellene esas lagunas.

Realizar este tipo de cine es de héroes. En cuanto no tienen la documentación en regla les requisan la cámara. Los laboratorios están absolutamente controlados. Cada material que llega a revelar debe llevar su cartón de rodaje e incluir un informe policial certificando duración, nombre de quien lo lleva, de qué trata la película, etc. Así que en más de un caso se envían los materiales rodados fuera de España, para ser revelados en Roma o París.

A esto se une que la distribución y la exhibición son clandestinas, las proyecciones son para un público seleccionado de antemano y con fuertes medidas de seguridad en una difusa red de locales, formada por cine-clubs, parroquias, asociaciones obreras, festivales de cine, incluso eventualmente algún que otro centro militar, o en algunos canales extranjeros de televisión.

Muchos de estos directores son detenidos, están en la cárcel y pierden su trabajo. Y esto es un dato a destacar para entender su gran pasión por el cine y su gran conciencia política.

En este país estamos intentando una experiencia insólita. No sé cómo seguimos adelante ya que esto es como la cuadratura del círculo. En Francia, Italia y otros países existen Colectivos de Cine de los partidos políticos y son grupos asimilados al departamento de propaganda de esos partidos: UNICITE (PCF) o UNITELLE (PCI). Son grupos de producción-distribución que intentan funcionar como tales empresas. No ser rentables pero tampoco perder dinero. Estos partidos comunistas francés e italiano valoran la labor propagandística y de agitación de estos trabajos cinematográficos, su gran importancia en el seno del partido. Aquí no ocurre nada de esto. Aquí, siendo militantes del PCE, somos gente que trabajamos, no al margen del partido, pero totalmente desamparados, por decirlo de algún modo. Si se da una coincidencia de identificación y nuestros filmes son asimilados por la línea del PCE es porque somos militantes y nos salen así. (Antolín, 1978, p.68)

Los principales focos de grupos de cine militante están en Madrid y en Barcelona, dos ciudades que acaparan gran parte de las infraestructuras cinematográficas de la época y que manifiestan algunas diferencias. Mientras que en Madrid sólo hay un grupo de cine militante, por el férreo control del poder central que ejerce el gobierno en esa ciudad, cuyos miembros están adscritos al Partido Comunista Español con muy buenos contactos en el extranjero; en Barcelona, existen varios grupos y muchos cineastas, que en cierto modo, sobre todo en el tema de la exhibición, comparten canales con los cineastas independientes del circuito underground catalán.

5.3.1. El Colectivo de Cine de Madrid (1970-1978)

Impulsado por militantes izquierdistas procedentes de la Escuela Oficial de Cinematografía como Andrés Linares, Miguel Hermoso o Javier Maqua, el Colectivo de Cine de Madrid, que en sus primeros tiempos se denomina Colectivo de Contrainformación, surge en 1970 y está en funcionamiento hasta 1978.

En sus estatutos se definen como una organización de carácter político destinada a la realización y distribución de films de carácter militante, en una línea de análisis claramente marcada por un cierto marxismo-leninismo, pero sin estar supeditada directamente a ninguna organización política concreta (Arnau Roselló, 2008, p.375).

Se crean tres grupos de trabajo: el de propaganda, el del frente sindical y el de cine; pero la organización no funciona, el colectivo se disuelve y se quedan Andrés Linares y Miguel

Hermoso. Así lo explica Andrés Linares en una entrevista que le realiza el crítico cinematográfico Matías Antolín:

Quedamos dos personas, concretamente Miguel Hermoso y yo, que nos dedicamos a trabajar en este frente cultural del partido. Era el año 1971. Empezamos sin ningún apoyo, sin ninguna infraestructura. Rodábamos con cámaras prestadas, con material que comprábamos nosotros y la mayoría de las veces con lo que nos regalaban de restos de TVE y colas de filmes profesionales (Antolín, 1978, p.65)

Más tarde el colectivo se desdobra en dos frentes: grupo de producción y grupo de distribución/exhibición. Organizan ciclos de proyecciones en los que presentan tanto sus propias obras como otras películas militantes y antifascistas de realizadores europeos y americanos, especialmente cubanos.

Estas películas tenían más vida y más incidencia fuera de nuestro país. Prácticamente desde nuestros primeros filmes asistimos con ellos al Festival de Leipzig (RDA), donde se daban a conocer y normalmente se vendían a varias televisiones. Esto servía para sensibilizar a la opinión pública mundial. También en Alemania, Francia, Bélgica..., para los emigrantes españoles, este cine tuvo una notable exhibición. La distribución es clave para el Colectivo ya que el cine que hacemos, si no lo distribuimos, joder, pues no cumple la labor de contrainformación ni de agitación, que es su fin último” (p.66)

En este grupo se plantea como tarea importante y necesaria la filmación de todas las incidencias y acontecimientos de la vida política y social que puedan producirse de especial relevancia. También se plantean entablar y mantener relaciones y contactos regulares con otros colectivos de cine militante ya existentes para fines de intercambio y proyectos conjuntos, así como contribuir a la consolidación de los que estaban despuntando en otras nacionalidades y regiones de España.

En una primera etapa (1970-1975) realizan películas muy rudimentarias y condicionadas por la urgencia política del momento: desde *La muerte de Pedro Patiño* (1972), que denuncia el asesinato de un obrero de la construcción en Getafe por parte de la Guardia Civil, hasta *Universidad 71-72* (1972), sobre las luchas universitarias en Madrid, *Presos* (1973) o *El proceso 1001* (1974)²⁹. Todos los elementos que son susceptibles de agruparse

²⁹ El 20 de diciembre de 1973 diez sindicalistas que forman parte de la Coordinadora General de CCOO, por entonces sindicato clandestino, esperan ser juzgados por el Tribunal de Orden Público a la vez que ETA mata al almirante Carrero Blanco. Se les juzgaba bajo la acusación de asociación ilícita y de ser los máximos

en torno a cierta unidad temática se articulan para organizarse en un solo film *La lucha obrera en España* (1974).

Entonces tampoco nos proponíamos ni hacer películas, es decir, intentábamos hacer una labor de contrainformación y simplemente con que se vieran, aunque fuera mal, y se oyeran, aunque fuera peor, las cosas que estaban ocurriendo y de lo que no se informaba oficialmente, era suficiente. Esta es la primera etapa que es absolutamente heroica, la edad de hierro, no se puede llamar de otra forma (p.66)

Durante el rodaje de *Universidad 71-72* Andrés Linares es detenido. Su permanencia en prisión durante dos meses no impide el funcionamiento del grupo y le sirve para introducir en la cárcel una cámara y rodar materiales que más tarde utilizan para *Proceso 1001*. En mayo de 1973 detienen a Miguel Hermoso por propaganda ilegal. El fiscal pide cinco años de cárcel, pero sólo está un mes en prisión; posteriormente, en libertad provisional, no le es factible participar directamente y Andrés Linares se queda completamente solo.



Fotograma 04. Vitoria (Colectivo de Cine de Madrid, 1976)

Fuente: Colectivo de Cine de Madrid

Tras el fallecimiento de Franco, se incorporan nuevos miembros al colectivo, como Tino Calabuig y Adolfo Garijo, y pueden hacer producciones más elaboradas desde un punto de vista técnico. Se lleva a cabo la realización colectiva de *Amnistía y libertad* (1975), *Raimon sing* (1975) y *Vitoria* (1976) que cuenta los sucesos que ocurrieron el 3 de marzo

dirigentes del sindicato. Este fue el Proceso 1001.

de 1976 en Vitoria cuando una iglesia que albergaba una asamblea de trabajadores en huelga fue asaltada por la policía. El resultado fue cinco trabajadores asesinados y más de cien heridos.

La urgencia política de los hechos hace que el Colectivo de Cine de Madrid se traslade hasta allí:

El Colectivo hacía dos tipos de filmes. Unos nacían de acontecimientos concretos que originaba la actualidad, así, ocurrieron los hechos de Vitoria y nos preguntamos: ¿vamos o no?, decidimos que sí. Arrancamos rápido con el material que disponíamos y salir pitando para allá. Se rodó el entierro, entrevistas con la gente, testigos, familiares, etc...; buscamos otros materiales como fotos, periódicos y con todo se montó el filme. (p.67)

Tras estas producciones el colectivo tiene un momento de crisis profunda en el que se plantea el problema de la necesidad de un salto cualitativo: necesita transformar su trabajo, hasta ese momento un tanto pobre y técnicamente torpe, para realizar un cine más riguroso, más elaborado y más reflexivo.

Lo intentaron hacer así en sus dos últimas producciones. La primera de ellas se encarga de documentar el asesinato de cinco abogados laboristas a manos de un grupo de ultraderecha en el despacho de la calle Atocha 55 en Madrid. El resultado es *Hasta siempre en la libertad* (1978), un film que se realiza con apoyo de gente del partido y cuenta con la ayuda económica del Partido Comunista Español (PCE)³⁰. Esta película obtuvo el Premio Especial de la Asociación de Trabajadores del cine y la Televisión de la República Democrática Alemana en el Festival de Leipzig de 1977.

Su último trabajo, coincidiendo con la legalización del PCE, es *Una fiesta por la democracia* (1978), una película que ya ruedan con varias cámaras y con cierto respaldo financiero. Tras la muerte de Franco el colectivo decide dejar a un lado estas experiencias militantes y autodisolverse.

5.3.2. Escapando del control gubernamental: el cine militante en Barcelona

El cine militante catalán presenta diversidad de propuestas y colectivos, a diferencia del cine militante en Madrid, por la distancia geográfica que les separa del poder central. A

³⁰ Muchas de las imágenes de *Hasta siempre en la libertad* (1978, Colectivo de Cine de Madrid) son incluidas en el metraje de la película de Juan Antonio Bardem *Siete días de enero* (1979) centrada en los sucesos de Atocha., premiada en el Festival de Moscú de 1979 con el Gran Premio a la mejor película.

pesar de que estas experiencias alternativas empiezan unos años más tarde lo hacen con mucha fuerza y con fuertes influencias de producciones marginales anteriores.

Si hay un elemento clave que se convierte en el germen de este cine militante se encuentra en la Comissió de Cinema de Barcelona (1971-1974). Este grupo se configura en torno a la Setmana del 11 de Setembre de 1970 y a la constitución de la Assemblée de Catalunya³¹ y está compuesta por Román Gubern, Carlos Durán, Manuel Esteban y Pere Portabella, entre otros. La mayoría de sus miembros son militantes del Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC). Este grupo realiza algunos trabajos de producción audiovisual militante, como *Xirinacs* (1970) sobre la huelga de hambre de Lluís María Xirinacs en Santa María del Camí como protesta por el Proceso de Burgos, o *Sant Cugat* (1974) sobre la manifestación del Primero de Mayo de ese mismo año en dicho pueblo, cercano a Barcelona, convocada por la Assemblée de Catalunya.

La Comissió de Cinema de Barcelona se encarga de producir y el Volti se encarga de distribuir este material. Esta distribuidora, ligada a CCOO desarrolla una actividad importante, aunque con ciertos altibajos y con la limitación de tener un mínimo equipo de colaboradores.

La Central del Curt (CdC) se constituye como un intento de canal unitario de distribución para todos los films catalanes, militantes e independientes. Y a partir de esta experiencia y el éxito que conlleva se organiza la Cooperativa de Cine Alternativo. La experiencia de esta distribuidora alternativa surge cuando un grupo de personas que proceden de cine-clubs universitarios y de grupos “amateurs” de aficionados al cine se plantean la necesidad de crear una plataforma alternativa que permita distribuir las películas militantes e independientes que se están realizando por aquellos años. Es un grupo heterogéneo políticamente pero a todos sus miembros les une el deseo de trabajar desde la base cinematográfica con un espíritu claramente antifranquista.

³¹ El 7 de noviembre de 1971 se constituye la Assemblée de Catalunya que, como plataforma del antifranquismo, protagoniza movilizaciones populares hasta los primeros años de la transición democrática. Su programa plantea la libertad, la amnistía y el Estatuto de Autonomía, como primer paso hacia la autodeterminación y coordinación con la lucha democrática del resto del estado. En ella confluyen partidos políticos, sindicatos, organizaciones profesionales, asambleas democráticas locales y comarcales, asociaciones de vecinos y gran número de intelectuales e independientes.

En el núcleo de la idea coinciden Josep Miquel Martí Rom y Joan Martí i Valls que provienen fundamentalmente del campo de experiencias cineclubísticas, y más tarde se unen Llorenç Soler, Helena Lumbreras y Mariano Lisa. Hacia aquel año, 1974, la producción marginal comprende un nada despreciable número de films. Localizan a sus autores, les proponen el proyecto, recaban su adhesión, redactan un catálogo inicial, organizan un despacho (en un domicilio particular), disponen de un teléfono y se dan a conocer, utilizando los más ingeniosos recursos, en una serie de puntos donde potencialmente existe una posibilidad de exhibición.

□
CINE ALTERNATIVO II:



Figura 07. Cartel del Cine Club Ingenieros de Barcelona

Fuente: José María Siles

El equipo inicial que forma parte de la CdC tiene una gran preocupación: informar ampliamente a los centros exhibidores de los films en distribución. Quieren romper el clásico círculo: no se proyectan porque no se conocen y no se conocen porque no se exhiben. Además de la información directa cine-club a cine-club, zona a zona, editan un completo dossier sobre todos los films que distribuyen. Posteriormente y a medida que se van incorporando nuevas producciones, se confeccionan nuevos catálogos. Esta labor de promoción también se amplía con las ediciones dedicadas a la prensa especializada, así poco a poco la CdC conquista parcelas en los medios de comunicación. Su intención es

dejar constancia escrita de un peculiar trabajo desarrollado desde la base cinematográfica que se define con una doble incidencia: social y cinematográfica³².

A continuación uno de los primeros informes que redactaron exponiendo sus propósitos:

CENTRAL DEL CORTO intenta ofrecer a los cineclubs (federados o no), cinefóruns y demás entidades culturales de la Zona Catalano-Balear, una lista heterogénea de cortos en cualquier formato y sin ninguna selectividad inicial, unidos bajo una característica común: la no distribución por los canales comerciales cinematográficos, ya sea por factores puramente de no-interés comercial, económicos o ideológicos (censura estatal).

(...) Con todo esto se intenta potenciar la visión de aquellos films (principalmente cortos), cuyo único canal, casi-legal, cinematográfico en nuestro contexto son los cineclubs dada la amplia gama de duraciones de los cortos de esta lista, creemos que cualquier sesión de cineclub puede y debe complementarse con la proyección de un corto.

Texto-prólogo de la Circular, nº1, de la CdC, noviembre de 1974 (Romaguera i Ramió y Soler de los Mártires, 2006, p.103)

Además de películas militantes españolas también se encargan de distribuir films significativos a nivel político del resto del mundo. En su primer catálogo podemos encontrar *Octubre* (S.M. Eisenstein, 1927), *Tres cantos a Lenin* (Dziga Vertov, 1934), *Noche y niebla* (Alain Resnais, 1955), *Un perro andaluz* (1929) y *Viridiana* (1961), de Luis Buñuel, *La hora de los hornos* (Solanas y Getino, 1968) o *Appollon, fabbrica occupata* (Ugo Gregoretti, 1969).

En 1975 se celebra la I Muestra de Cine Amateur Independiente en Almería³³. En esta muestra se reúnen colectivos y cineastas como Pere Portabella, Lorenç Soler, Colectivo de Cine de Clase, Colectivo de Cine de Madrid, Tino Calabuig, Grup de Producció, Antoni Martí, Equipo Dos, entre otros, para rebelarse en contra del cine comercial, desmarcarse del cine amateur y acuñar el término de Cine Alternativo.

³² Los datos estadísticos de esta distribuidora dan una idea de la considerable magnitud de su distribución: hubo una media de 327 contrataciones de sesiones y 610 películas proyectadas al año, lo cual resulta en una media de unas treinta horas de cine al mes.

³³ La Dirección General de Cine exige que se incluya la palabra “amateur” para dar autorización a la misma.



Figura 08. I Muestra de Cine Amateur Independiente en Almería (1975)

Fuente: Cinema 2002

Las conclusiones de este encuentro se recogen en el Manifiesto de Almería (1975) que marca un punto y seguido en las prácticas audiovisuales militantes:

Primera.- Necesidad de encontrar una definición que sustituya a la equívoca y generalizada de “cine independiente” y sirva en el futuro para designar a un tipo de cine en el que la alternativa ideológica sea su factor determinante. En este sentido se acordó denominar CINE ALTERNATIVO a aquel que propone un cambio frente a la ideología dominante, presentando una alternativa clara de ruptura frente a la cultura que esta ideología implica y a las estructuras habituales de producción y difusión de este tipo de cine.

Segunda.- El CINE ALTERNATIVO propugna:

1º- Un cambio estructural que comporte su modo de producción y su difusión (distribución, exhibición).

2º- Una práctica cinematográfica que se inscribe dentro del contexto sociopolítico donde se produce.

Tercera.- Característica esencial de este CINE ALTERNATIVO es la necesidad que cumpla una función social en contraposición con el cine de industria.

Cuarta.- Se estudió especialmente lo relativo a la alternativa de difusión, que debe dirigirse a canalizar este tipo de cine a través de las potenciales plataformas socioculturales más al alcance del pueblo: cineclubs, cineforums, asociaciones de vecinos, entidades culturales, etc

Este encuentro supone el lanzamiento a nivel estatal de la CdC. Tras la muestra, el equipo inicial de la CdC cambia su nombre por Cooperativa Cinema Alternatiu (CCA) y empiezan a producir sus propias prácticas fílmicas.

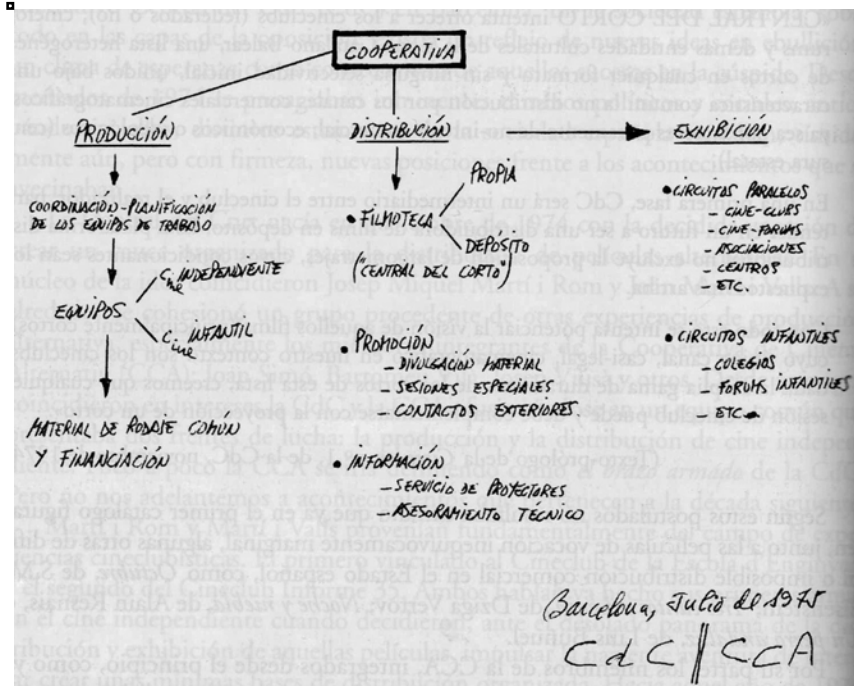


Figura 09. Esquema teórico de la organización interna de la CdC y la CCA (julio 1975)

Fuente: Romaguera i Ramió y Soler de los Mártires, 2006

Para ellos la militancia política en el campo cinematográfico presenta tres frentes diferenciados. El primero, es el Cine de Industria, realizado dentro del aparato cinematográfico como instrumento ideológico que incida en la concienciación popular por un cambio de las estructuras de la sociedad. A continuación, el Cine de Partido que responde a una necesidad de los partidos políticos de izquierda de utilizar el cine como medio de comunicación para favorecer la conquista paulatina de parcelas de poder, y por último, el Cine Alternativo, creando un frente paralelo de actuación en el que trabajar por la construcción del socialismo.

Este colectivo está organizado a su vez en tres grupos que ruedan de forma independiente: el Col.lectiu S.P.A.³⁴ también llamado Grupo de L'Hospitalet, que realizaron *Viaje a la explotación* (1974) y *Entre la esperanza y el fraude* (1977); otro grupo está integrado por personas que proceden de los cineclubs de Barcelona: Informe 35 e Ingenieros. Suyas son las películas *Carn crua* (1975), *Un libro es un arma* (1975) y *Can Serra, la objeción de conciencia en España* (1976); y por último, existe un grupo en Badalona, Archibaldo

³⁴ Siglas de Salvador Puig Antich, integrante del Movimiento Ibérico de Liberación (MIL) y el último preso ejecutado en 1974 a garrote vil.

Cámara, que filmó *Badalona, sur mer* (1975) que denuncia aspectos ambientales de la ciudad de Badalona.

Llorenç Soler es uno de los cineastas que se une a la CCA a título individual e incorpora tres nuevas producciones: *La Cantata de Santa María de Iquique* (1975), un cortometraje realizado en colectividad con Jaume Rodri; *¡Torera!* (1975) y un mediodmetraje también del mismo año *Sobrevivir en Mauthausen* (1975).

Desde diciembre de 1976 hasta febrero de 1977, la CCA produce tres noticiarios alternativos: *La Marxa de la llibertat*, *La dona* y *El born*. La experiencia fracasa por falta de apoyo por parte de los exhibidores de las salas de arte y ensayo ya que la distribución alternativa no es suficiente para poder producir un noticiario al mes. El final de esta práctica de producción y distribución alternativa llega con la transición. Ante la disolución del grupo deciden depositar todas sus películas en la Filmoteca de Catalunya, creada en 1981.



Fotogramas 05 y 06. *La Marxa de la llibertat y La dona* (1976 y 1977, CCA)

La pareja formada por Helena Lumbreras y Mariano Lisa, más una serie de miembros eventuales dependiendo de las producciones, son los encargados de poner en marcha las producciones del Colectivo de Cine de Clase³⁵. Sus planteamientos políticos establecen

³⁵ Helena Lumbreras merece una mención especial en esta investigación por ser la única mujer, en un mundo, el cinematográfico de la época, tan masculino, que consigue llevar a cabo sus ideas y plasmarlas en sus producciones con la inestimable ayuda de su compañero y pareja Mariano Lisa. Con anterioridad a la formación del colectivo, Helena Lumbreras asiste al Primer Curso de Dirección en la EOC de Madrid y en 1960 consigue una beca para estudiar en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma. En 1963 obtiene el título de directora y empieza a trabajar para la RAI. En 1968, por expreso encargo del Partido

una serie de características en el grupo. Para ellos es determinante que sea un grupo abierto, multidisciplinario, antiautoritario, sin jerarquías y en el que cada miembro colabora según sus posibilidades. En el seno del colectivo la calidad, tal y como se entiende en el cine comercial, no es un objetivo fundamental. Su principal aspiración es llegar a las clases populares.

Ruedan películas como *El campo para el hombre* (1975) sobre la situación de los campesinos en España, *O todos o ninguno* (1976) documental sobre la lucha obrera en una empresa metalúrgica de Cornellá, *Lucha vecinal* (1976) o *A la vuelta del grito* (1978) que analiza la crisis de paro y la incidencia en la clase trabajadora. Ruedan también manifestaciones y eventos políticos sin conexión aparente, como material adicional, pero la urgencia coyuntural les impele a montar el material como episodios independientes: *Primer aniversario de la muerte de Txiki* (1976), *Manifestació de la Diada en Sant Boi* (1976) y *Osuna* (1977).

Este colectivo es uno de los primeros grupos de cine militante español que apuesta por la autoría colectiva como respuesta política que lucha contra el individualismo alentado por el capitalismo en el mundo del cine. Además de cuestionar los modos de representación del

Comunista Italiano a través de la empresa de producción audiovisual Unicité, se desplaza a Barcelona y Madrid para rodar el documental *Spagna 68 (España 68: el hoy es malo, pero el futuro es mío)* (1968) con Llorenç Soler tras la cámara, basado en testimonios de líderes políticos y sindicales que operaban en la clandestinidad, el movimiento estudiantil, los curas progresistas, etc. Este trabajo la pone de nuevo frente a la realidad de su país de origen. En 1970 decide volver a Barcelona. Dos años más tarde, también con Soler, realiza *El cuarto poder* (1970), un interesante film, claramente didáctico, sobre los principales medios de comunicación en papel, tanto legales como clandestinos, que había, por aquel entonces, en España. Para poder sobrevivir haciendo cine militante comienza a dar clases en un instituto donde conoce a Mariano Lisa.

Helena Lumbreras, la verdadera artífice del colectivo, es un ejemplo de rotunda vocación hacia un cine de inequívoca ideología revolucionaria. Su manera de trabajar era tan independiente que su obra y hasta su persona es mirada con desconfianza por los propios partidos políticos de la izquierda. Esto provoca que dé rienda suelta a la imaginación para generar nuevos sistemas de financiación (colectivos de solidaridad de las fábricas en conflicto, cajas de resistencia, ayudas de los propios protagonistas de los films, pero sobre todo por su propia aportación económica). También cree en la distribución y exhibición alternativa y acude personalmente allí donde se solicita la presencia de su cine, junto a Mariano Lisa. Su postura de radicalismo le conduce a mediados de los setenta a sufrir el secuestro de algunos de sus films por la Guardia civil. Desde el principio, tiene muy claro que las clases más desfavorecidas necesitan también de los medios audiovisuales para apoyar y difundir sus luchas alternativas.

cine convencional empiezan a cuestionar también los modos de producción apostando por un cambio estructural en el mundo de la producción audiovisual. A continuación, Mariano Lisa explica el sentido político de la autoría colectiva en sus obras:

En ‘O todos o ninguno’ (1975-76), decidimos que todos los que participaban en el film se iban a presentar ante la cámara, incluyendo los obreros, como un desafío ante el poder. Era una forma de decir ‘la clase obrera no tiene miedo. Vamos a salir a la calle y vamos a salir en la pantalla. Aquí estamos y si queréis nos podéis coger y llevar a prisión, pero tendréis que encarcelar a todo un regimiento porque somos responsables todos los que participamos en el film.’ Fue la primera vez que utilizamos el término Colectivo de Clase y lo mantuvimos en la siguiente película ‘A la vuelta del grito’ (1977-78) (Camí Vela, 2009, p.553).

El Grup de Producció se constituye en 1975 como un colectivo de carácter estable, autónomo, para la realización colectiva y anónima de trabajos de agitación, propaganda y análisis de la realidad social dentro del campo de los medios audiovisuales. Lo forman unas quince personas, mayoritariamente ligadas al cine independiente catalán, es decir, vinculados con las experiencias de La Escola de Cinematografia Aixelá y el Institut del Teatre³⁶.

Su labor se centra en registrar visualmente los hechos que no se hacen públicos en los medios de comunicación de la época. Su primer objetivo es el de testimoniar la virulencia

³⁶ La Escola de Cinematografia Aixelá en 1968 cuenta entre sus filas con teóricos y prácticos de la talla, entre otros, de Román Gubern, Miquel Porter-Moix, Pere Balañá, J.L. Guarner, Joan Francesc de Lasa, Arnau Olivari y Pere Portabella, este último llevó a cabo una labor más ideológica. Sus conclusiones están recogidas en un manifiesto-propuesta de 1968 que ve la luz años después, ya en plena efervescencia del fenómeno independiente, y marca las bases de un auténtico cine al margen de la comercialidad y con contenidos de crítica social. Las intenciones eran buenas pero de la variedad de tendencias surgen las diferencias que unido a la falta de recursos económicos del centro lleva a su cierre durante el curso 1969-1970. Desaparecida esta escuela, Pere Portabella piensa en reagrupar a los alumnos en otra experiencia más rupturista, más abierta a la participación autogestionaria. Para ello necesitaba un respaldo económico y se acerca al Institut del Teatre de Barcelona, entidad proclive a determinadas experiencias renovadoras. Se crea en su interior un grupo llamado la Fábrica de Cine que publica un texto donde se pone de manifiesto una beligerancia radical frente al cine idealista del que se ponen en duda sus mecanismos. La proposición de trabajo del grupo se basa en realizar films en los que el espectador no goce del privilegio del juicio sobre las imágenes proyectadas, sino que se encuentre con unas imágenes y un discurso expreso que le coloque en la disyuntiva de enfrentarse a ellos. Al final no llevan a cabo sus proyectos por falta de apoyo económico.

de las luchas sociales, recoger imágenes de encierros, manifestaciones, huelgas, etc. Se trata de llevar a cabo un imprescindible trabajo de inmediatez testimonial.

Nuestra preocupación era cubrir un espacio que no estaba cubierto por nadie, intentando ayudar a la configuración de la memoria colectiva de este último período. Teníamos necesidad de inventar imágenes de la oposición; había que mostrar cómo había gente que resistía, que luchaba; en la etapa inicial éstas eran imágenes de acumulación, es decir, debían mostrar el mayor número posible de militantes, dar sensación, como mínimo, del volumen real de éstos. Había que crear aquellas imágenes que no existían en la legalidad (...) Consideramos que el cine es un arma; el problema radica en saber qué clase de arma es... La eficacia política de un filme militante viene dada, a posteriori, al tomar contacto con su destinatario, el público al cual va dirigido, y está en relación directa a su capacidad de penetración psicológica-ideológica, que actúe como revulsivo a corto o medio plazo en una acción revolucionaria. (Martí Rom, 1978b, p.64)

Este grupo filma desde la fiesta popular del Congreso de Cultura Catalana, en Cornellá en octubre de 1975, hasta la huelga general en Sabadell en marzo de 1976, el primer Congreso de la Unió de Pagesos en octubre de 1976, la asamblea del X aniversario de la Comissió Obrera Nacional de Catalunya en junio de 1976, y manifestaciones urbanas como las del primero de mayo, y luchas obreras como las de la construcción, de Motor Ibérica. Además realizan tres montajes sobre los hechos más característicos que ocurren en 1976 en Catalunya: *1 i 8 de febrer* (1976), sobre las macro-manifestaciones de Barcelona por la “libertad, amnistía y estatuto de autonomía”, *Primer de Maig* (1976), una panorámica sobre la actualidad del movimiento obrero y *11 de setembre: Diada Nacional de Catalunya* (1976) sobre la gran concentración, la primera autorizada desde la guerra civil, en Sant Boi de Llobregat por la recuperación de la identidad nacional catalana.

5.3.3. Prácticas cinematográficas militantes fuera de las grandes urbes

A pesar de la importancia de Madrid y Barcelona como puntos de aparición de los grupos y colectivos de cine militante más significativos, hay otras ciudades donde también se desarrollan experiencias de estas características. Producciones inscritas en la marginalidad del aparato cinematográfico y también en la marginalidad territorial. Si los problemas para distribuir este tipo de films en las grandes ciudades eran muchos, la periferia aumenta las dificultades. Cantabria, Galicia, Valencia, Canarias, Andalucía o País Vasco son ejemplos de lugares donde se dan este tipo de prácticas. A continuación destacamos algunas de las

experiencias por lo significativo de sus propuestas en las investigación que llevamos a cabo.

En la Andalucía del tardofranquismo el intento de desarrollar un cine alternativo se emprende fundamentalmente a partir de iniciativas aisladas y con el objetivo básico de delimitar una identidad cultural específica. Experiencias como el Cineclub Tiempos Modernos o la I Muestra de Cine Amateur Independiente en Almería son baluartes en esta comunidad de una nueva forma de producir, distribuir y exhibir cine³⁷.

Equipo Dos es un colectivo formado por José M. Siles y Fernando J. Pérez en Almería³⁸. Su objetivo es hacer un cine que denuncie pero entienden que hay muchas limitaciones y escriben un manifiesto, *El porqué de un cine político* (1975), compuesto por tres conclusiones del que recogemos la última:

3. Nuestro cine nace con pocos elementos, escasas posibilidades técnicas y reducidos recursos económicos. Un cine-pobre que habrá de utilizar los medios de producción amateur y unos circuitos de difusión independientes. Nos ceñimos a la sencillez de planteamientos y realización de los filmes. Ni un solo elemento que no sea necesario para el desarrollo del discurso cinematográfico. Desterremos el preciosismo formalista: lo consideramos un incongruente derroche de posibilidades. No a la demagogia, no a las soluciones fáciles. Siempre a favor de un conocimiento objetivo de la realidad social incitadora de un permanente cambio que evite el estancamiento. Desconfiamos de los

³⁷ Este cineclub se pone en marcha en 1972 . En principio, esta asociación malagueña se concibe básicamente para dar a conocer el cine de autor. El público que asiste a las sesiones está formado casi exclusivamente por jóvenes universitarios y miembros de sindicatos y afiliados a partidos políticos de izquierda. Este público está en perfecta consonancia con la finalidad ideológica del cineclub. Una clara muestra de ello es que sus fundadores, Jorge Linde y José Moreno, encargados del Centro de Medios Audiovisuales de la Caja de Ahorros de Ronda, optan por exhibir películas muy críticas con los poderes establecidos. Sobre todo, tiene especial relevancia un ciclo que organizan con películas de cine del Tercer Mundo. Este cineclub siembra las expectativas entre el público de poder hacer lo mismo en tierras andaluzas.

³⁸ José María Siles, en la actualidad es corresponsal y creador de la agencia de corresponsales en Bruselas A-News, en su blog *Diario de un corresponsal* recoge las experiencias que vivió rodando en el pueblo de Topares (Almería) su primera producción audiovisual *Anticrónica de un pueblo* (1975) <https://josemariasiles.wordpress.com/2008/12/30/anticronicas-de-un-pueblo/> así como los diferentes manifiestos de Equipo Dos publicados en la revista *Cinema 2002* a lo largo de 1975 <https://josemariasiles.wordpress.com/2009/02/14/el-por-que-de-un-cine-politico/>

equilibrios estéticos, por irreales. Creemos en la aproximación continuada a formas de pensamiento más libres a través de estructuras más justas y equitativas.

Su única producción militante es *Anticrónica de un pueblo* (1975), sobre la situación de abandono que se vive en una pequeña localidad de la provincia almeriense, Topares. Situación que los responsables de la película extrapolan al contexto social de esos años y sobre la que pretenden hacer una llamada de atención.



Figura 10. El equipo de rodaje de Equipo Dos filmando *Anticrónica de un pueblo* (1975)

En 1972 Joan Vergara y Alfred Ramos constituyen la Cooperativa Agust 72/Grup de Cinema Valencià. Entonces financian, escriben y dirigen el medimetraje *Terres d'arrós* (1972-1973), documento social sobre la crisis en el cultivo de arroz. Con esta obra se acercan a una concreta situación socioeconómica que les preocupa y les afecta.

En Cantabria destacamos la Cooperativa de Producción de Cine Independiente, Cilisa (Cine Libre Santanderino) en 1968. La primera película que producen es *Primera salida de Leandro Buena Barba a las estructuras* (1968) un intento de crítica a la censura, y la segunda producción es *Allá en las casucas* (1967-1968), documental sobre las difíciles condiciones de vida en un suburbio de Santander, que tiene como operadores a Llorenç Soler y Luis Ángel Gutiérrez Espada. Por diferentes causas este documental no se termina y esto significa el final de la cooperativa.

La aparición del cine militante en los archipiélagos canarios es tardía pero tiene una figura principal: Francisco Javier Gómez Tarín³⁹. En un contexto político marcado por el nacimiento de los partidos regionalistas y el auge de los partidos de izquierda, este valenciano se muda en 1974 a Santa Cruz de Tenerife y comienza a filmar películas con un estilo directo y realista. Su preocupación es el análisis, a través del medio cinematográfico, de las condiciones de vida de los pobladores de las islas: colonización, situación de subdesarrollo, chabolismo...

Gómez Tarín se convierte en uno de los principales teóricos, junto con Antonio José Sánchez Bolaños, del cine canario⁴⁰. Ambos son miembros fundadores en 1976 de la Asamblea de Cineastas Independientes Canarios (ACIC) cuyo objetivo es mostrar a través del cine la verdadera realidad canaria parecida a la del Tercer Mundo. En el manifiesto que publican el 1 de agosto del mismo año podemos leer:

El cine que hasta el momento se ha hecho – y se sigue haciendo- en las islas va, en las más de las veces, por el mismo camino que el cine comercial; es decir, refleja directa o indirectamente la ideología dominante y, por tanto, no hace referencia a la auténtica realidad del pueblo canario (Gómez Tarín, 2004, p.20)

Consideran el cine un vehículo más para abrir espacios de libertad y además organizan una serie de actividades para apoyar la producción, distribución y exhibición de este tipo de obras como por ejemplo sesiones públicas de cine fórum, exhibición de material no habitual en las islas, formación, etc. Una clara apuesta por el cine canario independiente y militante.

Se respetaban las inquietudes individuales, pero todos nos sentíamos comprometidos con la necesidad urgente de propiciar la demolición definitiva del régimen franquista, lo que hacía que aceptáramos que el material que se rodara tuviera fundamentalmente una función instrumental (Gómez Tarín, 2005).

Con la normalización democrática, se decide deshacer el colectivo y algunos de sus miembros se unen a otros cineastas para crear Yaiza Borges, una plataforma asociativa que, manteniendo la filosofía de la ACIC, la propiedad de los medios de producción seguía

³⁹ En su página web personal <http://apolo.uji.es/fjgt/> está desglosada toda su obra, incluida la filmografía, por si es de interés del lector.

⁴⁰ Guionista de la primera película de Gómez Tarín *¿Quién es Vitoria?* (1974) que analizamos más adelante.

siendo colectiva, intenta proponer una alternativa integral a la situación del cine en Canarias. Durante cerca de diez años, Yaiza Borges logra sacar adelante numerosos y variados proyectos sin ningún tipo de apoyo institucional.

Gómez Tarín habla de estas experiencias en su artículo *El cine no profesional en Canarias (años 70): de la ACIC a Yaiza Borges o Un lago de luz en un abismo de sombras* (2002, p.89):

Los miembros de la A.C.I.C., con su carga de ideologización y militantismo, eran personas de su época, e intentaron resistir a una envoltura social dispuesta a deshacerse de todo aquello que le inquietara. Pero también estaban dispuestos siempre al diálogo, aun a sabiendas de que de la lucha nace un nuevo día (lo que les honraba, porque la lucha es agotadora y en el camino se van quedando los mejores). El cine y la sociedad no son estructuras distantes, forman parte de un mismo todo, inseparable (algo así como el fondo y la forma, la enunciación y el enunciado) y por ello de las cenizas de la A.C.I.C. habría de nacer el proyecto YAIZA BORGES, ente colectivo del que se cumplirá en el 2003 el veinticinco aniversario y que ha supuesto un faro para muchos de los cineastas canarios, pese a su desmembración –que no desunión- a los pocos años (1978-1987).

Gracias a Yaiza Borges llega la propuesta de Ley de Bases para el Cine en Canarias (1980), la de la creación de la Filmoteca Canaria (1982) y el nacimiento de una sala en Santa Cruz de Tenerife que exhibe durante cuatro años material en versión original: el Cinematógrafo Yaiza Borges.

Al esfuerzo de estos colectivos se suma el esfuerzo de determinados realizadores que no mantienen vinculación expresa con ninguno de estos grupos, aunque colaboran esporádicamente con algunos de ellos. Es el caso de Llorenç Soler, Santiago Vilanova, Pere Portabella o Miguel Herberg.

Así se expresa Pere Portabella, figura imprescindible del cine independiente de estos años, en una entrevista que le realizan para el diario el Correo Catalán en enero de 1978:

La marginación no es un espacio escogido voluntariamente o por comodidad, sino producto de una reflexión sobre la realidad política y social en la que ha de inscribirse mi práctica. Entre asentarme en la producción industrial dominante y jugar con el posibilismo del cine español, o mantenerse en una posición política e ideológica marginal para elaborar un trabajo activo al margen de los canales comerciales (industriales), escogí esta segunda opción (Antolín, 1979, p.49).

Las películas de todos estos cineastas se convierten en prácticas audiovisuales alternativas que mantienen viva la memoria mostrando otra cara de la realidad de este país durante los últimos años de la dictadura.

5.4. Las luchas por el acceso a una vivienda como eje discursivo en los primeros relatos audiovisuales militantes

Después de estudiar el nacimiento del cine militante y los diferentes colectivos y cineastas que intervienen en la producción audiovisual alternativa de estos años, nos centramos en el estudio de una serie de obras audiovisuales que tienen como eje discursivo las luchas por el acceso a la vivienda.

Como hemos visto anteriormente, los años sesenta son años convulsos, social y políticamente hablando, en los que asistimos al nacimiento del movimiento vecinal que más tarde se constituye, junto con el movimiento obrero, como uno de los ámbitos más importantes de participación y movilización en los últimos años del franquismo y primeros de la democracia (Martínez i Muntada, 2008, p.125). Si pensamos en las posibles causas de este proceso tenemos que referirnos principalmente a un crecimiento demográfico en las grandes ciudades producido por extensos movimientos migratorios del campo a la ciudad en respuesta a la gran demanda de mano de obra generada por el desarrollo industrial. Las circunstancias de este crecimiento se caracterizan por una desatención por parte de la administración hacia las necesidades de unos barrios periféricos con falta de servicios, infraestructuras y equipamientos públicos.

El movimiento vecinal reivindica la mejora de las condiciones materiales de vida en las ciudades, pero a su vez incorpora reivindicaciones económicas, sociales y políticas. Esta multidimensionalidad lo define como movimiento social y le permite crear una amplia base social. Lo más sorprendente de todo es que en estos primeros años de vida consigue mantener su autonomía como movimiento y no vincularse a ningún partido político. Estas características propician la creación de un tejido social muy fuerte y el nacimiento, según Manuel Castells, del movimiento urbano más significativo en Europa desde 1945⁴¹.

⁴¹ Por movimiento social urbano, siguiendo la definición de Castells (2001, p.254), entendemos una práctica colectiva consciente que se origina en problemas urbanos y es capaz de producir cambios cualitativos en el sistema urbano, la cultura local y las instituciones políticas en contradicción con los intereses sociales dominantes institucionalizados como tales al nivel de la sociedad.

Durante este período se filman varios documentos cinematográficos que relatan algunas experiencias de lucha vecinal y la situación de desamparo en la que viven determinados sectores de la población en las zonas periféricas de grandes urbes como Madrid o Barcelona.

El corpus de obras que vamos a estudiar está compuesto por casi una veintena producciones audiovisuales militantes que se ruedan entre 1960 y 1978. Entre ellas encontramos referencias al tema de la vivienda planteadas desde diferentes ópticas: el movimiento migratorio, el desarrollo de la ciudad o las luchas de los vecinos por conseguir mejoras en los barrios. Pero todas ellas tienen una serie de elementos comunes:

- La vivienda como eje discursivo del relato.
- Una visión crítica que aporta un nuevo punto de vista en contraposición a las obras producidas de manera convencional, supeditadas a las trabas administrativas de la dictadura y la censura.
- Una producción al margen del sistema convencional de producción clásico, basándose en las condiciones de lo que en nuestro estudio consideramos como cine militante.



Fotograma 07. *Notes sur l'emigration. Espagne 1960* (Jacinto Esteva y Paolo Brunatto, 1960)

Notes sur l'emigration. Espagne 1960 (Jacinto Esteva y Paolo Brunatto, 1960) es la película que marca el comienzo de este nuevo tipo de práctica cinematográfica alternativa de denuncia social y política centrada en la problemática de la vivienda⁴².

La aventura de rodar esta película parte de la iniciativa de dos estudiantes de arquitectura: Jacinto Esteva y Paolo Brunatto que por entonces están cursando sus estudios en la ciudad de Ginebra, Suiza. Jacinto Esteva le cuenta a Augusto Martínez Torres cómo surge la idea:

Realicé en la escuela un trabajo comparativo de las necesidades de habitación entre los países nórdicos y los meridionales, lo que me condujo a tomar contacto con los obreros emigrados en Ginebra, y su consecuente conflicto de alojamiento. Decidí entonces ilustrar mi trabajo con un pequeño film. El problema de la vivienda de los españoles en Suiza me llevó a mí (y a mí cámara) –siguiendo el mismo camino en sentido inverso– a España. En consecuencia, la película se compone de dos partes: una rodada en España, buscando las causas intrínsecas de la emigración y otra, como efecto consecutivo, en Suiza. Terminado el trabajo, consideré que el film poseía un valor, al menos informativo, suficiente para funcionar a un nivel más amplio que el de adecuación a un trabajo de escuela; y así fue (Parés, 2011, pp.67-68).

Tanto Esteva como Brunatto se mueven en los círculos cinematográficos alternativos del momento. Jacinto Esteva tiene una activa participación en el movimiento renovador del cine español de los años sesenta participando de la Escuela de Barcelona. *Notes sur l'emigration. Espagne 1960* fue la única película que realiza de cine militante ya que después entra en los circuitos de arte y ensayo con su obra *Dante no es únicamente severo*, codirigida junto a Joaquim Jordá en 1967. El resto de su producción cinematográfica se mueve en líneas más esteticistas que no nos interesan para nuestra investigación, pero no debemos olvidar que fue uno de los bastiones importantes de esta época que apostó por la independencia con sus innovadoras fórmulas de producción en régimen cooperativo. Propuestas que no tuvieron la suficiente fuerza para calar en el resto de sus experiencias cinematográficas.

Mas el hecho que otorgó un relieve significativo a esta experiencia fue que Esteva envió la película ¡a Rusia! –nada menos-, donde obtuvo un galardón en el Festival de Moscú. Por vez primera en la Historia el nombre de un autor marginal español saltaba a un

⁴² Parés hace un estudio completo de esta película y las circunstancias de su estreno en la obra *Notes sur l'emigration. Espagne 1960. Apuntes para una película invisible* (2011).

reconocimiento internacional como consecuencia del importante premio obtenido, lo que le reportó, naturalmente, notables problemas con la Administración. Esta película y la actitud de Esteva adquieren un sentido de anticipación respecto al proceder de otros realizadores que, años después, desafiando preceptos burocráticos, envían nuestras películas a los festivales de Manheim, Pesaro, Tours, Leipzig o Salerno, entre muchos más. (Romaguera i Ramió y Soler de los Mártires, 2006, p.41).

Paolo Brunatto es uno de los mayores exponentes del cine experimental y underground italiano. Rueda más de seiscientos documentales y reportajes para el cine y la televisión. Aunque sus comienzos, al igual que Jordá, están centrados en la arquitectura, más tarde la abandona para dedicarse única y exclusivamente al audiovisual. Su primera película es *Notes sur l'emigration. Espagne 1960*. Según Parés esta película tiene muchos defectos en su realización asociados a la juventud e inexperiencia de sus realizadores pero un gran valor como documento cinematográfico.

Una composición muy torpe en las entrevistas, en las que no se ve el rostro del entrevistado sino mil detalles que nada añaden; encuadres torpes, mal iluminados; problemas de foco; una cámara en constante movimiento, nada consciente de su poder, que no sabe en qué fijarse, qué mostrar y que a menudo se queda demasiado lejos. Por no hablar del excesivo lirismo, a veces contraproducente. Sin embargo, a pesar de todo ello, hay algo que impacta en esta película, algo que no se ve fácilmente: la valentía. La valentía de querer decir algo, de querer expresar una denuncia y hacerlo. (...)Y ahí uno de los grandes valores de la película, el dar visibilidad a lo que siempre se ocultó, en hacer cine políticamente en un país donde se había desterrado la palabra política (Parés, 2011, pp.92-93).

Los intentos del régimen por ocultar los graves problemas que los movimientos migratorios generan son vilipendiados en este film. El viaje de los migrantes del sur del país a Barcelona y de allí a Suiza, pone en entredicho las políticas sociales inexistentes del régimen franquista. El documental cuenta cómo viven estos hombres y mujeres en condiciones de auténtica miseria y pobreza en una España, que con el Plan de Estabilización, se vende como desarrollista y aperturista.

El barrio de la Chanca en Almería y las barracas de Barcelona se convierten en símbolos del fracaso del régimen. Sobre el barrio almeriense Juan Goytisolo ya había escrito su obra *La Chanca* en 1960. Víctima de la censura la obra no fue publicada en España hasta 1981. Un pequeño extracto de la novela nos da una idea de cómo se vive en estas zonas:

Fuera el calor ha cedido un poco, pero el sol luce todavía y el suelo huele a lejía y zotal. Mientras atrancamos por la bajada, el Luiso me explica que en La Chanca no hay médicos, ni dispensario, ni practicantes ni mercado, ni agua corriente ni, en la mayor parte de las casas, electricidad. Los vecinos deben buscar el agua a veces a centenares de metros, el alquiler de las chozas es de treinta o cuarenta duros y en los lavabos hay que pagar un real por kilo de ropa.–En ningún “lao” cuesta tanto ser pobre– concluye (Goytisolo, 1981, p.54).

Notes sur l'emigration. Espagne 1960 es el primer film militante en el que expresamente se habla de las condiciones de vida y vivienda de estos emigrantes con una perspectiva crítica y con una voluntad clara de cambio. La producción audiovisual se concibe, sin grandes aspiraciones estéticas, como una herramienta de visibilidad de determinados problemas que el NO-DO no mostraba nunca en sus noticiarios. Objetivos contrainformativos ya presentes en los relatos audiovisuales de los primeros años de la década de los sesenta.



Fotogramas 08 y 09. *Notes sur l'emigration. Espagne 1960* (Jacinto Esteva y Paolo Brunatto, 1960)

En esta película el cine está al servicio de la realidad, una realidad que no interesa mostrar. De ahí lo rocambolesco de la historia de esta película. En 1961 se organiza en la ciudad de Milán un encuentro con la proyección del film como excusa para documentar la realidad de los problemas de los migrantes con las viviendas junto a la obra de Goytisolo: *La Resaca* (1958), una historia de intriga ambientada en las barracas de Barcelona. El escritor,

allí presente, cuenta cómo vive este periplo que casi se convierte en un problema diplomático.

El dieciocho de febrero, después de una breve introducción de Riva y unas palabras más sobre la novela, se proyectó el film en la pequeña sala atestada de público. Pero apenas había comenzado, cuando se oyeron dos explosiones sordas y la sala, bruscamente, se llenó de humo. Hubo momentos de pánico, los asistentes corrieron hacia la salida y alguien se desgañitó. 'Un herido, hay un herido'. Al punto –todo sucedió con una rapidez extraordinaria–, dos enfermeros milagrosamente surgidos nadie sabía de dónde con su equipo de socorro y camilla, transportaron a la presunta víctima afuera, cubierto con una manta. Aunque la escena era absurda, ninguno de los presentes tuvo la idea de detenerles ni de seguir sus pasos hasta la ambulancia. Mientras nos reponíamos de la sorpresa y los espectadores regresaban a las butacas convencidos de que se trataba de una provocación fascista, Brunatto y Esteva Grewe salieron acalorados de la cabina de proyección: aprovechando la confusión, alguien había sustraído la película y había puesto tierra de por medio (Parés, 2011, p.73).

Ante la amenaza de que la gente vea lo que está sucediendo en España los fascistas milaneses deciden secuestrar la película. Este hecho hace que el film alcance una difusión impensable por sus autores y que se vea en diferentes países. La obra adquiere unas dimensiones políticas indescriptibles gracias al sabotaje por parte de la ultraderecha italiana.

La represión, la censura y las trabas administrativas impuestas por el régimen dictatorial durante estos años suponen un acicate para que Cataluña se convierta en estos años en un hervidero de prácticas cinematográficas marginales. A muchas de estas producciones audiovisuales se las acusa de cine amateur pero son de una importancia relevante por lo que de documento de memoria e historia crítica significan⁴³. Considerado amateur por su faceta no profesional y a pesar de que sus objetivos explícitos no son críticos con el sistema, comparten con estas prácticas cinematográficas militantes muchas más cosas de las que les separan:

El cine amateur es un cine no profesional, no comercial, hecho por cineastas particulares, no profesionales del cine, que no aspiran a ganar dinero en él (aunque tengan que

⁴³ De hecho muchas de estas imágenes se recuperan para montajes documentales posteriores que pretenden hacer un repaso histórico y evolutivo de la ciudad de Barcelona.

gastárselo en cantidades respetables; porque el cine amateur no resulta barato. El cine amateur no es, tampoco, un cine de aficionados. Se entiende por simple aficionado el señor que tiene una cámara tomavistas y se dedica a recoger con ella momentos íntimos y familiares, cosas sin ninguna intención cinematográfica, sin ningún afán creador. Pueden considerarse películas, pero no obras. El cineasta amateur, el verdadero cineasta amateur es otra cosa. No es profesional del cine, él vive de otras actividades; pero, en sus horas libres, en el momento de hacer su cine, su cine amateur, aspira a crear, a hacer una obra de creación, una obra de arte: de arte cinematográfico (Aguirre, 1957, p.5).

Partiendo de iniciativas individuales que buscan el placer estético en lo cinematográfico, encontramos obras que aportan una visión crítica a este tipo de práctica audiovisual. 1964 es el año elegido por diferentes cineastas amateurs para hacer un retrato de la ciudad de Barcelona. A pesar de que son producciones audiovisuales muy marginales basadas en las disciplinas más domésticas, las dos que incluimos en este estudio, *Aspectos y personajes de Barcelona* (Carles Barba, 1964) y *El alegre paralelo* (José María Ramon i Morera y Enrique Ripoll i Freixes, 1964), lo hacemos por considerarlas significativas en lo que la perspectiva crítica del relato aporta a la tendencia contracultural del momento además de hablar de las condiciones de vida en las barracas en contraposición con las condiciones de vida de la alta burguesía catalana.

En primer lugar hablamos del cineasta Carles Barba y su documental *Aspectos y personajes de Barcelona*. Las primeras incursiones de este empresario textil en el mundo del cine fueron las grabaciones de escenas con la familia y pequeñas excursiones. Poco a poco se da cuenta de las posibilidades creativas que le ofrece el formato de 16 milímetros y empieza a rodar sus retratos cinematográficos de personajes de toda índole: políticos, cupletistas o inmigrantes. Tiene varias producciones centradas en la ciudad de Barcelona. Imágenes que nos describen cómo era la vida en la ciudad condal durante esos años y la hipocresía y la doble moral social de aquella época. Esa independencia a la hora de producir sus películas la consigue gracias a la autogestión en la producción de sus obras, contando con inconvenientes como la precariedad de los medios técnicos que utiliza y siempre condicionado por la férrea censura de la dictadura franquista.

Aspectos y personajes de Barcelona es un montaje de contrastes unido por una voz over mordaz e irónica que carga contra cualquier personaje que aparece en el metraje. Sin perder de vista las diferencias de clase, Carles Barba se acerca a la burguesía que frecuenta

el Club de Polo de Barcelona y también a los inmigrantes de Can Tunis o el Somorrostro⁴⁴. En un montaje en paralelo nos cuenta cómo viven unos y cómo viven otros, con una voz over que acompaña el relato aportando la visión crítica de los problemas que sufren en estas zonas de la ciudad:

En los barrios lujosos vive la gente encopetada, distinguida y esnob. Y sus habitantes practican la hípica. (...) Pero a pocos kilómetros de allí, reina la conmovedora miseria del Somorrostro, Can Tunis y otras barriadas. Aquí no hay hípica, ni dálmatas, ni burguesía. Solo predomina la barraca y la casucha. La criatura desnuda y desnutrida. La suciedad, el abandono.

Carles Barba muestra un profundo interés por mostrar las desigualdades sociales que acompañan a estas grandes ciudades. Lo más significativo de su trabajo es que entra en los barrios de barracas para contar esta otra realidad que nadie se atreve a contar:

Deseaba retratar la realidad de las barracas. No existían las televisiones locales, ni había tanta gente con cámaras para plasmar aquel dramático hecho. El NO-DO hablaba de lo que era como se diría ahora “políticamente correcto”. Así que hablé con Paco Candel⁴⁵ para que me ayudara a entrar entre aquella gente sin reticencias. Me abrieron sus puertas, su realidad sin vergüenzas ni tapujos. Me ofrecieron lo poco que tenían. Y lo más valioso: su realidad plasmada en imágenes. Pienso que hice bien (Soler, 2011, p.120).

El Paralelo de Barcelona se convierte durante la primera mitad del siglo XX en símbolo de un modo de vida diferente muy influenciado por las salas de espectáculos que llenan esta avenida. El fotógrafo José María Ramón y el cineasta Enric Ripoll i Freixes deciden retratar este barrio en su obra *El alegre paralelo* (1964). Este film documenta la

⁴⁴ Can Tunis y Somorrostro son barriadas periféricas de la ciudad de Barcelona. Can Tunis, situada entre el puerto y el cementerio de Montjuïc, tiene una historia ligada al crecimiento del puerto y el Somorrostro, una de las zonas de infravivienda más grandes del momento, está habitado por dieciocho mil personas que viven en unas mil cuatrocientas barracas.

⁴⁵ Paco Candel es un escritor catalán que vive durante su infancia en las barracas de Montjuïc, desde los dos años, y conoce bien de cerca esta realidad. Más tarde se traslada al barrio de Can Tunis donde reside hasta que fallece. Escribe dos obras que denuncian la situación en la que viven los inmigrantes en Barcelona: *Donde la ciudad cambia su nombre* (1957) y *Els altres catalans* (1964). Paco acompaña a diferentes cineastas del momento en sus primeras incursiones en las barracas.

degradación del barrio cuya agonía comienza tras la guerra civil y se prolonga durante más de cuatro décadas. Rodado como si de una cámara oculta se tratara se convierte en un documento antropológico que retrata la sociedad barcelonesa de la época. Este film analiza las costumbres de los hombres y mujeres de barrio y habla también de las viviendas en las que habitan:

Pasan, pasean, para curiosar, sin un objetivo preciso, las parejas de novios y las gentes que viven aquí o en sus cercanías. Cualquier cosa es mejor que pasar los ocios en sus hogares: oscuros, malolientes, angostos y poco acogedores.

El *Alegre Paralelo* es la única película que ruedan Enric Ripoll i Freixes y Josep Maria Ramon i Morera. Con esta obra el Paralelo conserva la magia de su enclave y continúa vivo en sus veintiocho minutos de metraje.

El escritor Paco Candel también acompaña a Llorenç Soler a los suburbios de Barcelona durante diecisiete días en septiembre de 1965. Esos son los días que tardan en rodar el documental *Será tu tierra* (1966). Este cineasta es como diría el crítico Martí Rom “uno de los pocos que han logrado cerrar la puerta del pasillo” (Antolín, 1979, p.69). Siempre luchando contra las estructuras de poder a través del cine realizando documentales de carácter militante Llorenç Soler considera que:

Realizar films para la élite intelectual, para deleite de una minoría culturalizada del país, se me antoja una actitud clasista. No me interesa hacer films con “clave”, estoy en contra de quienes usan el cine como válvula de escape para sus dudas, sus miedos, sus frustraciones y su confusión. Esta imagen del cineasta, la del “artista” introvertido, torturado, responde al nefasto clisé del “genio” ungido por la divina llamada del arte, por el toque de la “gracia” que pretende hacer creer que todo lo que toca se convierte en oro. Es la imagen endiosada y egocéntrica del artista tradicional. Lo que me importa en este momento no es ser yo quien diga cosas, sino que sean otros quienes las digan y sean mis películas su vehículo, su canal. (p.61)

Llorenç Soler se introduce en el mundo del audiovisual cuando funda una productora de cine publicitario, su verdadera escuela: “aprendí el oficio entre detergentes, margarina y limpiavajillas” (p.62). Con las ganancias de su trabajo empieza a rodar films en 16 milímetros al margen de la producción convencional. Entre estas películas podemos destacar *Cincuenta y dos domingos* (1965), sobre un grupo de “maletillas” de los suburbios de Barcelona; *Seamos obreros* (1970), sobre los obreros de una fábrica de automóviles; *La enfermedad alcohólica* (1973), sobre el problema del alcoholismo en España; *Sobrevivir*

en *Mattahausen* (1975), sobre el holocausto, y *Gitanos sin romancero* (1976), sobre la vida cotidiana en una comunidad gitana de Galicia y el racismo. Un cine del lado de los que luchan que nos invita a conocer los problemas, las inquietudes y la existencia de estas personas. *Será tu tierra* (1966) y *Largo viaje hacia la ira* (1969), centradas en la problemática de la vivienda en los suburbios de la ciudad condal, son dos de sus películas que logran estos objetivos. La primera de ellas se la encarga el Patronato Municipal de la Vivienda de Barcelona⁴⁶.

El encargo se hizo para que la película hablara de las nuevas políticas de la vivienda en la ciudad condal pero termina siendo un relato de denuncia de las condiciones en las que viven los emigrantes en las barracas barcelonesas.

Para explicar que el Patronato construía viviendas nuevas había que explicar dónde vivía la gente, que vivían en barracas o a la intemperie. En el Campo de la Bota la gente vivía a la intemperie. Yo hice un guión donde explicaba todo eso. Pero claro una cosa es la literatura y otra cosa es la imagen documental (Barrios, 2004).

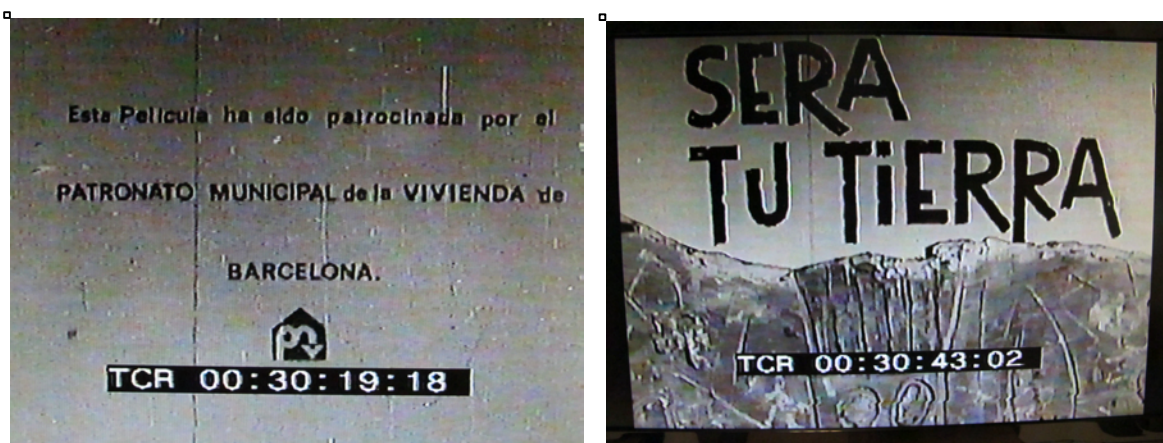
Por entonces el alcalde de Barcelona es José María Porcioles, miembro del Opus Dei, y es quien se encarga de que este documental no vea la luz. La copia se guarda en un cajón pero Llorenç Soler no puede dejar de lado todo lo que ha visto y desperdiciar ese valioso material por lo que decide remontar el material y dar vida a la película *Largo viaje hacia la ira* (1969).

⁴⁶ En la Filmoteca de Catalunya encontramos dos versiones diferentes de este documental. Una primera versión en la que consta que está patrocinada por el Patronato Municipal de la Vivienda de Barcelona con un metraje de 43 minutos y 45 segundos y con una voz over al final reivindicativa, una de las razones de la retirada del documental, que reproducimos a continuación: “Pero no basta con construir viviendas, no hay que olvidar que hay que dotar a estos núcleos urbanos de centros de asistencia social, moral y cultural. (...) Este reportaje ha pretendido solamente informar sobre los problemas que la inmigración masiva plantea a la ciudad. Estamos seguros que la urbe sabrá hacerles frente y resolverlos favorablemente de acuerdo con su tradición cultural, su pujante desarrollo y el sentido de la responsabilidad de los rectores del bien común”. Y la segunda versión, con más metraje, 47 minutos y 57 segundos, y un comienzo y un final diferente. En los títulos de crédito ya no aparece el Patronato Municipal de la Vivienda, sino unos agradecimientos a diferentes personas que intervienen y colaboran con el rodaje y el final cambia, quitando el contenido crítico: “Mientras tanto la ciudad sigue recibiendo otras gentes de todas las geografías atraídas por la llamada de la gran urbe. Otro proceso de adaptación se inicia en estos momentos. Desde ahora esta será su tierra”.

Cuando conocí esta realidad, que yo no la vivía porque yo vivía en una casa bien, pequeño burguesa, realmente había días que no tenía ganas de nada. Me tocaba un montón, me tocaba un montón esta realidad tan injusta y tan olvidada, y tan separada, una realidad que no se quiere ver. Eso es lo que más me llevaba a mí a hacer este tipo de cine (Barrios, 2004).

El rodaje de esta película se convierte en un trabajo delicado ya que consiste en mirar de cerca las miserias de todas las personas que viven en las barracas de Barcelona. Para ello deciden llevar el equipo mínimo de grabación, tanto a nivel técnico como humano y siempre van acompañados de personas de confianza del barrio: un asistente social, un cura del suburbio o algún vecino conocido y explican en todo momento en qué consiste la obra que están rodando.

El equipo sería el mínimo. Yo llevaría la cámara y Guitart, de producción, haría también de ayudante y llevaría la luz. Filmaríamos con una Paillard de 3 objetivos, siempre a mano. Para iluminar interiores, como no disponíamos de equipo autónomo, nos proveíamos de lámparas Fotofloode de 500 vatios, y muchos metros de cable, pues sabíamos que en muchos sitios no existía corriente y la deberíamos tomar de lugares algo alejados de la zona de trabajo (García Ferrer y Rom, 1996, p.133).



Fotogramas 10 y 11. *Será tu tierra* (Llorenç Soler, 1966)

Largo viaje hacia la ira (1969) recoge imágenes sobrecogedoras de familias durmiendo en camas abarrotadas por la falta de espacio y mucha gente pasando la noche bajo la intemperie. Esta película se convierte en el altavoz de estos miserables utilizando el recurso narrativo de la voz over que da palabra a los que habitualmente carecen de ella.

Una mezcla de denuncia y derrota que pone de manifiesto las dramáticas condiciones de vida de estos emigrantes y que el cineasta cierra con una pregunta apelando a las autoridades: *¿Hasta cuándo?*.

Distància 200 metres (1967), *Distància 0 a infinit* (1969) y *Un lloc per dormir* (1971) son las tres películas que Jordi Bayona produce de manera independiente con un claro contenido crítico y de denuncia hacia las injusticias respecto a la vivienda que se sufren en la ciudad de Barcelona. Este cineasta, vinculado al mundo del teatro y la literatura, sólo realiza estos films militantes, más tarde rueda otros materiales pero con vocación más comercial.

Distància 200 metres (1967) es la distancia que separa a las barracas de Montjuïc del parque de atracciones. Alonso Vega, hijo de inmigrantes sevillanos, es el protagonista elegido para contar la historia de estas barracas en primera persona:

Hablar de Montjuïc no es cosa fácil y no porque no haya tema, sino que son tantos los problemas que nos afectan que a la hora de enumerarlos cuesta saber cuál es el más importante. (...) Hubo un tiempo en que pareció que iban a solventarse nuestros problemas porque colocar cuatro fuentes, alumbrar quinientos metros de calle y proporcionar un limitado tendido eléctrico que funciona mal, cuando funciona, no es solucionar nada, es convertir el barrio en un gueto, en una especie de cárcel para seguir viviendo.

Así empieza el pesimista relato que durante diez minutos y a través de diferentes recursos de las barracas y el parque de atracciones nos habla de las esperanzas de estos pobladores por conseguir mejoras en sus barrios.



Fotograma 12. *Distància 0 a infinit* (Jordi Bayona, 1969)

En *Distància 0 a infinit* (1969), Bayona comienza con un posicionamiento crítico evidente. En este caso el objetivo de sus críticas es el NO-DO, un noticiario que oculta esta realidad. A través de una voz over histriónica y chillona que dice cosas sin sentido ridiculiza este tipo de producciones informativas oficialistas.

En este film muestra un mundo lleno de contrastes protagonizado por los dominados y los dominantes: los que construyen las casas y los que las compran y viven en ellas. La distancia entre sus vidas es infinita. Con un montaje en paralelo que muestra a la burguesía catalana jugando al tenis y los obreros construyendo sus futuras casas y una banda sonora interpretada por uno de los obreros de la construcción el relato se carga de una gran emotividad⁴⁷.

Su última película de estas características, *Un lloc per dormir* (1971), también está protagonizada por un emigrante. Un relato un tanto inconexo, en parte debido al mal estado de la copia, que cuenta la historia de los emigrantes que llegan a Barcelona, dando pinceladas sobre los problemas que se encuentran a su llegada: trabajo y vivienda. La conclusión de la película es muy significativa y un tanto pesimista: aparece la imagen de un cementerio y sobre ella se sobreimpresiona el título del film.



Fotogramas 13 y 14. *Lucha vecinal* (Colectivo de Cine de Clase, 1976)

⁴⁷ Jordi Bayona explica en la colección audiovisual *Crònica d'una mirada* (Barrios, 2004) cómo consigue una de las canciones de la banda sonora del metraje. Paseando por una de las obras pregunta si alguno de los albañiles canta. Le dicen que sí pero que ya ha terminado su jornada y se ha ido a casa. Pregunta dónde vive y le van a buscar para explicarle que están haciendo un documental y que quieren que colabore cantando alguna canción. Le prometen que cuando el film estuviera terminado le invitarían a ver la proyección y así poder escucharse. Él aceptó con la única condición de que su madre pudiera estar presente.

El film mediometraje *Lucha vecinal* (1976) del Colectivo de Cine de Clase, del que sólo se conserva una copia muda en la Filmoteca de Catalunya, es otra de las muestras de cine militante que refleja las luchas vecinales por el acceso a una vivienda digna. En esta película vemos el desarrollo de una asamblea de los vecinos de la ciudad dormitorio de San Ildefonso en Cornellá de Llobregat, Barcelona⁴⁸.

El año 1976 marca un punto y aparte para el movimiento vecinal. Es el momento más numeroso y reivindicativo pero también es el momento en el que los partidos políticos están empezando a legalizarse. Y no hay que olvidar que muchos de estos partidos quieren salir a la luz con estos apoyos vecinales. Esto supuso una enorme crisis por las grandes disputas que este proceso genera y afecta a colectivos militantes audiovisuales que ven cómo sus objetivos políticos empiezan a perder sentido en un sistema democrático.

La Cooperativa de Cinema Alternatiu (CCA) es uno de los pocos grupos que sobreviven y en 1977 graban un informativo *El born*, donde explican las movilizaciones que están llevando a cabo los vecinos de Barcelona para convertir este antiguo mercado en Ateneo popular. La Associació de Veïns del Casc Antic de Barcelona hace una propuesta para la utilización del espacio que queda esbozada en la celebración de una fiesta popular, que recogen las cámaras de la CCA.

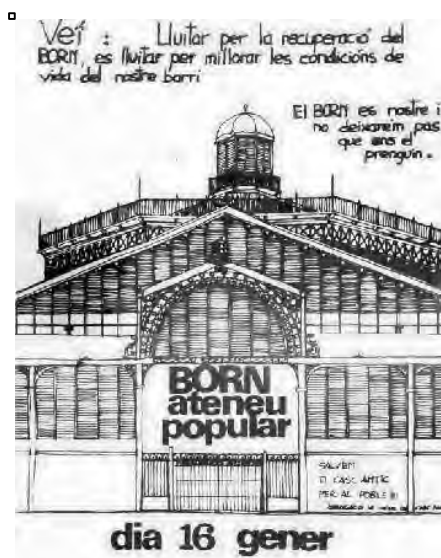


Figura 11. Cartel de la fiesta reivindicativa. Fuente: Fernández Valentí

⁴⁸ El estado de la copia hace imposible que se haga una descripción más detallada de esta obra.

Esta propuesta prevé, respetando el exterior original, la construcción de dos plantas con aulas, biblioteca, salas para seminarios y cine-fórum, locales para jóvenes y jubilados, un bar, dos pistas polideportivas y también dos plazas cubiertas. La propuesta no tuvo éxito y a partir de entonces se le dio al espacio un uso provisional para albergar actos culturales⁴⁹.

Con una duración de siete minutos y una estructura narrativa al más puro estilo televisivo, la CCA explica de manera concisa la lucha que tienen los vecinos para conseguir dar un uso público al espacio.

La aportación durante estos años de militantes del PSUC como Roman Gubern, Enrique Lahosa, Pere Ignasi Fagés, Carles Duran o Pedro Juan Ventura, a la difusión de este tipo de películas militantes a través de una vasta red de cineclubs, es imprescindible para entender estas prácticas no sólo en la producción sino también en la exhibición. Así mismo son los creadores de la Comissió de Cinema de Catalunya en 1970 quienes producen algunos films durante los primeros años de la década de los setenta. Con la llegada del período de la transición el PSUC continúa su labor de producción de películas de denuncia con Union Films. La película *Zona franca. Donde Barcelona cambia de nombre* (1978) es una de ellas. Filmada entre marzo y octubre de 1978 recorre los diferentes barrios que componen lo que se conoce como Zona Franca: Can Clos, Estrellas Altas, Can Tunis, el Polvorín...

Una producción audiovisual que evoluciona con el tiempo: una narración más elaborada con la inclusión de grafismos, banda sonora original... El gran impedimento de este tipo de obras sigue siendo el sonido directo, en la mayoría de ellas se utiliza la voz over como recurso para documentar las entrevistas, muchas de ellas sin audio. La evolución tecnológica va a permitir superar este tipo de formalismos y evolucionar en la banda sonora del film.

La película comienza con un alegato del colectivo productor:

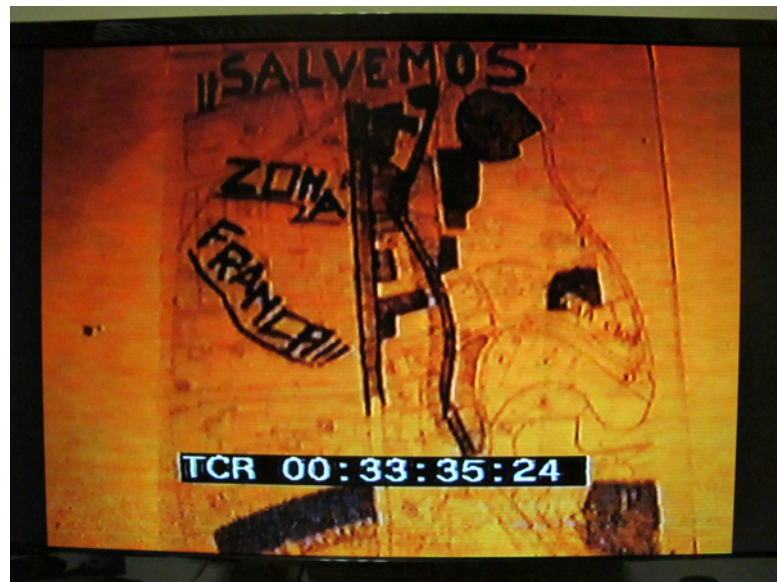
Esta película no pretende ni demostrar, ni enseñar, ni planificar nada. Calculamos que una visita en persona al barrio sería más satisfactoria. Simplemente queremos mostrarlo. (...) Vamos a ver a todas a aquellas todas agrupaciones o comunidades víctimas del mismo barrio y de la misma explotación, vamos a ver a todas aquellas personas que de un lado u otro de la ciudad sufren la misma impotencia.

⁴⁹ El mercado de El Born tiene gran valor monumental ya que es una de las primeras construcciones modernistas de hierro erigidas en Barcelona.

En general las reclamas de los vecinos son las mismas en todos los barrios: falta de servicios y equipamientos. Aunque algunos de estos barrios piden también mejores viviendas de manera específica. La enseñanza y la juventud también son temas que les preocupan a los realizadores y a los vecinos del barrio. Muestran su inquietud constante porque los jóvenes no puedan acceder a la formación deseada o tener una vida más acorde con sus edades.

Al final del relato dejan una puerta abierta. *El cambio está por venir*. Un mensaje muy utilizado en estos relatos de la transición:

Por una vez hemos hecho una película sin trucos, sin decorados... solo con un protagonista: la realidad del barrio y sus vecinos. Sólo quisiéramos que los que irán a trabajar mañana, los que visitarán la escuela o los que se cabrearán por ver el costo de la compra quisieran pensar que el barrio sigue igual que ayer pero que las cosas andan por debajo. Y son las cosas que originan los barrios grises, de casas grises y miradas grises. Un poco que la impotencia se convirtiese, porqué no decirlo, en mala leche. Que todos nos hiciésemos conscientes de lo que tenemos que decir y que en la soledad callamos. Que todos guardásemos la esperanza de que un hombre sólo no hace mucho pero que un barrio que quiere vivir lo hace todo.



Fotograma 15. *Zona franca. Donde Barcelona cambia de nombre* (Union Films, 1978)

Estos últimos años de la década de los setenta están caracterizados por una gran

desmovilización social y política en lo que a movimientos de base se refiere. Con la llegada de la democracia son los partidos políticos los que canalizan las reivindicaciones. La crisis de los movimientos sociales y la politización del cine comercial son factores determinantes para la desaparición del cine militante⁵⁰. La llegada del soporte videográfico da lugar al nacimiento de nuevas prácticas audiovisuales basadas en experiencias comunicativas de enfrentamiento a los mass media y en particular al mundo de la televisión. Un ejemplo de ello es el trabajo del colectivo Video Nou.

Este grupo nace a raíz del VII Encuentro Abierto Internacional de la Fundació Joan Miró en 1977 organizado por el bonaerense Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Jorge Glusberg, promotor cultural argentino. Sus miembros, procedentes de ámbitos tan dispares como el periodismo, la arquitectura o la antipsiquiatría, exploran las posibilidades que ofrece este nuevo soporte videográfico a todos los niveles: social, artístico, documental y educativo.

Carles Ameller, uno de los integrantes del grupo explica que es “el primer colectivo de vídeo independiente del Estado español que trabaja en el campo de la intervención social potenciando el uso contextual de los medios de comunicación electrónicos” (Carrillo, Estella y García Merás, 2005, p.166). Unos años más tarde Video Nou se convierte en el Servei de Video Comunitari, concebido con voluntad de servicio público, para promover y difundir el vídeo como medio de comunicación y dinamización social de la vida comunitaria. Durante seis años participan de los acontecimientos históricos que a raíz del período de la transición tienen lugar en Cataluña pero su final llega con la gran crisis de los ochenta que hace mucho daño a su estructura financiera.

Este grupo muestra interés por reflejar el ambiente contracultural catalán, vinculado a

⁵⁰ La retirada de la censura produce un período de máxima politización en el cine comercial español. ejemplos como *Con uñas y dientes* (Paulino Viota, 1977), sobre el desarrollo de una huelga, *Siete días de Enero* (Juan Antonio Bardem, 1978), sobre el asesinato de los abogados de Atocha, y *Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1980) donde se cuenta cómo la ETA prepara el atentado contra Carrero Blanco, dan muestra de este proceso. Sin olvidar que la dictadura ya extinguida todavía sigue presente y hay muchos films incómodos que sufren numerosas dificultades para su exhibición por los hechos que documentan. Es el caso de *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1978), una recopilación de entrevistas y testimonios de los encausados en este proceso, el documental *Rocío* (Fernando Ruiz, 1980) acerca de la penetración y evolución del catolicismo en España, o *Después de...* (Cecilia y Juan José Bartolomé, 1981) que analiza el período de la transición democrática visibilizando la existencia de las “dos Españas”.

temas como la homosexualidad con *Ocaña. Exposición en la Galería Mec-Mec* (1977) o la ecología, filmando la primera manifestación ciclista que hubo en la ciudad de Barcelona con el lema “Hagamos la ciudad más habitable” en *Manifestació de bicicletes* (1977). También muestran en algunas de sus obras el resurgir del movimiento libertario con *Huelga de gasolineras* (1977) o *Jornades Llibertàries Internacionals* (1977).

La producción de este grupo hace especial hincapié en las situaciones que se viven en algunos barrios periféricos de Barcelona. Y lo más curioso es que lo hacen reivindicando una autonomía social a través de este tipo de prácticas. Tienen un método de trabajo singular donde primero filman un estudio de observación teniendo en cuenta las reivindicaciones de los vecinos. A continuación proyectan el resultado a los propios vecinos protagonistas y entran en discusión acerca de lo que se ha filmado. Estos debates en ocasiones son grabados e incluidos en un montaje posterior que también se proyecta en otros barrios de la ciudad. A este proceso ellos lo llaman “Intervención video”.



Fotograma 16. *Feedback Canyelles* (Video Nou, 1977-1978)

Entre sus trabajos encontramos: *Projecte inicial d'estudi de les formes de vida i cultura popular als barris de Barcelona* (noviembre de 1977), la *Campanya d'intervenció vídeo al barri de Can Serra, L'Hospitalet* (enero de 1978), el *Programa d'intervenció vídeo en la campanya pro ateneus populars i llibertaris* (mayo 1978), el *Projecte de videoanimació en el Esplai del Barri de la Ribera* (junio de 1978), el *Projecte per al Servei de Vídeo Comunitari* (marzo de 1979) y el *Programa Terrenys de Renfe-Meridiana* (mayo de 1981).

Este colectivo trabaja muy de cerca con la Federación de Asociaciones de Vecinos de Barcelona (FAVB), creada en 1972 y que coordina más de cien asociaciones de vecinos de la ciudad. Entre 1977 y 1978 dan forma audiovisual a su proyecto *Intervención Vídeo en el barrio de Can Serra (L'Hospitalet de Llobregat)*. Esta intervención está compuesta por cuatro vídeos: *¡Qué viene el metro!*, donde se cuenta de qué modo afecta a algunas viviendas la ampliación de la línea de metro de Barcelona; *Història Urbanística*, que abre el debate sobre el presente y el futuro del barrio de Can Serra; *Escuela de adultos* y *El barrio de las fiestas*⁵¹.



Fotograma 17. *¡Qué viene el metro!* (Video Nou, 1977-1978)

Canyelles (Proyecto Ateneo) (1978) recoge el proceso de organización y reivindicación de algunos centros cívicos que funcionan como ateneos populares y que albergan todas las alternativas de ocio del barrio: centro de jubilados, bar, centro para jóvenes, locales para la asociación.

Todas estas producciones tienen el mismo esquema de composición: voz over que explica los problemas del barrio y entrevistas a los vecinos que cuentan cuáles son los servicios e infraestructuras que la zona necesita. Las asociaciones de vecinos tienen gran parte del protagonismo de estos relatos. Divididas en diferentes vocalías: cultura, deporte, vivienda, salud, educación... hablan de cómo se están organizando para conseguir mejoras.

⁵¹ Toda la producción audiovisual de Video-Nou está depositada en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) y disponible para su visionado, casi toda la obra, en la distribuidora Hamaca <http://www.hamacaonline.net/autor.php?id=156>.

El colectivo Video Nou rompe con las barreras de emisor- receptor y apuesta por el trabajo colectivo y el sentido contrainformativo en todos sus relatos dando especial protagonismo a los habitantes de estos polígonos de viviendas tan típicos de estos años. La precariedad en sus relatos se ve resuelta en unos años con el desarrollo del soporte videográfico y la llegada de las nuevas tecnologías digitales. Video Nou se convierte en un referente para experiencias posteriores en las prácticas colaborativas videográficas y cinematográficas.

La ciudad es nuestra (Tino Calabuig y Miguel Ángel Condor, 1975) es el único documental de esta época que habla de la ciudad informal de Madrid⁵². Tino Calabuig emigra siendo un niño junto con sus padres al barrio del Puente de Vallecas, en esa época muy castigado por la represión⁵³. El contexto en el que se mueve, incluyendo que su padre pasa muchos años en la cárcel por ser republicano, hacen que muy joven entre en las filas del Partido Comunista Español. Siempre vinculado con el mundo del arte, a través de su galería Redor, y del cine, con el Colectivo de Cine de Madrid, es un artista que siempre ha sentido gran atracción por el mundo audiovisual⁵⁴.

En este film se recogen las demandas de vecinos de barrios madrileños tan emblemáticos como Orcasitas, El Pilar o el Pozo del Tío Raimundo entre 1974 y 1975. A través de sus testimonios descubrimos cómo se organizan y luchan por conseguir mejores condiciones de vida en sus barrios. Carecen de pavimentación, de luz, de agua, de infraestructuras, de alcantarillado, de servicios sanitarios, de educación o servicios sociales; además del alejamiento y la segregación del centro, que los convierten en zonas oscuras, ocultadas. Ellos son la prueba más cruda de la segregación urbana y el abandono de la administración.

Un cante de Luis Marín es el punto de partida⁵⁵. A continuación, un montaje alterno de

⁵² Ya vimos anteriormente que por estar el gobierno central durante la dictadura en la capital, el control y la represión son mayores y dificultan el desarrollo de este tipo de experiencias audiovisuales militantes. De ahí que la producción en la ciudad de Barcelona sea mucho mayor.

⁵³ Tino Calabuig se incorpora al Colectivo de Cine de Madrid tras la muerte de Franco y aunque esta película no está firmada por el colectivo se observa en esta producción legados de las prácticas colaborativas.

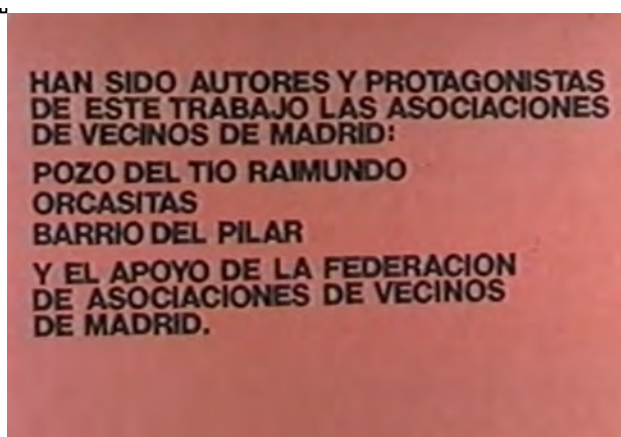
⁵⁴ La obra de Miguel Ángel Condor no tuvo mucha más trascendencia, un par de cortometrajes rodados en años posteriores sin ningún recorrido especial sin relevancia para esta investigación.

⁵⁵ Luis Marín fue un cantaor malagueño que emigró al barrio de Vallecas y vivió en primera persona las consecuencias del desarraigo de la emigración y la represión franquista.

imágenes de planes urbanísticos con imágenes de la vida en estos barrios y unas cartelas gráficas con los créditos dan paso a los primeros testimonios. La actriz Rosa María Escudero pone voz over y empieza el relato hablándonos del crecimiento que ha sufrido el cinturón periférico en la ciudad de Madrid: en diez años ha llegado al millón de habitantes. Todo esto se ha construido con el mayor beneficio y el mínimo coste para la administración. Barriadas de chabolas sin servicios ni infraestructuras que deciden organizarse para crear un movimiento reivindicativo autónomo para mejorar sus condiciones de vida.

Estructurado en tres partes, El Pozo del tío Raimundo, El Pilar y Orcasitas, los vecinos van contando cómo nacen las diferentes asociaciones de vecinos y cómo el 12 de febrero de 1975 se constituye la Federación de Asociaciones de Vecinos de Madrid (FAVM) como forma de combatir unidos todas las necesidades de estos barrios.

Hay un interés manifiesto por parte de los autores de reflejar la autoría colectiva de la obra nada más empezar la película y mostrar el apoyo que la Federación de Asociaciones de Vecinos de Madrid (FAVM) da a la producción.



Fotograma 18. *La ciudad es nuestra* (Tino Calabuig y Miguel Ángel Condor, 1975)

Esta declaración de intenciones aporta un sentido político a la obra documental: se convierte en el altavoz de los vecinos y ellos mismos son autores y protagonistas de la misma. Ayudar a construir una identidad colectiva y (contra)informar sobre estas luchas son los principales objetivos de este relato militante.

En algunas ciudades, al margen de Madrid y Barcelona, nacen también experiencias audiovisuales militantes que recogen en sus obras el problema de la vivienda y el

aprovisionamiento de infraestructuras en los barrios. En Andalucía y las Islas Canarias encontramos ejemplos de este tipo de prácticas.

Equipo Dos filma en Almería *Anticrónica de un pueblo* (1975). La idea de rodar esta película surge de la necesidad de contar lo que está ocurriendo en Topares, un pequeño pueblo de la provincia. En él, José María Siles trabaja como maestro, y se entera de que Doña María, la revolucionaria del pueblo, escribe una carta a Franco para pedirle que construyan una carretera que dé acceso al pueblo, que les lleve electricidad y les canalice el agua a sus casas. Esta carta llega y Franco le contesta y le promete que llevará a cabo todas estas medidas pero nunca las cumple. El título de la película está inspirado en la serie de ficción de Televisión Española *Crónicas de un pueblo* (Antonio Mercero, 1971). Durante tres años que dura la emisión en antena cuentan las aventuras de los habitantes de un pueblo de Castilla. Precisamente el film de Equipo Dos hace todo lo contrario: contar las desventuras reales del pueblo almeriense.

Anticrónica de un pueblo (1975) es prohibida por la censura y este proceso hace que el pueblo retratado se haga famoso. José María Siles coge la copia y se va con ella a Barcelona y la deposita en la CdC que se encarga de la distribución del film. Pero en la actualidad no queda ninguna copia disponible. El cineasta cuenta en su blog que la película se pierde en un accidente y la copia que tenía la CdC de tanto proyectarla acaba muy deteriorada.

Mi amigo Josep María Martí Rom, creador de la Central del Corto, en Barcelona, me confirmaba hace poco que el original dejó de proyectarse un día porque se caía a trozos. Ahora intentamos recuperar algunos fotogramas. En la Filmoteca de Catalunya o en algún cajón donde han ido acumulando polvo los restos de aquel hermoso de la Central del Curt. Y tal vez haya que rodar un “Topares, 35 años después” (Siles, 2008)⁵⁶.

En el archipiélago canario encontramos la película *¿Quién es Vitoria?* (Francisco Gómez Tarín, 1974). Un relato centrado en las problemáticas de un barrio de chabolas, la Alegría, en Santa Cruz de Tenerife, que responde a la pregunta con una voz over nada más empezar:

⁵⁶ Tras conversaciones con Rosa Saz Alpuente, la persona responsable del acceso a las colecciones de la Filmoteca de Catalunya, nos ha confirmado que no existe ninguna copia de *Anticrónica de un pueblo* en su archivo.

Vitoria tiene cuatro años. Vive con sus padres y sus hermanos en una habitación que sólo tiene dos camas, paredes que gotean y a modo de puerta una simple cortina. Ella no es la única, en su barriada viven desde hace más de cuarenta años muchas personas.

Vitoria es la excusa, sólo aparece al comienzo y al final del film, para que Gómez Tarín haga una contextualización histórica crítica de las Islas Canarias. Basándose en datos estadísticos nos muestra un panorama nada esperanzador para el verdadero pueblo canario, los campesinos y la clase obrera, donde las tierras y el agua están en manos de unos pocos. Utiliza el método de la entrevista para obtener testimonios de diferentes personas de Santa Cruz de Tenerife acerca de la problemática del chabolismo en la ciudad. La mayoría de los entrevistados desconocen la existencia de estos barrios de autoconstrucciones habitados por minorías marginadas.



Fotograma 19. *¿Quién es Vitoria?* (Francisco Gómez Tarín, 1974)

La carga crítica del film hace que se encuentre con algunas dificultades para su exhibición. El domicilio del director es registrado y la película secuestrada por la autoridad a la espera, durante semanas, de un dictamen de la censura. Y es que éste y otros muchos films canarios de la época ofrecen otra visión nada complaciente y en oposición directa al paraíso que muestran muchas producciones audiovisuales extranjeras basadas en la luz y el sol de esta zona.

El fin de la dictadura y la llegada de la transición supone también el final para todos estos colectivos audiovisuales. Los cambios sociales y políticos afectan directamente a este tipo de prácticas que con la llegada de la democracia pierden su sentido político de oposición al régimen.

La década de los ochenta supone un asentamiento de la democracia y una desaparición total de este tipo de prácticas audiovisuales alternativas, no sólo nos referimos a lo cinematográfico sino a un silencio generalizado en los movimientos sociales. Será en los años noventa con las correspondientes crisis de gobierno lo que hará que el videoactivismo y el cine militante vuelvan a escena y adquieran la relevancia que se merecen. Ahora las circunstancias son diferentes: ya no hay clandestinidad ni un régimen dictatorial contra el que luchar, entonces ¿cuál es el nuevo objetivo de este tipo de producciones?

Capítulo VI. Nuevos contextos de crisis, nuevas luchas (1990-2010)

*Una persona puede llegar a ser libre mediante actos de desobediencia,
aprendiendo a decir no al poder.
Pero no sólo la capacidad de desobediencia es la condición de la libertad;
la libertad es también la condición de la desobediencia.
Si temo a la libertad no puedo atreverme a decir “no”,
no puedo tener el coraje de ser desobediente.
En verdad, la libertad y la capacidad de desobediencia son inseparables;
de ahí que cualquier sistema social, político y religioso que proclame la libertad
pero reprima la desobediencia, no puede ser sincero.*

Erich Fromm

6.1. La okupación: nuevo paradigma de la lucha por el derecho a la vivienda

Después de vivir una transición caracterizada por grandes movilizaciones sociales, los años ochenta suponen una importante crisis para el movimiento vecinal. Alberich (1993) explica cómo la crisis es una crisis política de protagonismo de los movimientos sociales pero no una crisis en el asociacionismo que cada día gana más adeptos y tiene mejor reputación⁵⁷.

⁵⁷ MOVIMIENTO SOCIAL es un grupo de personas que realizan una acción colectiva frente al aparato institucional. Entendiendo «frente al aparato institucional» de una forma amplia, en el sentido de subrayar su independencia, y también en el sentido de querer ser alternativa o aspirar a desarrollar otros valores. Es decir, no solamente lo que plantea como conflicto explícito, sino también lo implícito, lo que puede llegar a serlo, y la carga de «potencialidad» que tiene. (...) Si ese grupo de personas está organizado de una forma estable hablaremos de ASOCIACIÓN y, por lo tanto, podremos hablar de asociacionismo. A su vez, podemos distinguir, dentro del asociacionismo, los colectivos formales y los informales (asociaciones legalizadas - registradas-, o no).

(...) en los años setenta, prácticamente todo movimiento asociativo era un movimiento social: se enfrentaba inevitablemente al «poder», dada la situación política. En la actualidad los conceptos estarían diferenciados: muchas asociaciones (incluso grandes, estatales, ONGs) se plantean para realizar una actividad «social» o como punto de encuentro, (pensemos en asociaciones que dan un servicio, algunas de consumidores, deportivas, Cruz Roja) vertebran la sociedad civil pero no desean ser «movimientos sociales»; como sí lo son el ecologista, el sindical... Y muchas asociaciones actúan como movimientos, o no, según las circunstancias:

Se produce un traslado de los líderes de instituciones de base, como los movimientos vecinales, a instituciones del aparato y con la confianza ciega de que la democracia lo resuelve todo, estos líderes sirven a los intereses de sus partidos y no a los intereses del movimiento ciudadano.

Pero el precio de esa integración del movimiento en la política partidista fue alto: tan pronto como el combustible de la movilización popular se fue apagando por la transferencia del debate y la decisión a las esferas de la Administración, el juego tradicional del politiquero y grupos de interés se apoderó de la democracia local. (...) La innovación se fue agotando, la propuesta autónoma se transmutó en crítica externa y el movimiento social se inmovilizó. Pero no fue un movimiento estéril porque en su trayectoria cambió el panorama urbano de Madrid (...) y plantó las semillas de una nueva cultura de ciudad que aún pervive (Pérez Quintana y Sánchez León, 2008, p.23).

La etapa del gobierno socialista comprende cuatro legislaturas, las tres primeras, 1982, 1986 y 1990, con mayoría absoluta. Como hechos políticos relevantes destacamos en la primera legislatura el ingreso en la Organización del Tratado Atlántico Norte (OTAN), a pesar de que el PSOE se opone en principio a su adhesión, tras llegar al gobierno la mayoría de los líderes del partido pasan a apoyarla, celebrándose un referéndum en 1986 donde el pueblo decide continuar formando parte de esta organización. Este gobierno hace frente a una difícil situación económica aprobando un estricto plan de estabilización que implica un proceso de reconversión industrial que produce el cierre de muchas industrias. Este fuerte desarrollo económico dura hasta 1992 centrándose en la construcción de un Estado de Bienestar que junto con la liberalización de la economía y la integración en la Unión Europea tiene un efecto inmediato: se abre más la brecha entre la población más adinerada y la más necesitada.

En este momento el Movimiento por la objeción de conciencia (MOC) desarrolla sus campañas más efectivas. En 1984 se hace una crítica profunda para acabar con el militarismo en la concepción global del término, pretendiendo no solo la desaparición del ejército, previa eliminación del sistema militar, sino además poner en pie una nueva sociedad en la que el poder no esté separado de la sociedad, en la que la democracia y la

Asociaciones de Vecinos, APAS, socioculturales, de solidaridad internacional... (Alberich, 1993, pp.103-105)

autogestión a todos los niveles sean términos equivalentes⁵⁸. También es una etapa importante para el Movimiento Feminista ya que en 1981 se aprueba la Ley del Divorcio y en 1985 se despenaliza el aborto.

La problemática del acceso a la vivienda se ve en aumento debido a las políticas neoliberales donde la vivienda deja de ser un derecho para convertirse en un sector prioritario de la inversión. El Decreto Ley 2/1985 del 30 de abril sobre medidas de política económica, más conocido como decreto Boyer, por ese momento Ministro de Economía y Hacienda, produce una liberalización del mercado de los alquileres desatando una espiral a la alza de las cuantías así como una precariedad importante en los contratos de arrendamiento.

El mercado libre de la vivienda, la promoción privada y la desaparición de la vivienda social para los sectores de la población con más bajos ingresos, a través de un nuevo decreto aprobado en 1987 donde se regula un nuevo régimen de producción de la vivienda que elimina la vivienda de promoción pública directa, provocan la construcción de viviendas orientadas principalmente a satisfacer a la población con los ingresos más altos (Casanova, 2002, pp.74-75).

Los años noventa se caracterizan por una gran recesión mundial que golpea duramente a España produciendo un aumento de la inflación y el paro y también por la celebración de la Expo 92 en Sevilla y los Juegos Olímpicos en Barcelona. Ambas celebraciones generaron grandes movilizaciones sociales duramente reprimidas, que chocan con la imagen de país moderno que se pretende trasladar al exterior. La crisis hace que la última legislatura del PSOE ya no sea con mayoría absoluta y en tres años Felipe González convoca elecciones dando paso al gobierno del Partido Popular con José María Aznar como presidente del gobierno.

Ante el desarrollo de políticas de vivienda excluyentes se empieza a desarrollar un nuevo movimiento heredero de prácticas sociales de otros países centroeuropeos: la okupación. Un término, el de ocupar, que tiene múltiples interpretaciones: desde un ejemplo de contracultura o un movimiento social urbano a un movimiento pro-vivienda. A menudo se suele distinguir entre okupar con el objetivo de encontrar una vivienda y okupar para satisfacer una necesidad de expresión contracultural (Lowe, 1986).

⁵⁸ Este movimiento permanece activo hasta el año 2001 que el servicio militar deja de ser obligatorio.

La mayoría de las investigaciones que se llevan a cabo sobre los movimientos okupas determinan que las necesidades de vivienda insatisfecha son uno de los motivos más importantes para realizar este tipo de acciones. Según Hans Pruijt (2004, pp.35-60), en función de esto, se pueden distinguir cinco configuraciones básicas del hecho okupa con sus características (tipo de inmuebles, marco cognitivo, demandas, organización y movilización) y sus problemas específicos:

1. La okupación debida a la pobreza. Esta configuración implica la participación de personas sin recursos económicos que realizan okupaciones debido a una situación extrema de privación de vivienda.

2. La okupación como estrategia alternativa de vivienda. El deseo básico de los okupas no es conseguir ayuda, sino mantenerse al margen del sistema. Así, las demandas son principalmente herramientas tácticas con el objetivo de conseguir algún grado de autonomía o de emancipación respecto de las autoridades y las políticas oficiales de vivienda.

3. La okupación empresarial. La okupación ofrece oportunidades para la creación de casi cualquier tipo de espacio social, sin necesidad de poseer grandes recursos ni de arriesgarse a perderse en interminables trámites burocráticos. Algunos ejemplos son: centros de vecindad, bares de okupas (con beneficios destinados a acciones y proyectos solidarios), tiendas de reparación de bicicletas, casas para mujeres, restaurantes, imprentas, teatros y centros de proyecciones de películas, escuelas alternativas, centros de día, espacios festivos, galerías de arte, librerías y centros informativos... Aunque son proyectos prácticos que no dependen de marcos ideológicos, existe un debate en curso que se centra en dos asuntos: si la legalización implica la pérdida de la línea de oposición y si es posible escapar de la alternativa entre, por un lado, tener una identidad contra-cultural y política, la cual atrae a miembros de una “escena” altamente exclusiva o por otro lado, atraer a un amplio número de personas a expensas de convertirse en una tendencia culturalmente dominante pero apolítica.

4. La okupación conservacionista como una táctica usada en la preservación del paisaje rural y urbano, por ejemplo, contra la construcción de carreteras o bloques de oficinas. En ocasiones, si se consigue impedir los cambios planeados en el uso del terreno, esto acaba con los edificios vacíos. Y entonces los grupos comunitarios contra el desarrollo de las ciudades pueden organizar okupaciones como una forma de aumentar la resistencia contra

un cambio en la función del terreno, asegurándose de que los lugares donde sus habitantes originales y usuarios han sido ya desplazados, son poblados de nuevo. Los okupas suelen interesarse por los procesos de planificación que determinan el destino de sus edificios. Para ellos, luchar contra los cambios propuestos significa proteger sus okupaciones.

5. La okupación política. Okupar puede ser un campo de acción prometedor para todos aquellos involucrados en la política antisistema y para quienes, tácita o explícitamente, se identifican con ideas revolucionarias o “autónomas”. Okupar es interesante para ellos dado el elevado potencial de confrontación con el Estado.

Todas estas configuraciones se ven afectadas también por los contextos legales de cada país que generan distintas estructuras de oportunidad para el movimiento de la okupación.

En nuestra investigación nos interesan los movimientos okupas que responden a una necesidad de vivienda cuyos antecedentes los encontramos en las primeras ocupaciones que se dan en los últimos años del franquismo y primeros años de la transición, donde algunas familias que carecen de vivienda, apoyadas por los movimientos vecinales, se instalan en casas deshabitadas. En este caso hablamos de ocupación sin “k”. Según Gutiérrez Barbarrusa (2004, p.117) un aspecto a destacar en la ocupación es el carácter familiar-individual en que se plantea el derecho a la vivienda: se trata de casos particulares de familias que carecen de un espacio donde vivir. Pero esta reivindicación no se plantea de forma colectiva, sino que son peticiones individualizadas, apoyadas puntualmente por las asociaciones de vecinos. También se trata de reclamar un derecho individual, la vivienda, no como una forma de lucha política, tal y como lo plantearían los okupas con “k” más tarde.

La reivindicación okupa se hace desde la colectividad. Plantean alternativas al modo de vida caracterizado por las relaciones de poder del estado capitalista, y de los espacios públicos. Apuestan por un uso colectivo y autogestionado del espacio para la realización de actividades sociales alternativas, frente a aquellas actividades que son propuestas desde los poderes institucionales.

Entendemos la okupación, en este trabajo, como una práctica dentro de un más amplio movimiento político -o social, si así lo prefieren los que no entienden más que una manera de hacer política. Y lo entendemos como movimiento porque, pese a que algunos y algunas okupas muestren conductas bastante institucionalizadas, no existe una uniformidad de criterios ni una única respuesta a los problemas que se plantean. Este movimiento, que

llamamos Alternativo, abarca otra serie de acciones en su lucha política y social. Así no podemos desligar los planteamientos que surgen de las okupaciones de los de otros campos como puedan ser el feminismo, el antimilitarismo, el ecologismo, etc. Y aunque parte de estos fenómenos sociales han sido ya institucionalizados, otra parte sigue en movimiento, en lucha (Cartas Martín, Ortiz Mateos y Rosa Municio, 2012, p.4).

El sentido de la ocupación frente a la okupación presenta, pues, estas dos diferencias claves para entender la existencia de cada uno de ellos. Además, el movimiento de okupación es más global en sus perspectivas ideológicas y eso hace que conecte mejor con los jóvenes que cuestionan, a través de estas prácticas, el modo de vida que la ciudad capitalista nos impone día a día.

No creo que se piense que por el método generalizado de ocupar viviendas se va a resolver el problema de la especulación inmobiliaria. No creo que se trate sobre todo de necesidades de vivienda, como las que podrán tener familias de recursos muy precarios de nuestras periferias o de las de países empobrecidos. Se trata de “otras necesidades” de personas que quieren vivir autónomamente, construyendo sus propias reglas del juego y que no entienden que pueda haber edificios sin uso social. La coherencia no está en lo pobres que puedan ser los ocupantes. La coherencia está en mostrar con los hechos contundentes de una okupación, las incoherencias de los sistemas dominantes tanto de tipo especulativo, como político-jurídico, como cultural-patriarcal (Villasante, 2004, p.13).

El punto de partida para la extensión de la okupación coincide con el declive del movimiento vecinal. Será a principios de los años ochenta cuando se empiezan a formar los primeros grupos okupas en Barcelona y Pamplona. También en el País Vasco los jóvenes empiezan a okupar locales ante la falta de espacios públicos en los que poder reunirse. Durante los años 1984 y 1985 la okupación se extiende por Madrid, Barcelona y Bilbao. Y se producen casos excepcionales como la okupación de la Casa de la Paz en Zaragoza que resistió durante ocho años hasta su desalojo o la Casa de la Juventud de Vitoria, Gasteizko Gaztetxea, con más de dieciocho años de existencia (Martínez López, 2002).

La okupación presenta una vertiente punk como expresión cultural de denuncia de la situación crítica para los jóvenes trabajadores (“No hay futuro”), la participación llevada al terreno musical (“cualquiera puede hacerlo”) y el rechazo existencial del modelo de sociedad impuesto. (Casanova, 2002, p.31).

En Madrid, la primera okupación se produce en la Calle Amparo 83 en el barrio de

Lavapiés en noviembre de 1985. Sólo dura diez días pero marca un precedente para el resto de okupaciones poniendo de manifiesto un nuevo tipo de movimiento urbano. Los medios de comunicación de masas se hacen eco de esta okupación tildándolo de “algo inadmisibles en un estado de derecho” (Diario ABC, 5 de noviembre de 1985).



Figura 12. Portada del Diario ABC del 5 de noviembre de 1985

Ya en estos años una de las proclamas más utilizadas en el movimiento okupa es: “contra la especulación, okupación” y da título al manifiesto escrito como respuesta política a este primer desalojo en la capital.

CONTRA LA ESPECULACIÓN, OKUPACIÓN

La gente joven de Madrid sufrimos un modelo de sociedad que se nos hace inaguantable. Estamos hasta el culo de policía y de contaminación, hasta el culo de trabajar y del paro. Hartos de sobrevivir y conscientes de que sólo mediante la unión y la lucha vamos a poder ir cambiando este sucio horizonte, una de las primeras necesidades es la de tener locales propios y para esto es necesaria la OKUPACIÓN. Con la okupación pretendemos:

1. Frenar la especulación brutal que sufre el suelo de Madrú. El espacio urbano no debe seguir siendo una mercancía en manos de los especuladores. No queremos rascacielos que deshumanizan la ciudad y reclamamos el derecho innegociable a la vivienda.

2. Crear espacios alternativos a los establecidos para el ocio, el trabajo y la vida cotidiana, espacios solidarios creativos y autogestionados donde desarrollar nuestra cultura y nuestra vida al margen de lo que nos impone el estado.
3. Para romper el aislamiento al que nos quiere someter el estado, aislamiento que trata de hacer que nos integremos y aceptemos el actual modo de vida. Los que nos negamos a que nuestra felicidad se identifique con el consumismo, los que nos negamos a ir a la mili, a vestir en el corte inglés, en definitiva los que nos negamos a obedecer tenemos que unirnos para sacar adelante proyectos de trabajo, lucha y ocio.

Para acabar, decir que mientras que a los jóvenes se nos niega el derecho a la vivienda (sin pelas, con alquileres altísimos...) hay en Madriz miles de pisos y locales abandonados, algunos de ellos esperando plácidamente a ser declarados en ruina para después ser demolidos y edificar en el solar un rascacielos por el que los cerdos especuladores engrosarán sus cuentas bancarias (Casanova, 2002, pp.31-32).

No sólo es una táctica de desobediencia, protesta, que responde a una necesidad de vivienda, sino que se acompaña de un discurso y una identidad en la que concurren múltiples preocupaciones, reivindicaciones y críticas radicales al modelo de sociedad imperante. (Martínez y García, 2014, pp.83-84).

A finales de los años ochenta ya se cuenta con experiencias mucho más duraderas y proyectos más estables en lo que a espacios okupados se refiere. El paso en la denominación de casa okupada a centro social marca la existencia de un nuevo lugar donde se llevan a cabo actividades contraculturales, sociales y políticas y que se convierte en auténtico referente de las luchas en las ciudades, desligándose del centro social como espacio de vivienda⁵⁹.

Los años noventa traen nuevos aires para el movimiento de okupación. La espectacularidad de los desalojos de centros sociales como los Cines Princesa en Barcelona y la Guindalera en Madrid provoca una corriente social favorable al movimiento y su salto a los medios de comunicación de masas que les aporta visibilidad pública. Diarios como *El País* o *El Periódico de Catalunya* se hacen eco de la batalla campal entre policías y okupas que se da en los alrededores de los Cines Princesa y catalogan la intervención policial de desmedida.

⁵⁹ Los Centros Sociales no dejan de tener uso como vivienda pero se entiende que las personas que viven en él no tienen porqué hacerse responsables de la gestión de la vida social del centro, por lo que se convierten en proyectos paralelos gestionados por diferentes asambleas.

Ante la expansión del fenómeno, se hace una reforma del Código Penal que entra en vigor el 26 de mayo de 1996 y reconoce por primera vez la usurpación como delito con la posibilidad de ingresar en prisión por okupar.

Lo curioso de la reforma es que durante la dictadura franquista la ocupación no está penada y con un sistema democrático menos coercitivo la ocupación es más castigada que en el pasado. El artículo 245.2 del Código Penal sanciona al que “ocupare, sin autorización debida, un inmueble, vivienda o edificio ajenos que no constituyan morada, o se mantuviere en él contra la voluntad de su titular, será castigado con la multa de tres a seis meses”. El objetivo claro de esta reforma es poner freno a todos los movimientos sociales que tienen en los centros sociales okupados espacios donde poder desarrollarse. La disidencia se convierte en el punto de mira del estado y es tachada de delictiva como si de un régimen dictatorial se tratara. El abogado penalista Endika Zulueta, colaborador habitual de los movimientos sociales en la defensa de los derechos fundamentales, lo explica de la siguiente manera:

Cuando se empezó a pensar que esto iba a ser delito, que esto fue en 1993-94, cuando se hace el proyecto del Código Penal, había asambleas en las que se debatía ¿por qué era delito?, ¿por qué una actividad que hasta entonces era lícita se convertía en ilícita? Yo creo que este debate sigue siendo importante tenerlo, esa reflexión en voz alta de por qué si se ha okupado siempre, por qué de repente en el año 1995 el que okupa es un delincuente cuando en 1994 no lo era. Porque eso no es “porque sí”. El poder legislativo no elige qué actividad es delictiva y cuál no al azar. Las elige por razones concretas. Hay algunas que son indiscutibles, como los atentados a la vida, o contra la integridad física, pues no hay discusión en que eso tiene que ser delictivo; pero hay otras en que eso es discutible y este caso [la okupación] es uno de los discutibles porque este es un tipo penal nuevo: no existía, no hay antecedentes. Igual a alguno os sorprende saber que con Franco, con una dictadura militar, en cuarenta años, la ocupación no era delito y, sin embargo, en el llamado Código Penal “de la democracia” empieza a ser delictiva. Y eso que es una paradoja, que en una dictadura militar tenía que ser el poder más rígido, más represor y sin embargo esta actividad no era delictiva, ¿por qué en el Estado democrático lo es? Entonces no sé si esa reflexión la habéis hecho ya, pero es importante porque esa fue una de las razones de iniciar estrategias diferentes, porque hasta entonces las okupaciones las calificaban como “coacciones”, como “faltas de coacciones” o se utilizaba el Código Civil, pero al considerarse un delito la defensa tenía que ser diferente y es ahí también cuando se empezaron a utilizar las autoinculpaciones (Martínez y García, 2014, pp.192-193).

De manera imprevisible los métodos represivos del estado animan el movimiento y suponen una revitalización para el mismo. Los okupas cogen el relevo del movimiento antimilitarista y se convierten en el estandarte de los movimientos sociales protagonizando un gran número de manifestaciones, resistencias a desalojos y okupaciones.

Poco a poco el movimiento se desvincula de la autonomía y otro tipo de activistas empiezan a practicar la okupación. La idea es “iniciar un espacio de experimentación abierto donde cualquier persona con ganas de participar, pudiera identificarse y sentirse parte” (Martínez y García, 2014, p.268). Prácticas colectivas que poco a poco se alejan de la radicalidad de los primeros años y luchan contra el “boom” inmobiliario. En este sentido el movimiento de okupación sufre una pequeña desarticulación y las luchas por el derecho a una vivienda digna se trasladan a otros movimientos.

6.2. Otro mundo es posible

El final de los años noventa es una época convulsa protagonizada por el nacimiento de diferentes movimientos sociales que luchan contra las políticas neoliberales, más conocidos como movimiento antiglobalización. Actor destacado por la defensa de los bienes públicos comunes que consigue introducir el término de justicia global en la agenda política y los medios de comunicación de masas.

Ignacio Ramonet, cofundador de los movimientos ATTAC y Media Watch y director de la publicación *Le Monde Diplomatique* lo explica de la siguiente manera:

Entonces, ¿qué es la antiglobalización? Pues sencillamente el conjunto de protestas, en todos los continentes, de todos aquellos (mujeres, campesinos, indígenas, ecologistas, obreros, estudiantes, maestros, minorías culturales) que se ven afectados negativamente por la globalización liberal. No es evidentemente un partido, es una galaxia que reúne a asociaciones muy diversas, opuestas a veces entre sí pero que coinciden en la denuncia de la globalización. No tienen sede, ni tampoco jefes comunes. Pero se dan cita para manifestar en donde se reúnen los nuevos amos del mundo: el G8, Davos, las Cumbres europeas, el FMI, la OMC, la OCDE, el Banco Mundial. (Entrevista realizada a Ramonet, tomada de *Rebelión* junio de 2002, publicada en el sitio oficial del FSM, enero de 2003 y citada en Lago y Marotías, 2006-2007).

El pistoletazo de salida de este movimiento lo da el Ejército Zapatista de Liberación Nacional con un encuentro intergaláctico en 1996. Lo más singular de los zapatistas es que inauguran una nueva forma de lucha en el ciberespacio que es conocida como la guerrilla

informativa. El ciberguerrillero, viendo el potencial que ofrece internet, utiliza el espacio virtual estratégicamente para difundir y luchar, dando al proceso comunicativo una relevancia nunca antes conocida en los procesos de activismo social y político (Sádaba y Roig, 2004). La creación de una página web en 1995, el empleo del correo electrónico como nuevo sistema de distribución de información o la producción de videos y difusión de los mismos a través de la red, son algunas de las herramientas que este movimiento empieza a utilizar (Dellara, 2015).

En lo que a comunicación alternativa se refiere, la protesta que se lleva a cabo en la ciudad de Seattle contra la Organización Mundial del Comercio en noviembre de 1999 también representa una nueva forma de activismo comunicacional. Una nueva iniciativa que parte de algunos periodistas, televisiones alternativas, grupos de video independientes y radios libres y comunitarias que junto con colectivos de técnicos y programadores de software libre dan forma a lo que es conocido como Centro de Medios Independientes (CMI) o Indymedia. Su objetivo es hacer una gran cobertura de todas estas movilizaciones con crónicas escritas, fotografías, audios y videos

Con la intención de documentar el conflicto “desde adentro”, a partir del relato de los propios protagonistas e inspirados en la consigna autogestiva del “hágalo usted mismo”, se congregaron cientos de voluntarios que irían a registrar las manifestaciones con sus propias herramientas (cámaras digitales, cámaras de video, grabadores). El paso siguiente sería dirigirse al centro de medios para realizar una rápida edición y publicar en la Web para una audiencia mundial (Fleischman, 2006, p.3).

A partir de entonces este esquema se repite en todas las convocatorias del movimiento antiglobalización que se llevan a cabo por diferentes lugares del mundo creando una práctica comunicativa global nunca antes llevada a cabo.

Tanto el EZLN como el movimiento antiglobalización se convierten así en creadores de una nueva forma de comunicar para los movimientos sociales donde Internet se convierte en su nuevo campo de acción.

En España se lleva a cabo una experiencia comunicativa inspirada en este sistema que es el Centro de Medios del Rompamos el Silencio. Como explican en su página web:

Es una coordinación de colectivos e individualidades vinculadas a la contrainformación, entendiendo ésta como una práctica comunicativa de las redes sociales, externa a los grandes circuitos comunicativos-económico-políticos convencionales, sustentada en torno

a la agenda temática de las propias redes sociales, a un modelo de organización horizontal, alejado de las verticalidades en la toma de decisiones; y donde prima el intento por romper la unidireccionalidad en la emisión informativa, haciendo partícipe, en lo posible, a las y los receptores/as en la emisión de las “noticias”, que nunca son construcciones “objetivas”.

El trabajo del Centro de Medios consiste en hacer coberturas escritas, fotografías, audios y vídeos de todas las acciones que se llevan a cabo durante la Semana de Lucha Social en Madrid cuya última edición tuvo lugar en el año 2010. Esta Semana nace de la necesidad de “romper el silencio” en la ciudad de Madrid. La llegada del PP al poder en 1996 hace aumentar la represión a los movimientos sociales y que estos se activen de nuevo.

La Semana de Lucha Social del ReS es la continuación de acciones como la acampada de 7 días en Mayo de 1996 frente al Ministerio de Sanidad, la ocupación durante 6 días de la Catedral de la Almudena en 1997, además de la confluencia de colectivos de distinto tipo en la marcha a la cárcel de Carabanchel, en el marco de las Marchas Europeas Contra el Paro a su paso por Madrid, también en el 97. El ámbito de la Parroquia de Entrevías (principalmente la Coordinadora de Barrios), junto a la red del Movimiento Anti-Maastricht, el Centro Social el Laboratorio y personas y colectivos vinculados a Lucha Autónoma son quienes impulsan la primera semana de Lucha Social (García Aristegui, 2012, p.242).

Siete días de lucha social con diferentes ejes temáticos: antimilitarismo, vivienda, ecología o educación, entre otros. Su repertorio de acción está basado en intervenciones públicas con los parámetros de la desobediencia civil que ponen en jaque a la ciudad de Madrid y sus gobernantes⁶⁰.

Con este nuevo gobierno del PP se da la bienvenida a un modelo neoliberal conservador, que en su segundo mandato llega al punto más álgido. Se reducen drásticamente los gastos sociales y la financiación pública, la inyección de capital se centra en las empresas privadas, se empieza a desarrollar lo que más tarde se conoce como *boom inmobiliario*, se modifica la Ley de Extranjería y se participa directamente en la Guerra de Irak⁶¹.

⁶⁰ Esta Semana de Lucha Social supone un claro precedente para movimientos como V de Vivienda o el 15M ya que trabajan de manera horizontal, con la asamblea como órgano de gestión, una ausencia de siglas y un interés especial por las luchas por el derecho a la vivienda.

⁶¹ La participación en la Guerra de Irak genera una de las movilizaciones en contra más importantes de la historia de España con un gran protagonismo de los trabajadores del cine. Una de las protestas más comentadas fue la llevada a cabo en la ceremonia de entrega de los premios Goya del año 2003, en la que la

Este contexto político hace que no tarden en aparecer nuevas movilizaciones sociales como las estudiantiles contra la Ley Orgánica de Universidades (LOU)⁶²; luchas sindicales, algunas con gran impacto social como la de los trabajadores de Sintel, o el movimiento de los inmigrantes sin papeles⁶³.

En lo referente a luchas por el acceso a una vivienda digna asistimos, tras la crisis de los ochenta, a la configuración de un nuevo movimiento vecinal ligado de manera especial a la lucha contra la especulación inmobiliaria y el encarecimiento de la vivienda. Además el virus de la gentrificación entra a formar parte de la vida de muchas ciudades y afecta de manera directa a sus habitantes⁶⁴. Se configura un panorama de nuevas asociaciones

mayoría de los asistentes lucieron una pegatina con el lema de *¡No a la guerra!*. Este tipo de protestas nos recuerda la experiencia de los Estados Generales del Cine Francés en 1968, y su lucha por la cancelación del Festival de Cannes de ese año como apoyo a los estudiantes y obreros detenidos en las manifestaciones.

⁶² Las movilizaciones en rechazo a la LOU sacaron a la calle a miles de estudiantes denunciando el proceso de privatización de la universidad.

⁶³ Muchas de estas luchas son reflejadas también por el cine comercial. Algunas conciencias dormidas vuelven a despertar ante la ola conservadora del gobierno de Aznar. Tenemos ejemplos como *El efecto Iguazú* (Pere Joan Ventura, 2002) película documental que recoge la protesta de los trabajadores de la empresa filial de Telefónica, Sintel, galardonada con el Premio a la Mejor Película Documental en la XVII edición de los Premios Goya o *14 kilómetros* (Gerardo Olivares, 2007), cuyo nombre le viene de la distancia que separa África de Europa y cuenta el viaje que hacen muchos africanos para conseguir llegar a Europa. Recibe la Espiga de Oro en la semana de Cine de Valladolid.

⁶⁴ A nivel teórico cuesta llegar a un consenso sobre el término de gentrificación por la variedad de definiciones que se encuentran (Smith, 1979; Ley, 1980; Hamnett, 1991; Weesep, 1991), pero en líneas generales se podría definir como un aburguesamiento residencial que consiste en sustituir la población existente en un barrio por otra de mayor poder adquisitivo. Este proceso se ha visto agravado por la concepción de la ciudad neoliberal por parte de las políticas urbanas llevadas a cabo por las administraciones locales. Una nueva alianza de poderes estatales y corporativos que aumenta la brecha entre clases sociales y configura una nueva estructura socio-espacial de las grandes urbes.

Según Rodríguez, Puga y Vázquez (2001-2002) los tres grandes componentes que condicionan estos cambios son el envejecimiento de la población, la inmigración y la distribución demográfica. Factores que reúnen los barrios retratados por el cine militante y el videoactivismo y estudiados en esta investigación, como por ejemplo el Raval en Barcelona o Lavapiés en Madrid.

vecinales muy fuertes que consiguen parar importantes proyectos urbanísticos⁶⁵.

Podríamos pensar que convertir España en el país europeo con mayor número de viviendas por mil habitantes da la oportunidad a muchas personas de adquirir una vivienda digna. Pero la especulación inmobiliaria produce justo lo contrario. Los precios suben, los intereses hipotecarios se multiplican y la vivienda social se desploma. Ante este panorama los movimientos sociales empiezan a responder. Surgen nuevas movilizaciones como las llevadas a cabo por la Asamblea contra la precariedad y por una vivienda digna o la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH). Desvinculados de las asociaciones de vecinos y de sellos políticos, y con formas de organización basadas en el asamblearismo y la descentralización, estos movimientos marcan un punto y aparte. Nuevas luchas enmarcadas en un contexto caracterizado por la especulación inmobiliaria, la corrupción y una gran crisis económica. “Este movimiento tuvo la virtud de ser una de las primeras expresiones sociales que denunciaron y anticiparon la crisis social y económica que habría de venir a partir de 2007” (García, 2011, p.90).

6.2.1. La Asamblea contra la precariedad y por una vivienda digna: relevo generacional

Según el Instituto Nacional de Estadística, en España hay tres millones de casas vacías. En la Comunidad de Madrid, éstas representan un 12% del total de viviendas. Desde 1987, el precio de la vivienda ha subido catorce veces más que los salarios. Se calcula que la hipoteca supone el 90% del sueldo de un joven. La edad media de emancipación de estos se sitúa en los 35 años (Blanco, 2011, p.10).

Ante la gran crisis de accesibilidad a una vivienda provocada por el aumento desorbitado del precio de los pisos y las abusivas hipotecas, empiezan a desarrollarse algunas experiencias sociales que tienen como objetivo la denuncia de esta situación. En este contexto los grupos más vulnerables a las presiones inmobiliarias y bancarias son los jóvenes y los ancianos, y son los primeros los que empiezan a salir a la calle pidiendo responsabilidades a la administración para que la vivienda se convierta en un bien social y no en un bien económico. Entre el año 2000 y 2004 según Heras i Trias (2008, p.114):

La gente que sale a la calle es la generación vinculada a los movimientos de la década de

⁶⁵ Producciones audiovisuales como *El forat de la vergonya* (Falconetti Peña, 2004) o *A tornallom* (Enric Peris y Miguel Castro, 2005), que estudiamos más adelante, documentan algunas de estas luchas.

los noventa (centros sociales, radios comunitarias, antimilitaristas, grupos de solidaridad...) y una nueva generación de jóvenes que utilizan la tecnología hacker y los SMS como forma de convocatoria y comunicación en sus relaciones habituales.

En el año 2006 el ciclo especulativo que tiene comienzo diez años atrás está en su punto álgido: la escalada de precios es vertiginosa y no se visualiza su fin. Pero el problema de acceso a la vivienda se ve como algo individual y no como algo colectivo. La Asamblea contra la Precariedad y por una Vivienda Digna se encarga entonces de convertirlo en algo colectivo y canalizar todas estas protestas.

Lo más curioso de la primera convocatoria del movimiento por una vivienda digna es que se realiza a través de vía telemática y lo que nace en un principio como una movilización espontánea se convierte pronto en un movimiento organizado. A continuación, reproducimos un extracto del correo electrónico anónimo que funciona como disparador de este movimiento en abril del 2006:

Hola a todos. Sé que este e-mail se puede parecer a muchos de los que circulan por la red, pero no es cierto. Este e-mail ha sido enviado por toda España para reivindicar nuestros derechos. (...) En Francia, los jóvenes protestan por la 'modificación' de los contratos basura. Muchas voces han sido las que se han quejado en este país porque los jóvenes no hacían nada. Pues bien, ¿se lo vamos a demostrar? El domingo, 14 de mayo a las 17:00, sentada en la Plaza de Cataluña de Barcelona (existe otra convocatoria el mismo día a la misma hora en la plaza del Sol de Madrid). Queremos todos una vivienda digna, una vivienda en la que podamos vivir y fundar nuestras familias sin estar destinando más del 50% de nuestro sueldo para pagarla. (...) **POR UNA VIVIENDA DIGNA, ¡¡PÁSALO!!** (Heras i Trias, 2008, p.116).

La convocatoria es un éxito: más de setenta ciudades se manifiestan por su derecho a una vivienda digna. Roberto Blanco recoge en su libro *¿Qué pasa? Que aún no tenemos casa* (2011) declaraciones de diferentes militantes del movimiento que explican el éxito de éste:

Por un lado, era una reivindicación muy sensible, que asumía mucha gente, aunque es verdad que realmente los que venían a organizarse y trabajar eran, digamos, el tramo veintitantos- treinta *tacos*, de jóvenes universitarios o parados universitarios. Pero en realidad era un tema que estaba socialmente muy bien visto, porque la gente que *curra*, los hipotecados, no se organiza, pero sí lo ven con simpatía. Luego está el tema de que vivíamos la época del gobierno de Zapatero, que era el gobierno guay, el que nos sacó de la guerra, lo que había desactivado un montón de movimientos sociales activos con un

gobierno más impopular como era el del PP. Entonces, el hecho de que hubiera un canal para expresar el malestar y, al mismo tiempo, que éste fuera generado por una cosa tan sensible como la vivienda, fue lo que permitió que se acercase gente diversa. Si hubiera faltado alguna de estas dos cosas, no se hubiera dado esta situación. (p.13)

Y así nace V de Vivienda “con la voluntad de organizar el impulso y la movilización social surgida de las sentadas espontáneas por la vivienda digna a partir del 14 de mayo de 2006, y como forma de apoyo y autodefensa ante la desmesurada y represiva respuesta policial a un movimiento ciudadano pacífico” (Asamblea por una vivienda digna, 2007). Entre sus reivindicaciones encontramos una apuesta firme por el alquiler social, la gestión democrática del suelo, actuar sobre las viviendas vacías para que cumplan su función social, mantener siempre el carácter de viviendas públicas (no descalificación), la rehabilitación de los barrios... En conclusión, una nueva política de vivienda.

Este movimiento consigue que la sociedad cambie su visión del problema de la vivienda en parte gracias a la originalidad de sus repertorios de acción (sentadas, okupaciones simbólicas o representaciones en oficinas bancarias) seguidos muy de cerca por los medios de comunicación de masas.

Allí donde el discurso dominante negaba la burbuja, V de Vivienda la señalaba con el dedo. Allí donde el discurso hegemónico hablaba del milagro español, V de Vivienda veía solo un espejismo. Allí donde los poderes políticos veían crecimiento y creación de puestos de trabajo, V de Vivienda denunciaba deudas y precariedad laboral. Allí donde unos veían pan para hoy, V de Vivienda presagiaba hambre para mañana (Colau y Alemany, 2012, p.88).

La propuesta de la Renta Básica de Emancipación⁶⁶ lanzada en septiembre del 2007 por el gobierno de Rodríguez Zapatero produce un efecto desmovilizador en el movimiento que junto con el desgaste de los activistas y su incapacidad para crecer, acaban con V de Vivienda justo en el momento más crítico: el estallido de la crisis inmobiliaria y financiera en Estados Unidos.

⁶⁶ Dicha ayuda consiste en 210 euros mensuales (con un máximo de 48 mensualidades) que pueden recibir los jóvenes menores de 30 años para alquilar una vivienda, siempre que tengan unos ingresos por debajo de los 22.000 euros anuales.

6.2.2. Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH): el impacto de la crisis⁶⁷

Para entender el nacimiento de la PAH nos trasladamos hasta octubre de 2008, en ese momento tiene lugar en Barcelona la jornada *No dejaremos que los Bancos nos echen de casa*. Con ella buscan responder a un panorama, el inmobiliario, que se está transformando radicalmente. Las nuevas víctimas de esta crisis ya no son sólo los jóvenes precarios sino las familias endeudadas por haber comprado una casa a cuyos pagos no pueden hacer frente y que nunca han formado parte de un movimiento social (Colau y Alemany, 2012).

En el año 2009 la crisis inmobiliaria se empieza a cobrar víctimas en forma de ejecuciones hipotecarias y desahucios. Ante esta situación la gente comienza a unirse para defender sus derechos de manera colectiva ante las presiones de los bancos y las cajas de ahorros. Así nace la Plataforma de Afectados por la hipoteca (PAH) que como explican en su página web “agrupa a personas con dificultades para pagar la hipoteca o que se encuentran en proceso de ejecución hipotecaria y personas solidarias con esta problemática”⁶⁸.

Su primera campaña, en abril del 2009, es *Este banco estafa, engaña y echa a la gente de su casa*. Su objetivo es socializar el problema y denunciar los fraudes hipotecarios que están empobreciendo a muchos y enriqueciendo a unos pocos.

A pesar de que la PAH nace en 2009 es realmente a partir de mayo del 2011 cuando empieza a tener más visibilidad gracias al movimiento 15M.

(...) quizá el mayor logro del 15M haya sido el lograr extender una nueva subjetividad política, intensificando la confrontación en el sistema y extendiendo valores de horizontalidad y cultura asamblearia desde los sectores más movilizad@s hacia otros menos movilizad@s y asentando sustanciales innovaciones en la manera de organizarse y auto-percibirse los movimientos sociales en la ciudad. En definitiva, empoderando la acción colectiva (Prieto, 2014, p.266).

Basándose en algo tan básico como el derecho constitucional a una vivienda, el colectivo apuesta por conseguir un sistema hipotecario más justo que no vulnere los derechos

⁶⁷ Entendemos la relevancia de este colectivo en nuestro estudio pero por desarrollarse sus campañas más efectivas a partir del año 2011 no entra a formar parte de nuestro objeto de investigación. Igualmente en futuros proyectos se incluirá a la PAH para estudiar sus repertorios de acción así como su producción videoactivista perfectamente instalada en el universo web 2.0.

⁶⁸ <http://afectadosporlahipoteca.com/>

sociales de miles de familias españolas. Trabajando directamente con los afectados consiguen poner en evidencia las actuaciones de las administraciones públicas en lo que a materia de vivienda se refiere y dar consejos y recursos para evitar los abusos de poder de las entidades bancarias. En sus planteamientos luchan por la dación en pago, la moratoria de los desahucios, realojamientos a las familias afectadas, reconversión del parque hipotecario en un parque público de alquiler social o la expropiación del parque de viviendas en manos de entidades a un precio justo.



Figura 13. Campaña Stop Desahucios. Fuente: PAH

La PAH supone un punto y aparte en las movilizaciones por el derecho a una vivienda digna. Se configura como un movimiento necesario en un país en el que entre el año 2008 y el primer trimestre del 2015 se producen casi seiscientos mil desahucios. En la actualidad siguen más activos que nunca y con apoyos institucionales más estables debido a la llegada de algunos de sus miembros o simpatizantes a la alcaldía de ciudades como Madrid o Barcelona⁷⁰.

⁷⁰ El Parlament de Catalunya el día 23 de julio del 2015 aprueba por unanimidad la Iniciativa Legislativa Popular de medidas urgentes para hacer frente a la Emergencia Habitacional y la Pobreza Energética promovida por la PAH, la Alianza contra la Pobreza Energética y el Observatorio DESC (Derechos Económicos, Sociales y Culturales) que contempla las siguientes acciones: detener los desahucios, la dación en pago y un parque de alquiler social que dé respuesta a este problema. Un punto de partida que marca un importante precedente en la lucha por un modelo más justo de acceso a la vivienda.

Capítulo VII. El videoactivismo como práctica audiovisual colectiva (1990-2010)

*Si asumes que no existe esperanza,
entonces garantizas que no habrá esperanza.
Si asumes que existe un instinto hacia la libertad,
entonces existen oportunidades de cambiar las cosas.*

Noam Chomsky

Veámos en epígrafes anteriores que durante estos años, 1990-2010, el movimiento okupa empieza a tomar forma y tener presencia política y las luchas barriales y movimientos vecinales continúan sus batallas por los espacios, pasando por diferentes etapas de crisis y resurgimiento.

La producción videoactivista generada en torno a estos procesos es extensa y teniendo en cuenta que el objeto de estudio se produce siempre al margen del sistema de producción clásico es posible que sean todas las que están pero no estén todas las que son.

Al estudiar este tipo de producciones planteamos la investigación en dos partes. Esta división se debe principalmente al desarrollo de nuevas tecnologías que cambian las dinámicas de acción de estos colectivos videoactivistas, afectando a todos los aspectos y fases de la producción, a partir del año 2001.

La primera fase se desarrolla en los años noventa y coincide con la etapa dorada del movimiento okupa. En ella estudiamos diferentes producciones videoactivistas, casi todas ellas vinculadas a la okupación y con características de producción y narrativas muy similares.

La segunda fase de la producción empieza con el nuevo siglo. La brecha tecnológica de la que adolecen los colectivos audiovisuales de los años noventa⁷¹ se ve superada por el desarrollo de las NTIC. Estos avances suponen un cambio significativo para este tipo de prácticas audiovisuales alternativas. Además de la producción centrada en el movimiento de okupación, muy diferente a la de los años noventa, también estudiamos las obras

⁷¹ Más adelante veremos cómo la mayoría de los colectivos entrevistados hablan de la gran problemática que supone el acceso a la tecnología por los altos costes que supone.

generadas alrededor de diferentes luchas en barrios sujetos a fuertes procesos de gentrificación.

El desarrollo de las nuevas tecnologías audiovisuales queda plasmado en los medios técnicos utilizados en estas piezas, de tal manera que son producciones con una factura mucho más elaborada y con recursos audiovisuales de mejor calidad. En muchas de ellas aparecen ya licencias copyleft o creative commons para compartir la obra de determinada manera, rompiendo así con las ataduras del copyright. A casi todos estos materiales audiovisuales podemos acceder online y sólo unos pocos tienen una distribución comercial. Esta característica condiciona el consumo de la obra, a diferencia de experiencias videoactivistas anteriores donde la obra se proyecta en colectivo, el espectador puede visionar la pieza individualmente, de manera gratuita y en el entorno que él elija. Así mismo, estas obras también forman parte de diferentes experiencias de exhibición alternativas como festivales de cine o cine-fóruns organizados en espacios afines. La posibilidad de que el consumo sea individual o colectivo enriquece la obra y aumenta su difusión, por lo tanto mejora su impacto político.

En ambas fases el discurso en torno a las luchas por el derecho a la vivienda se centra en la legitimidad y viabilidad de estas prácticas sociales.



Fotograma 20. *Insu-Emisión* (1997)

7.1. Primeras prácticas videoactivistas: “no podréis desalojar nuestras ideas”

En los años que el movimiento de okupación empieza a coger importancia, también lo hace la comercialización del soporte videográfico posibilitando este tipo de prácticas audiovisuales. El vídeo ofrece una inmediatez que el soporte cinematográfico tiene vetada, por el proceso fotoquímico de revelado que necesita la película, y la posibilidad de grabar materiales con carácter urgente, pero sigue siendo un soporte caro y difícil de montar y postproducir por la precariedad que existe en el acceso a los medios⁷².

Louis Jaffe, uno de los fundadores de Raindance Corporation, colectivo creador del manifiesto *Guerrilla Televisión* en 1971, explica el panorama de la siguiente manera⁷³:

El proceso fílmico es una carretera de una única dirección de la experiencia del cineasta captador de las imágenes al espectador aislado del contexto; mientras el vídeo es una vía de dos direcciones que permite ventajosamente todos los procesos de interactividad en educación o en contenidos sociales (1971, p.16).

El caso más significativo y que marca un precedente en este tipo de producciones audiovisuales es la pieza audiovisual que graba el ciudadano americano George Holliday. En este vídeo se puede ver cómo la policía de la ciudad de Los Ángeles da una paliza a Rodney King, un joven afroamericano. En 1992 un jurado popular absuelve a los policías y la indignación de los afroamericanos de esta ciudad hace que durante cinco días se desencadenen una serie de protestas que acaban con un saldo de varias decenas de muertos. En este caso el vídeo de George Holliday evidencia los abusos policiales y se convierte en una pieza más del juego político.

Si nos centramos en la producción videoactivista en España, en esta primera etapa sólo tenemos una producción que documente la lucha del barrio del Besos en Barcelona y el resto cuentan las experiencias de centros sociales okupados en diferentes partes y están

⁷² Todas las personas y colectivos videoactivistas entrevistados de este período coinciden en que mucha gente grababa material pero luego casi nadie lo podía montar porque lo realmente caro del proceso era la edición.

⁷³ *Guerrilla Television*, verdadero resumen del ideario de la revista *Radical Software*, es el más genuino manifiesto en contra de la televisión comercial y alabanza de las posibilidades que crea el soporte electromagnético para descentralizar la televisión y establecer nuevas plataformas que fortalezcan la democracia y las formas de las expresiones culturales del pueblo (Palacio, 2005, p.177).

elaboradas por colectivos audiovisuales con medios de producción precarios. Además comparten recursos audiovisuales como la utilización en sus bandas sonoras de música de la escena contracultural del momento, la autogestión como fórmula de producción y la violencia policial, la represión y la manipulación de los medios de comunicación como eje discursivo del relato.

En Madrid destacamos la producción audiovisual de dos colectivos: Producciones Fendetestas y el Taller de imagen de la CGT, ambos muy vinculados entre sí, en Barcelona el Col.lectiu de vídeo Chigra⁷⁴, productor de casi todas las piezas videoactivistas grabadas en la ciudad condal y alrededores y en el País Vasco, Eguzki Bideoak, productora y distribuidora de materiales audiovisuales alternativos.

7.1.1. La guerrilla informacional y el Col.lectiu de video Chigra

Besos al besos (Chic@s de Gracia, 1990) es la primera obra que cumple estas características. El barrio del Besos es uno de esos barrios que en los años setenta lucha con las autoridades locales por conseguir equipamientos y servicios que permitan vivir dignamente en el espacio. En 1990 un plan municipal de vivienda social aprueba construir en un solar, llamado de la Palmera, unos doscientos pisos cuando ese espacio estaba calificado como “urbano” y destinado a equipamientos para el barrio. La respuesta del Ayuntamiento barcelonés es mandar a la policía para calmar las manifestaciones de los vecinos pero lo único que consiguen es enfurecer al barrio. Durante cuatro días no paran los enfrentamientos y la resistencia vecinal da sus frutos: consiguen parar las obras y que ese espacio se dedique a albergar una plaza y un centro de día para la tercera edad, entre otras cosas.

La idea de grabar este documental surge de l@s Chic@s de Gracia. Este colectivo participa en la autodefensa del barrio y cuando el asedio policial termina, los vecinos les animan a que monten una pieza explicando lo que ha pasado en el barrio y así dar otra versión a la que los medios de comunicación de masas están dando, más concretamente hablando de racismo, porque las viviendas que querían construir eran para realojar a personas de etnia gitana.

⁷⁴ Encontramos la referencia al colectivo de dos maneras: Chigra o Txigra.



Fotograma 21. *Besos al besos* (Chic@s de Gracia, 1990)

Jordi “Gos”, uno de los integrantes de este colectivo, nos explica cómo el montaje de esta producción videoactivista les anima a montar un colectivo audiovisual estable y a elaborar piezas de estas características:

Pensamos: estamos haciendo algo nuestro, para nosotros, pero también para mucha más gente y además ha quedado muy bien y todo el mundo está súper agradecido. A partir de ahí nos hicimos del Sindicato de periodistas de Catalunya, para que no nos agredieran en las manifestaciones la policía, con eso teníamos un pequeño carnet que nos cubría más o menos las espaldas y un brazalete de prensa para que no nos zurraran los maderos. (...) Nuestro primer local para reunirnos estaba en el Ateneo de Gracia y cuando dijimos: “¿cómo salimos al público?” Dijimos: “somos chicos de Gracia, Chics de Gracia en catalán” y eso se quedó en Chi-gra (J. “Gos”, comunicación personal, 6 mayo del 2014).

Así nace el colectivo Chigra. Formado por jóvenes procedentes del mundo del audiovisual, técnicos de sonido, fotógrafos o iluminadores, y miembros de las asambleas de diferentes centros sociales y casas okupadas. Ellos explican que el grupo nace por la necesidad de documentar todas las movilizaciones sociales que se están llevando a cabo en la ciudad de Barcelona y que los medios de comunicación de masas no cuentan. Por entonces los medios de contrainformación en lo que el audiovisual se refiere no estaban muy desarrollados⁷⁵.

⁷⁵ Sí existían fanzines y diferentes programas en radios libres que tenían un carácter contrainformativo, pero no colectivos videoactivistas.

En su página web ponen de manifiesto cuáles son sus principios en la producción audiovisual alternativa:

El objetivo de Chigra es utilizar el medio audiovisual como vehículo (y no como un fin en sí mismo) para crear debate, tomar consciencia colectiva, desarrollar el intercambio a través de la participación de todos/as, asumir una actitud crítica y así crear un vínculo entre los diferentes sectores y perspectivas sociales y culturales.

Desde sus inicios, en el colectivo nos hemos dedicado a la producción, difusión y distribución de audiovisuales, la construcción y mantenimiento de un archivo de documentos audiovisuales de contenido social, la documentación de actividades sociales y culturales, la traducción de audiovisuales de otras lenguas (alemán/inglés) al castellano y/o catalán y la proyección en centros sociales, comunitarios y ateneos (Chigra, 2006).

La principal dificultad para montar un grupo así es el difícil acceso a la tecnología. Hacerse con un equipo de grabación en este momento es costoso. Para sufragar todos los gastos organizan fiestas y conciertos. En este sentido el registro de las imágenes es complejo pero no imposible, el montaje es lo que más problemas genera al grupo. Su vínculo con el audiovisual profesional les permite montar sus producciones en salas de montaje profesional gracias a la colaboración de compañeros del gremio.

Nosotros montábamos en estudios de colegas míos o de colegas de alguien con U-Matic, montábamos en profesional. Pero porque teníamos esos pequeños contactos cada uno y cuando teníamos claro la estructura del vídeo, íbamos, capturábamos los brutos necesarios y montábamos el máster. Sacábamos varias copias de masters en VHS para poder trabajar esas copias, para de ahí sacar más copias para venta. El máster original intentábamos tocarlo lo menos posible (J. "Gos", comunicación personal, 6 mayo del 2014).

De esta manera consiguen montar varias producciones videoactivistas centradas especialmente en el movimiento okupa: *La txispa que prende la metxa* (1996), *Resistir es vencer* (1997), *Desalojo de la casa de l@s Gat@s* (1998) y *Stop Especulació* (2002).⁷⁶

La txispa que prende la metxa (1996) documenta el desalojo del cine Princesa en la Vía Laietana de Barcelona. La historia comienza con la imagen de una integrante de la

⁷⁶ La producción del colectivo es mucho más amplia. Todas las obras audiovisuales, propias y ajenas, que distribuyen forman parte de una colección que consta de doce dvd's divididos por temáticas: Okupes Barcelona, Okupes Estat Esc! panyol, Okupes Europa, Antimilitar, Antiglobalització, Pres@s y presons, Mumia i pena de mort, Chiapas, Lluites socials, Itoiz, Educació no Autoritària y No '92.

asamblea del Centro Social escribiendo una carta a un amigo. En ella le cuenta la historia del espacio y cómo ha sido el desalojo. Durante todo el relato se utilizan imágenes propias y también de medios como Canal 33, Televisión Española, Antena 3 o Tele 5. La reapropiación de imágenes de los medios de comunicación de masas en estas producciones es habitual así como la utilización de música punk de la escena contracultural del momento. La voz over utilizada se expresa con un lenguaje coloquial y directo: “Nos pasábamos el día currando en el espacio”, “Poco a poco el cine fue pillando color” o “Han sido siete meses de movida gorda” son algunas de las frases que ponen de manifiesto esta nueva forma de contar las cosas. Un video muy de combate, de guerrilla que muestra la estética de fanzine y pastiche tan típica del momento⁷⁷.



Figura 14. Portada del DVD temático número 1: Okupes Barcelona (Chigra, 2006) Fuente: Chigra

Resistir es vencer (1997) hace un relato cronológico, desde octubre de 1996 a julio de 1997, de diferentes okupaciones, desalojos y manifestaciones pro okupación. Incluye también

⁷⁷ El término fanzine procede de la contracción de dos palabras inglesas: fanatic y magazine. Estas publicaciones tienen un método de producción original que consiste en recortar, pegar y fotocopiar. Están elaborados por gente joven amateur y cumple una necesidad de expresión colectiva. Su objetivo es expresar ideas y mensajes alejados de todo lo convencional y lo establecido. Su boom llega entre finales de la década de los setenta y mediados de los ochenta (Martínez Díaz, 1988) y suponen una influencia muy importante en el movimiento contracultural del momento, incluidas las prácticas videoactivistas.

imágenes del Centro Social la Guindalera en Madrid. La pieza *Desalojo de la casa de l@s Gat@s* (1998) documenta el desalojo de esta casa okupada. El objetivo del mismo, según un rótulo que aparece en el metraje, es: “Con este vídeo queremos mostrar que es posible organizar nuestra resistencia, siendo así, nosotr@s mism@s, l@s que marquemos el ritmo de los acontecimientos”. Esta producción es un ejemplo puesto en práctica. A partir de ahora la cámaras videoactivistas participan de la resistencia de los espacios como estrategia política para que el espectador vea cómo se organizan. *Stop Especulació* (2002) da cobertura a la manifestación convocada el 15 de abril del 2000 con el mismo lema que el nombre del film y que reunió a más de 4.000 personas. A continuación el manifiesto, en rótulos, de la misma:

Barcelona se ha convertido en la ciudad europea donde más se especula. El precio por metro cuadrado edificado es, asimismo, el más alto del estado español. Más de una docena de casas okupadas y Centros Sociales están amenazados con sentencias judiciales de desalojo. l@s politic@s por un lado crean entidades especulativas que generan miles de millones de beneficios y, por otro, cacarean su caduco discurso sobre las libertades individuales dentro de la democracia y los famosos puentes de diálogo con el movimiento okupa.

Los desalojos son consecuencia de la brutal especulación que sufrimos tod@s . Los desalojos de hoy serán los abusivos contratos de alquiler de mañana, los disparatados precios de compra-venta y el éxodo inevitables hacia la periferia de tod@s aquell@s que no dispongamos de un sueldo bruto superior a los cuatro millones anuales. Defendamos los Centros Sociales amenazados y mostremos que las globalizaciones económicas de las grandes corporaciones nunca podrán obligarnos a vivir sumisamente en el redil.

Ahora y siempre resistencia okupa.

Todas estas producciones repiten recursos narrativos: montaje de videoclip con música punk, relatos basados en las cargas policiales y la resistencia del movimiento okupa y rótulos con manifiestos y objetivos políticos.

El colectivo audiovisual Chigra continúa en activo, aunque con algunas diferencias respecto a sus primeros años de existencia:

(...) hoy en día coges un móvil te lo enchufas en el ordenador de casa y te montas una película de la ostia. Y eso lo puede hacer cualquiera, de hecho lo hacen a patadas. Cada día cuelgan miles de vídeos en el Youtube, videos autoproducidos porque la gente tiene esa

capacidad y está de puta madre, es perfecto. Hemos dejado de quemarnos, de ir a grabar manis, de grabar okupaciones porque ahora ya lo graba todo el mundo. (...) Ahora hacemos vídeos concretos, por encargo. (...) Y se cobra, a nivel muy básico, pero se cobra por las horas de la gente que ha estado montando porque un vídeo son horas (J. "Gos", comunicación personal, 6 mayo del 2014).

A pesar de haber cambiado su forma de trabajar debido principalmente a la reducción de integrantes en el grupo y el desarrollo de las nuevas tecnologías, el grupo continúa distribuyendo material y en su archivo hay cientos de cintas por minutar y montar que darían una visión muy amplia de las movilizaciones sociales en Barcelona durante estos años. Una historia de la memoria colectiva de la ciudad condal.



Figura 15. Archivo del Col·lectiu de video Chigra en su local del Raval en Barcelona

7.1.2. Producciones Fendetestas, el Taller de Imagen de la CGT y el Colectivo de Video Contrainformativo Insuemisión

Si nos trasladamos a la ciudad de Madrid, la primera producción videoactivista que encontramos en torno al movimiento okupa es *Arregui y Aruej. 100 días de okupación* (Producciones Fendetestas, 1991). En mayo de 1988 un centenar de jóvenes okupan un inmenso edificio que alberga la antigua fábrica de bombillas "Metal-Mazda", en la calle Arregui y Aruej nº 13. Tras rehabilitar el espacio y hacer diferentes actividades para la

gente del barrio, los okupantes se enteran de que los dueños del edificio, EDIFICACIONES CIMER S.A., tienen solicitada la licencia de obras para derribarlo, y el Ayuntamiento se la ha concedido⁷⁸. A finales de agosto se produce el desalojo y a continuación la demolición. Estos cien días de okupación permiten desarrollar por primera vez en la capital un proyecto político y cultural más estable.

Asamblea de okupas, dos meses y medio okupando un edificio abandonado desde hacía 15 años en la calle Arregui y Aruej (Pte.Vallekas) buscando vivienda y un lugar de cultura, política y encuentro alternativo.

Trabajadoras/es de la imprenta Hijos de E. Miuesa, desde hace mes y medio encerradas/os para impedir el cierre y derribo. En ambos casos el muy rentable negocio inmobiliario se impone. Pisos caros para gentes solventes. El Madrid oficial y del capital contra los/as jóvenes, los/as obreros/as, los/las jubilados/as... Estorbamos sus negocios.

Anverso del panfleto: KASA POPULAR DE LA CALLE ARREGUI Y ARUEJ. Contra la especulación: OKUPA.

(Panfleto realizado conjuntamente por los y las okupas de c/Arregui y Aruej y trabajadores y trabajadoras de Minuesa el 7 de julio de 1988) (Cartas Martín, Ortiz Mateos y Rosa Municio, 2012, p.105).

Unos años más tarde Javier Corcuera, Ana de Prada y Jordi Abusada se proponen llevar a las pantallas los tres meses de vida de este centro social okupado madrileño. Las imágenes utilizadas en el montaje no son grabadas por ellos, utilizan material de archivo que durante el tiempo que duró la okupación fueron grabando otras personas que formaban parte del colectivo okupante del espacio. Todo este material llega a manos de Luis Molés, otro activista que participó de la experiencia con inquietudes cinematográficas, que se pone en contacto con Javier Corcuera para realizar la producción documental. En ese momento están estudiando en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid y el video se edita en sus salas de montaje, las primeras salas de

⁷⁸ Entre otras actividades los primeros días se realizan unas jornadas sobre okupación para informar a los vecinos de lo que se está haciendo y lo que se pretende con ello, un concierto en la Plaza Vieja de Vallecas, un debate sobre la sociedad patriarcal y unas jornadas antimilitaristas. Viendo el éxito de convocatoria se crean grupos de trabajo y se realizan actividades culturales todos los días.

edición U-Matic, más concretamente en un taller de documental en el que Javier Corcuera está matriculado. Este es el primer documental del colectivo Producciones Fendetestas.

El director de cine Javier Corcuera, el principal causante del nacimiento de este colectivo, nos cuenta cómo surge la iniciativa:

La idea de Producciones Fendetestas sale cuando yo veo *El bosque animado* y me gusta el personaje mucho, me hace mucha gracia, y entonces no sé, un día, cuando había que poner los créditos puse Producciones Fendetestas, no hubo mayor debate ni nada. En realidad Producciones Fendetestas era yo, Jordi y Ana de Prada pero ni les consulté porque era como, no sé, me hacía gracia y lo puse. Tampoco le dábamos mucha importancia a Producciones Fendetestas, tenía gracia y ya está (J. Corcuera, comunicación personal, 20 de abril del 2014).

La estructura del documental se sostiene sobre diferentes testimonios de los okupantes del edificio. Estas entrevistas se realizan a posteriori en un entorno de confianza y respeto, una de las condiciones para que este tipo de producciones videoactivistas se lleven a cabo. Según Javier Corcuera:

Yo creo que no hubieran rodado esas entrevistas si no se hubiera tratado de gente muy cercana. Era raro que hicieran entrevistas para televisión. Había mucho rechazo a los medios de comunicación de masas, y mucho temor, tampoco interesaba y porque había una apuesta por los medios propios... era coherente en realidad (J. Corcuera, comunicación personal, 20 de abril del 2015).

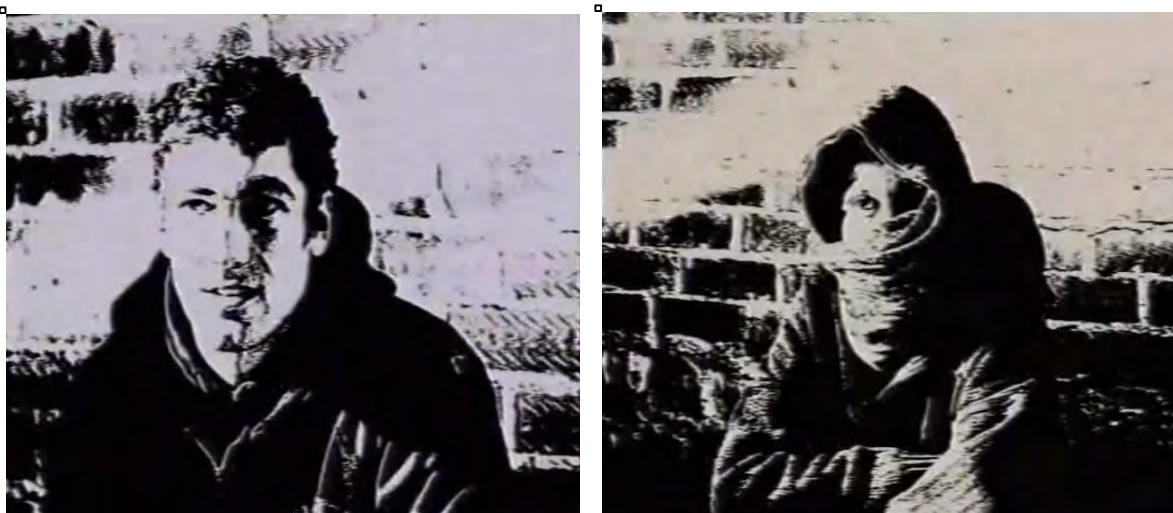
De hecho muchos de estos entrevistados aparecen con sus rostros tapados por cuestiones de seguridad. Igualmente el resto de los totales son posproducidos con un filtro de saturación y virado a blanco y negro que dificulta la identificación de esas personas. El propio Javier Corcuera nos cuenta que se hace por cuestiones de seguridad pero también por cuestiones estéticas y uno de los entrevistados hace referencia también en el vídeo explicando que lo de taparse la cara no es un capricho sino que es una manera de que no se les identifique ya que este tipo de iniciativas suelen ser duramente reprimidas.

En este documental se observan ya características comunes a las posteriores obras de este colectivo. Muy influenciados por la estética del fanzine son producciones cuyo lenguaje contracultural aporta una visión crítica de la sociedad en la que se inscriben estas prácticas. Un montaje directo, con una banda sonora compuesta por temas musicales de bandas punk del momento como *Olor a sobako* o *Tarzán y su puta madre buscan piso en Alkobendas*.

Un posicionamiento político no sólo en el contenido sino también en la forma. Corcuera lo explica de la siguiente manera:

Tenía su propio lenguaje, su propia estética, que era afín a lo que se hacía en ese momento desde la música, desde otros lados, tenía esa estética de fanzine, que era la manera en la que nos gustaba comunicar. Nos gustaba, era el lenguaje que nos gustaba y luego también era videoguerrilla, no eran grandes producciones en la que tú pudieras dedicarte a iluminar y a rodar planos y no sé qué. Hacíamos lo que podíamos. Luego cada realizador va buscando su lenguaje propio y va cambiando, pero creo que hay películas que hay que hacerlas así. De hecho, a mí me gusta verlas otra vez. Está cargado de recuerdos (J. Corcuera, comunicación personal, 20 de abril del 2014).

Los siguientes films de Producciones Fendetestas tienen una factura muy similar a esta primera, la diferencia que se observa es que cada vez el colectivo coge más fuerza y dispone de más medios para elaborar estos cortometrajes documentales. El disponer de medios hará que los procesos sean más fáciles y menos costosos.



Fotogramas 22 y 23. *Arregui y Aruej. 100 días de okupación* (Producciones Fendetestas, 1991)

A *Arregui y Aruej. 100 días de okupación* (1991) le siguen *Minuesa resiste* (1992) y *CSO Minuesa, historia de una okupación* (1994). Hablar del Centro Social Minuesa es hablar de un espacio que supone un punto y aparte en el movimiento okupa. De las treinta y una okupaciones que se realizan en Madrid entre el año 1985 y 1995 el Centro Social Okupado y Autogestionado Minuesa es el caso más conocido de todos por sus casi seis años de vida que representan un ejemplo de espacio de encuentro, articulación y cohesión de movimientos sociales de la capital. Martínez y García (2014, p.85) recogen el relato de la

okupación que hace la revista *Sabotaje* y los elementos novedosos que presenta la misma:

- 1) la denuncia específica de la especulación inmobiliaria;
- 2) la okupación como una acción directa de apropiarse de los edificios sometidos a especulación urbana;
- 3) una apropiación del inmueble para usos sociales (no una expropiación o usurpación particular);
- 4) una intención de apertura al vecindario del barrio;
- 5) un repertorio contencioso de protesta (acción directa, desobediencia civil, manifestación, etc.);
- 6) un modelo autogestionario, asambleario y horizontal de organización.

Todo ello, en conjunto, muy divergente con la deriva que tomaron la mayoría de Asociaciones Vecinales.

Este Centro Social nace con una singular alianza entre trabajadores de la antigua imprenta que alberga el espacio y los okupas. El proyecto se concibe como vivienda y centro social. Antes de su conversión en centro social son los propios trabajadores de la imprenta los que empiezan a ocupar las viviendas como medida de presión para hacer cobrar las indemnizaciones, a raíz de una declaración de quiebra de la imprenta y el conocimiento del Plan de Ordenación Urbana de Madrid, en el que se contempla el solar donde está ubicada la imprenta como nuevo terreno para edificar viviendas. En este edificio, que se encuentra sobre los locales de la imprenta, hay vecinos de renta antigua, siendo ésta la primera experiencia en la que inquilinos legales comparten edificio junto a los okupas (Martínez y García, 2014, p.114). También tienen una relación directa con los okupantes de la fábrica de bombillas situada en Arregui y Aruej, en Vallecas, por lo que cuando se produce el desalojo de ésta se decide okupar la imprenta donde la lucha por la vivienda se convierte en su principal frente de acción. Cooperan de manera directa con vecinos de los barrios madrileños de Palomeras y Usera que ante la problemática de falta de viviendas deciden acampar de manera improvisada y utilizar este método como forma de presionar a las instituciones y llamar la atención de los medios de comunicación de masas.

El colectivo okupante del Centro Social Minuesa edita el Dossier Minuesa en el que se contempla de cerca el problema de la vivienda. A continuación reproducimos uno de sus extractos:

Entre 1987 y 1991, el precio de la vivienda en Madrid se ha multiplicado casi por 3.5; así el precio medio de una vivienda de 100 metros cuadrados en el municipio de Madrid superaba en 1988 los 19 millones. En la periferia metropolitana, la vivienda que en 1984 se podía comprar por 4 millones, alcanzaba en 1988 los 10 millones.

La evolución de los salarios se ha situado alrededor del IPC con lo que fácilmente se comprenderá el brutal desajuste entre la oferta y la demanda de este bien de primerísima necesidad como es la vivienda.

Las causas de esta locura especulativa son muchas y variadas:

- 1) Elevado precio del suelo – el 55% del precio de una vivienda en Madrid va destinado a pagar el suelo. Aunque se pudiera pensar que el suelo se encarece porque es escaso, esto es falso, hay suelo de sobra pero se retiene sin edificar para especular con él.
- 2) Entrada de capitales extranjeros de dinero negro en el sector inmobiliario lo que ha dado beneficios especulativos increíbles y ha motivado que mucha de la mal llamada inversión extranjera simplemente se haya dedicado a realizar pingües beneficios a costa de las necesidades de la población madrileña. Esta rentabilidad se ha visto favorecida por la entrada en la CEE y la OTAN. Con el dinero negro y el procedente del narcotráfico- para su blanqueo- tres cuartos de lo mismo.
- 3) Así mismo, la entrada en la Comunidad Económica Europea y la inclusión del estado español en el bloque de países desarrollados – que nos lo cuenten a nosotros/as- ha motivado que muchas empresas quieran abrir oficinas en Madrid, al ser el centro administrativo y burocrático del Estado, con lo que ha disparado por las nubes los precios de las oficinas y el que muchos edificios sean dedicados para tal efecto en vez de para vivienda.
- 4) La Ley Boyer supuso el triunfo de los propietarios de pisos sobre los alquiladores que pasan a estar en manos de los primeros, a sufrir aumentos de precios anuales y arbitrarios e incluso expulsiones por la cara. Esta ley ha permitido transformar muchas viviendas en oficinas lo que reduce aún más el número de viviendas disponibles. (...)
- 5) A todo esto hay que sumar la ausencia, o la mínima importancia de la política estatal o municipal en vivienda social que se ha limitado a realojar – y a veces ni siquiera a eso – a las familias que vivían en casas bajas o chabolas en terrenos que se iban a edificar. No está de más señalar que el Ayuntamiento ha actuado y actúa como un especulador más, haciendo espectaculares negocios (Casanova, 2002, pp. 60-62).

El 18 de mayo de 1994 se lleva a cabo el desalojo del espacio en medio de un fuerte dispositivo policial. Toda la operación es recogida por el colectivo audiovisual Producciones Fendetestas que graba dos documentales sobre este centro social.

El primero, *Minuesa resiste* (1992) comienza con un alegato acerca de la copia y distribución del cortometraje: “se recomienda todo tipo de reproducción, copia, exhibición, distribución o cualquier otra forma de piratería de este vídeo”. El colectivo pone sobre la mesa de qué manera entienden la distribución de este tipo de material: de una manera alternativa completamente opuesta al sistema de distribución convencional. Por aquel momento las licencias creative commons todavía no habían hecho su aparición pero la idea de la no autoría y el disfrute de la obra por encima de su rendimiento económico son pilares básicos del pensamiento de este colectivo que hacen públicos en este pequeño manifiesto.

La estructura y las características del lenguaje audiovisual utilizado son muy similares a su primer documental. Siempre partiendo de la base del gran esfuerzo que supone en la época, por la carencia de medios técnicos, el montaje de este tipo de obras. En este caso Javier Corcuera nos cuenta cómo lo producen:

Empezamos a trabajar, estaba yo creo en tercero de carrera, nos contrataron (a Jordi Abusada y Javier Corcuera) para dar unos talleres de realización para desempleados en Comisiones Obreras (CCOO). Todo esto era la prehistoria, no existían las cámaras que existen ahora, no podías montar la película en un ordenador, todo era carísimo realmente. Acceder a una cámara era carísimo, sobre todo a una mesa de edición, era carísimo. No lo podías hacer en tu casa. Pero CCOO tenía una mesa vieja de U-Matic y una cámara de U-Matic con un cable literalmente al magnetoscopio y con eso empezamos a rodar las primeras cosas posteriores a Arregui y Aruej, de hecho hicimos un documental previo de Minuesa: *Minuesa Resiste*, que lo hicimos de hecho en un par de días que nos fuimos a Minuesa e hicimos entrevistas y es mucho antes del desalojo lógicamente. Que además recuerdo que acaba con una secuencia incendiaria con Chaplin⁷⁹ (J. Corcuera, comunicación personal, 20 de abril del 2014).

La segunda producción sobre Minuesa se realiza justo después del desalojo del centro y

⁷⁹ La secuencia a la que hace referencia forma parte del montaje de la película *Tiempos Modernos* (Charles Chaplin, 1936) en la que Charlot por equivocación se convierte en el cabecilla de una manifestación comunista.

lleva por título *CSO Minuesa, una okupación con historia* (Producciones Fendetestas, 1994). Este cortometraje documental también comienza con un texto: “... Lo que está pasando aquí ahora y en todos los desalojos que han dejado a un montón de gente sin techo, se debe única y exclusivamente a dos motivos: primero, la injusticia de la justicia y segundo, la falta de estrategia de clase inquilinal”.

El fragmento textual corresponde a la película colombiana *La estrategia del caracol* (Sergio Cabrera, 1993) en la que se cuentan las aventuras de unos vecinos que se enfrentan a una orden de desalojo y ante la negativa de abandonar sus hogares, con la ayuda de un abogado y un anarquista, plantean una resistencia activa para no tener que abandonar el edificio en el que viven.



Figura 16. Carátula estilo fanzine del VHS con la que se distribuye el documental *Minuesa. Una okupación con historia* (Producciones Fendetestas, 1994)

En el caso del Centro Social Minuesa se produce una traslación de la resistencia de la ficción a la realidad y en el documental se narran no sólo todas las actividades que el espacio lleva a cabo sino también la preparación del centro social para hacer frente al desalojo. Todo acompañado de la visión sesgada y un tanto criminalizada que los medios de comunicación de masas aportan sobre el movimiento okupa. Todos los mass media coinciden en la narración de los hechos protagonizados por disturbios, incidentes, batallas, intervenciones policiales, desórdenes en el mobiliario urbano o barricadas. La reutilización de estas imágenes a modo de collage ofrece un panorama mediático de la época así como una nueva manera de revisar los hechos a través del poder de la comunicación hegemónica. En contraposición los okupantes del centro social aportan sus testimonios para explicar cómo el espacio se convierte en un referente en el barrio y organizan

actividades a las que asisten miles de personas todos los fines de semana.

Este documental, a diferencia de los anteriores, evoluciona en los planteamientos de puntos de vista. En esta ocasión son dos personas las que graban imágenes, Jordi, que se encuentra fuera del centro social grabando la actuación de las fuerzas policiales y la otra, Javier, que está dentro de Minuesa con el resto de okupantes resistiendo al desalojo. El colectivo audiovisual no se mantiene al margen del conflicto sino que forma parte de él y se compromete con la okupación como cualquier otra persona presente en el espacio. El posicionamiento del trabajo del videoactivista es doblemente político ya que participa de la producción audiovisual como una herramienta para difundir y mostrar este tipo de activismo social y a su vez forma parte de él.

Producciones Fendetestas, en esta ocasión, graba y monta el documental en un Taller de Imágenes que se lleva a cabo en el sindicato Confederación General del Trabajo (CGT). Trasladan la propuesta que están llevando a cabo en CCOO a este sindicato que acepta el ofrecimiento gracias al apoyo de personas como Gustavo Villena, José María Oraizola o José Luis Humanes.

Un sótano que había ahí lo convertimos en un pequeño estudio, en una sala de edición y se compró una sala analógica de montaje que en ese momento era lo más. De pronto la CGT tenía lo más. Jordi ya se había endeudado para comprar una cámara Betacam, de ahí pasamos al Betacam analógico. Ahí se produjo mucho. Se hicieron muchas producciones, porque además hacíamos producciones también con los alumnos. No eran estrictamente trabajos de Producciones Fendetestas, eran del Taller de Imagen de CGT con los alumnos y se hizo mucho vídeo militante ahí (J. Corcuera, comunicación personal, 20 de abril del 2014)⁸⁰.

⁸⁰ Tras comunicación vía correo electrónico con Irene de la Cuesta, Secretaria de Acción Social de CGT, nos confirma que todas las grabaciones y montajes de este Taller de Imagen de CGT están pendientes de digitalizar y archivar y que no me pueden dar detalles sobre lo que se encuentra en las cintas de Betacam. Tras diversas entrevistas con gente implicada en los procesos los únicos materiales de los que hemos podido disponer son el documental que se montó sobre la Escuela Prosperidad, *La Prospe. Escuela Viva* (1993), que cuenta parte de la historia de esta escuela popular en activo desde 1973, y *Vivir en San Diego* (1994), un encargo por parte del Equipo de Atención Temprana del Consejo de Salud del distrito de Palomeras. El objetivo de esta reportaje documental es divulgativo. Con él se pretende visibilizar la participación comunitaria en salud como un derecho de los vecinos y como un recurso para atender sus necesidades. Al formar parte de un encargo por parte de una organización del estado no se puede considerar una obra

Una de las principales dificultades de este tipo de prácticas audiovisuales es la distribución. Se cuenta con el apoyo de distribuidoras alternativas como El Gato Salvaje en Madrid o El Lokal⁸¹ en Barcelona, pero el seguimiento de las copias es difícil de llevar a cabo. Al igual que el archivo, que supone una inversión de dinero de la que se carece y muchas veces se reciclan las cintas para volcar o grabar materiales nuevos⁸².

Javier Corcuera reflexiona acerca de las posibilidades que las nuevas tecnologías brindan a este tipo de experiencias audiovisuales y de cómo en la actualidad la grabación, el montaje, la distribución y el archivo de estas obras no es tan costoso como antaño:

La gran tragedia de esa época es que no existía internet. Y era una tragedia ¿eh?. Tirábamos mil copias, que además había que hacerlas y que costaban dinero. Y había que hacer la carátula y meterla... y cómo lo distribuías. (...) Si hubiera habido lo que hay ahora habría sido todo muy distinto. (...) Yo creo que el gran salto para el videoactivismo en general ha sido la revolución tecnológica. Y no tanto las cámaras, porque al final encuentras una camarita, pero poder editar... es que editar era... mucha gente rodaba pero poca gente podía hacer productos terminados. Nosotros sí porque teníamos la posibilidad de montar y yo editaba. Le metía ahí horas y horas, días y días a la edición y sacábamos cosas (J. Corcuera, comunicación personal, 20 de abril del 2014).

En la actualidad todos los integrantes de Producciones Fendetestas siguen vinculados al mundo del audiovisual. Jordi Abusada está realizando junto a Fernando León una película documental sobre el partido político Podemos, Ana de Prada es guionista y Javier Corcuera es un documentalista de éxito cuya obra ha sido avalada con numerosos premios en

videoactivista. Esta producción podría enmarcarse dentro de lo que se conoce como comunicación para el desarrollo ya que es más su impacto social que político.

⁸¹ El Gato Salvaje es una distribuidora y librería política situada en el centro de Madrid. Se convierte en un lugar clave durante estos años para hacer actividades y editar materiales de todo tipo. Una serie de problemas internos hace que a mediados de los años noventa desaparezca. La experiencia del Lokal empieza en 1987 en el Barrio Chino de Barcelona como un espacio que ve nacer diferentes proyectos como la Agencia de Noticias Alternativas (ANA), el colectivo Antimilitarista Pro Insumisión (CAMPI) o una distribuidora de material alternativo. En la actualidad continúan su trabajo y se han convertido en un espacio de referencia para los movimientos sociales de la ciudad condal.

⁸² De ahí la complejidad que requiere una investigación de estas características, ya que muchas veces estos documentales están abandonados en cajas o en manos de integrantes de algún colectivo audiovisual que no se plantea la posibilidad de digitalizarlo y difundirlo.

diferentes festivales internacionales. Todas sus películas están centradas en diferentes conflictos internacionales, denunciando constantemente la vulneración de derechos humanos y criticando posicionamientos políticos de muchos gobiernos. Un cine social, crítico, de denuncia que se produce bajo el paraguas de la comercialidad y que es estrenado en salas cinematográficas con diferentes resultados de taquilla.

Lo que más llama la atención es que su compromiso con el cine como arma de denuncia e intervención política continúa. Una de las peculiaridades de la obra de Javier es su vinculación a la hora de producir el documental con la comunidad o los individuos protagonistas del conflicto. En otra entrevista concedida al diario *El mundo* hace las siguientes declaraciones:

Creo que el cine tiene el poder de, por lo menos, cambiar el punto de vista de las personas. A mí hay muchas películas que me han cambiado el punto de vista sobre las cosas y cuando hago una película lo primero que hago es preguntarles a los posibles protagonistas de la película si creen que merece la pena hacer esa película. Si ellos lo creen, yo también (Encuentros digitales del diario “El mundo”, 14 de marzo del 2007).

Pasa el tiempo pero Javier Corcuera no cambia y mantiene el vínculo con los protagonistas de sus historias vivo, como en su momento hicieron con los protagonistas que okuparon el Centro Social Arregui y Aruej o el Centro Social Minuesa.

El cine es un lenguaje y cuando hacíamos esos vídeos es porque teníamos una necesidad de expresión, éramos parte de eso y queríamos contarlo. Existía la insumisión y queríamos contarlo y existían los centro sociales y queríamos contarlo y queríamos denunciar cosas. Era el lenguaje que sabíamos hacer o que queríamos hacer, porque por aquella época estudiábamos cine. (...) Yo creo que el compromiso de un documentalista, de un cineasta en general, es contar muy bien una historia. Si decide hacer cine militante pues muy bien y si decide hacer otro cine pues muy bien y si decide hacer las dos cosas pues también. Somos contadores de historias, contadores de cuentos, somos narradores y lo más importante es contar bien la historia, hacer un buen uso del lenguaje. (...) Yo no me siento muy lejos en mi última película del vídeo de Minuesa, con las mismas ganas y con el mismo vértigo y pensando que estamos contando lo mismo en el fondo (J. Corcuera, comunicación personal, 20 de abril del 2014).

Tras el desalojo del CSO Minuesa se desarrollan multitud de iniciativas de apoyo, al término de una manifestación en protesta por el desalojo se okupa la antigua fábrica Pacisa. Se vive un momento muy especial para el movimiento de okupación que culmina

en 1997 con los desalojos de la Guindalera en Madrid y los Cines Princesa en Barcelona.

El primero de estos desalojos está recogido en la producción *CSO La Guindalera* (Colectivo de Video Contrainformativo Insuemisión, 1997). Este Centro Social se ocupa en enero de 1996 hasta marzo de 1997. Catorce meses de vida que se dedican especialmente a la celebración de conciertos que sirven como fuente de financiación para diferentes colectivos. Su desalojo es muy violento, detienen a más de ciento sesenta personas y tiene mucho impacto y repercusión mediática y política.

Endika Zulueta habla sobre este desalojo en un encuentro que se lleva a cabo en el Centro Social Patio Maravillas en Madrid sobre *Cuestiones legales de la okupación*⁸³:

Aquel día en la Guindalera pusieron en riesgo su libertad y su integridad física simplemente para que saliera al exterior que es una injusticia que haya espacios abandonados y haya gente que no tiene donde caerse muerta, y que se lucha por tener espacios donde los movimientos sociales puedan debatir y puedan estructurarse y puedan organizarse (Martínez y García, 2014, p.219).

El Colectivo de Video Contrainformativo Insuemisión es el responsable de documentar el desalojo de este centro social. Debido a la marginalidad de todos estos materiales y al no haber ningún estudio sobre ellos, nos ponemos en contacto vía correo electrónico con una de las personas que formaban parte de Insuemisión. Por cuestiones personales no puede dedicar mucho tiempo a las preguntas que le hacemos sobre la producción videográfica del grupo y a la pregunta de cómo surge la idea de grabar esta producción contesta: “La idea surgió por una necesidad de expresarnos e informar sin manipulación. El equipo era mío propio. Yo en esa época ya trabajaba de cámara y edición” (Susana, comunicación personal, 27 de abril del 2014).

El grupo como tal se forma en mayo de 1995 y está en activo durante unos años más. Su

⁸³ Este encuentro, celebrado el 13 de julio del 2009, es el octavo de catorce en total organizados por el *Seminario de Historia Social y Política de las Okupaciones en Madrid-metrópolis* a lo largo de dos años en diferentes Centros Sociales Okupados de Madrid. Los objetivos de estos encuentros eran dos: escribir un libro sobre las experiencias de okupación en Madrid, que da como resultado la publicación *Okupa Madrid (1985-2011). Memoria, reflexión, debate y autogestión colectiva del conocimiento* (Martínez y García, 2014) y reflexionar colectivamente sobre el movimiento de okupaciones.

principal producción audiovisual se da en la televisión local vallecana Tele K⁸⁴ con *Insu-emisión*, programa semanal de una media hora de duración que da cobertura a todos los movimientos sociales del momento, entre ellos la okupación⁸⁵.

FECHA	CONTENIDO.
29-12-98	DEBIDO EMBAJADOS 68. (EL LABORANTE) CONVOCATORIAS + ENTREVISTA OKUPAS. Acción AYTO MADRID. IMAGEN MANI 27.12. NO OKUPACIÓN
12-1-99	OKUPACIÓN ABESTREDO. ENTREVISTA OKUPAS. CONVOCATORIAS MUJERES EN BRASIL (MST) (BRN) (NEGRO FINAL).
26-1-99	CONVOCATORIAS. ENTREVISTA MACABARISTAS. Circa DO SOEIL. SALTIMBANCO. <u>OKUPADO</u> DÍAZ EN 99-1

Figura 17. Catalogación del archivo del Colectivo de Video Contrainformativo Insuemisión (1998-1999). Fuente: Colectivo de Video Contrainformativo Insuemisión

⁸⁴ Tele k surge en 1992 como iniciativa de la Federación de Asociaciones para el Desarrollo Comunitario de Vallecas, FEDEKAS, una alternativa ante el agotamiento del modelo del movimiento vecinal. Es la primera emisora de televisión local que comienza a emitir en la ciudad de Madrid. La creación de Tele K tiene como antecedentes directos la experiencia de las radios libres continuado posteriormente por los modelos de televisión local asociativa y comunitaria desarrollados en todo el mundo. El surgimiento de Tele K se inspira en las referencias de comunicación audiovisual aplicadas al desarrollo local con un objetivo bastante claro: ofrecer un cauce de expresión a las minorías y a los nuevos movimientos sociales, es decir, un medio que aporte avances en el terreno de la democracia informativa.

⁸⁵ Este colectivo tuvo numerosos problemas por presiones externas recibidas de diferentes grupos políticos. En marzo de 1998 sus dos programas sobre el acercamiento de los presos políticos vascos suscitan tal polémica que la dirección de la televisión local vallecana decide parar la emisión. Para unos meses más tarde solicitar su reincorporación. Ante la respuesta de TeleK y la desorbitada cobertura en algunos medios de comunicación el programa decide publicar un comunicado explicando su posicionamiento, que termina de la siguiente manera "nuestra intención era sacar a la luz determinados temas que se vienen silenciando sistemáticamente, y que también merecen un espacio de atención por la repercusión y la implicación social que reciben, a pesar de las susceptibilidades y miedos que puedan despertar" (Boletín Molotov, 1998).

Además de los vídeos de producción propia acerca de desalojos o manifestaciones a favor del movimiento okupa también cuentan en plató con la colaboración de personas que forman parte de las asambleas de estos centros sociales. El principal cometido del programa en sus comienzos es dar voz a los insumisos y difundir la campaña pro insumisión, pero poco a poco van creando un formato que cuenta la labor de diversos colectivos y grupos sociales⁸⁶.

Fuera de las grandes urbes, Madrid y Barcelona, es difícil encontrar prácticas videoactivistas de este tipo. *Gazteok* (1992) y *No queda tiempo!!!* (1997) son dos ejemplos en el País Vasco y Valencia respectivamente de coberturas de desalojos y okupaciones de diferentes centros sociales. Ambas piezas videoactivistas no tienen colectivo autor en sus créditos por lo que desconocemos quién las ha realizado, pero conservan el mismo espíritu que las obras analizadas anteriormente⁸⁷.

En todas estas producciones los esquemas y los propósitos se repiten. Son grupos con una adscripción política muy vinculada a los movimientos sociales que consideran que los medios de comunicación de masas están al servicio del poder y que no muestran las realidades tal y como son de verdad. Todos ellos buscan la manera de dar una visión alternativa del movimiento okupa y de las luchas vecinales con un gran sentido contrainformativo.

7.1.3. El nuevo modelo de creación audiovisual alternativa del colectivo Eguzki Bideoak

Para terminar con esta etapa lo hacemos con Eguzki Bideoak. Este colectivo nace en Navarra en 1994 con un objetivo claro: producir y distribuir de manera alternativa al cine comercial y hacer llegar a la gente material videográfico que pocas veces está a su alcance. Apuestan por el videoactivismo como opción creativa y creen que el vídeo tiene un gran potencial de transformación del entorno. Su forma de trabajar se basa en el asamblearismo,

⁸⁶ Todo el material audiovisual, incluido brutos y programas, están siendo digitalizados y catalogados en discos duros por el investigador Manuel Camuñas. Él nos cedió este archivo para poder estudiar esta producción audiovisual videoactivista.

⁸⁷ Estos dos cortometrajes documentales están incluidos en el DVD *Okupes estat esclpanyol* editado por el Colectivo de Video Chigra, junto a *CSO Minuesa* y *CSO La Guindalera*. Preguntamos al integrante del colectivo Chigra que entrevistamos en Barcelona por la autoría de las producciones pero no supo indicarnos quién había elaborado estos materiales.

la autogestión y la horizontalidad.

Eguzki Bideoak no se constituye como medio de comunicación o empresa de producción audiovisual, sino que, desde el principio, incide en un proyecto anticapitalista que no busca el beneficio económico, sino la difusión de ideas, experiencias o conflictos olvidados, silenciados, deformados o criminalizados desde los medios de formación de opinión (Calvo, 2008, p.127).

Forman parte a su vez de un colectivo muy relevante en la escena alternativa navarra y que tiene como punto de partida la emisora de radio Eguzki Irratia, creada en 1982. Poco a poco y viendo las diferentes necesidades de la escena contracultural en Pamplona crean Eguzki Bideoak y más tarde Eguzki Banaketak, distribuidora alternativa musical.

Eguzki Bideoak no sólo distribuye material cinematográfico independiente de todo el mundo sino que también produce vídeos, muchas veces en colaboración con otros grupos y colectivos. Es el caso de diferentes Centros Sociales del País Vasco con los que colaboran para documentar sus historias de vida y lucha⁸⁸.

En la actualidad siguen activos y tienen un catálogo de distribución con casi ciento sesenta títulos que retratan diferentes realidades sociales y políticas, la mayoría silenciadas por los medios de comunicación convencionales. La mayoría de estas producciones audiovisuales alternativas se distribuyen con licencias Creative Commons y muchas de ellas son rodadas en euskera, evitando así también la marginalidad de las lenguas, y se traduce y subtitula en castellano, euskera e inglés.

De lo analógico a una inmersión profunda en las aguas procelosas del mundo digital. De la proyección los domingos en el gaztetxe Euskal Jai a las redes p2p y a la creación de Zine Pobre. De los proyectos locales a la participación en la creación de Indymedia Euskalherria, parte de la red mundial Indymedia. De la realización de los primeros vídeos como el que narra los sucesos de Iruñea en julio de 1978 y el asesinato de Germán Rodríguez al impulso de centros de medios encargados de gestionar, centralizar y difundir la información del desalojo y derribo de los pueblos de Itoitz y Artozki o del desalojo del Euskal Jai. De las radios libres al Gaztetxe Telestreet. Siempre con una constante: de la creación, discusión y producción de forma colectiva a la creación, discusión y producción de forma colectiva. Porque, la mayor parte de las veces, los procesos de creación audiovisual son, también, una forma de impulsar dinámicas sociales que desembocan en esas —tenues a veces, grandes en

⁸⁸ En esta primera etapa (1990-2000) Eguzki Bideoak se dedica más a la distribución que a la producción.

ocasiones—, transformaciones (Calvo, 2008, p.128).

El desarrollo de las nuevas tecnologías no ha hecho que este grupo se quede al margen del audiovisual independiente y ha provocado, que junto al proveedor de servicios de internet sin ánimo de lucro Nodo50, hayan puesto en marcha Makusi.tv⁸⁹. Un proyecto audiovisual autónomo que se ha conseguido financiar colectivamente a través de la plataforma de crowdfunding goteo.org. La idea surge ante los nuevos consumos del audiovisual basados en internet, consideran que la época del DVD está en crisis y apuestan por una plataforma web que sea un contenedor de producción audiovisual de todo tipo, con unos mínimos: autonomía, sin publicidad, sin censura, con privacidad, con licencias libres, haciendo comunidad y en código abierto. Una apuesta alternativa para la producción y distribución de films online.

7.2. La expansión del videoactivismo. Hacia una práctica más consolidada

Será a finales de los años noventa cuando realmente se empiezan a producir avances en estas prácticas videoactivistas. Hay determinados factores que condicionan el progreso del videoactivismo: el desarrollo tecnológico, el aumento de espacios de reflexión sobre este tipo de experiencias y el contexto político y social marcado por un período de crisis en todos los sentidos.

El desarrollo de las tecnologías videográficas digitales y el abaratamiento de los costes condiciona este tipo de obras en todos los pasos del proceso de producción: rodaje, postproducción, distribución y exhibición. Es en este momento cuando cualquier persona puede acceder a una cámara de vídeo de uso casero y hacer sus ediciones utilizando diferentes softwares de fácil manejo, así como postproducir el material incluyendo grafismos y rótulos para hacerlo mucho más sugerente o aportar determinados contenidos. La utilización de internet como medio de difusión de este tipo de prácticas militantes se convierte en un hecho común entre los movimientos sociales de estos años. El nacimiento de portales de publicación abierta, como es el caso de Indymedia, dan la posibilidad a los activistas en general, y a los videoactivistas en particular, de colgar en la web sus materiales y difundirlos a todo el mundo. Este nuevo modo de distribuir y compartir el material genera además nuevas formas de organización. Se empieza a renunciar a la edición en DVD, para pasar a un visionado online. A pesar de que parece que el proceso

⁸⁹ <https://www.makusi.tv/>

que parte de la colectividad acaba individualizándose en el visionado, hay también una parte de estas prácticas que apuestan por la exhibición colectiva en muestras de cine destinadas a ello o cine-fóruns organizados por otros colectivos sociales⁹⁰. De esta manera no se pierde la esencia de la obra militante y se amplían los canales de comunicación entre el colectivo productor-emisor y el colectivo receptor. 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.

Otro factor importante para la consolidación de estas experiencias es la proliferación de escuelas de cine y facultades de comunicación. Estos lugares se convierten en espacios 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, 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.

Este marco de reflexión ayuda también a que se desarrollen numerosas experiencias de comunicación alternativa que pretenden visibilizar desde un punto de vista crítico todo lo que está ocurriendo en el país. El videoactivismo es una de ellas.

Gracias a experiencias comunicativas como el encuentro de 1996 del Ejército Zapatista de Liberación Nacional o las protestas en la ciudad de Seattle contra la Organización Mundial del Comercio en noviembre de 1999 se consigue crear un nuevo modelo comunicativo con la red como auténtica protagonista. Castells (1997, p.101) habla sobre la estrategia de

⁹⁰ La Muestra de Cine de Lavapiés, activa desde 2004, es uno de estos ejemplos. En este espacio apuestan en la sección *Cine Libre* por obras autoproducidas con licencias creative commons, muchas de ellas de carácter videoactivista. Numerosas obras incluidas en esta investigación se han proyectado en esta muestra, como *Okupando el vacío* (Kinowo Media, 2005) en la segunda edición o *De quién es la calle* (Francotiradores del video, 2005) en su tercera muestra.

comunicación de los zapatistas denominándola “primera guerrilla informacional” aludiendo a los usos que hacen de internet como medio articulador de las protestas.

Las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) también han generado nuevas posibilidades políticas e informativas para los Nuevos Movimientos Sociales (NMS) al generar un sistema de medios alternativos con la capacidad de llegar a un gran número de personas mediante redes horizontales de comunicación y que escapan del control de los grupos mediáticos empresariales. Las ventajas que estas herramientas aportan para controlar los flujos de información provocan que parte de la audiencia -pasiva, por definición- se convierta en un público activo. Nuevos sujetos sociales alcanzan así la facultad de ejercitar sin intermediarios acciones comunicativas, antes restringidas a partidos o empresas con grandes recursos (Haro Barba y Sampedro Blanco, 2011, p.170).

Este contexto histórico político tan convulso coincide también con una perspectiva más reivindicativa en el cine comercial y una proliferación en la producción de películas documentales con su nivel máximo de producción conseguido en el año 2001⁹¹.

No debemos olvidar que el desarrollo del vídeo digital propicia una reducción de costes en las producciones audiovisuales, tanto a nivel de producción como a nivel de exhibición y también se crean nuevos fondos para ayudar a producir documentales. Todos estos factores propician el resurgir de este género y sus consiguientes debates teóricos acerca de la realidad y la ficción.

Las fronteras entre el documental y la ficción se mantienen tan difusas como el sentido profundo de esta curiosa cita de Borau⁹² sobre la realidad (el perro) y el arte (el cuadro).

Puesto que la película documental es ficción, en tanto ficcionaliza y dramatiza la realidad

⁹¹ Es necesario destacar: *Monos como Becky* (1999) de Joaquín Jordá y Nuria Villazán; *Inseguridad social* (1999) y *Las cenizas del volcán* (2000) de Pedro Rosado; *Asaltar los cielos* (1996), *Extranjeros de sí mismos* (2000) y *A propósito de Buñuel* (2000) de José Luis López Linares y Javier Rioyo; *Capitanes de arena* (2000) de Alicia Pakareu; *La espalda del mundo* (2000) y *La guerrilla de la memoria* (2001), de Javier Corcuera; *Calle 54* (2000) de Fernando Trueba; *Asesinato en febrero* (2001) de Eterio Ortega y Elías Querejeta; *En construcción* (2001) de José Luis Guerín; *Los niños de Rusia* (2001) de Jaime Camino; *Caminantes* (2001) de Fernando León de Aranoa; *Gravan vs. Gravan* (2001) de Isaki Lacuesta; *One dollar* (2001) de Joan Cutrina; *Balseros* (2001) de Carles Bosch y Josep María Domenech; *El juego de Cuba* (2001) de Manuel Martín Cuenca; *El caso Pinochet* (2001), de Patricio Guzmán; *Machín, toda una vida* (2002) de Nuria Villazán (Francés, 2003, p.96).

⁹² "El pintor que pinta un perro como el suyo no tiene un cuadro y un perro, sino dos perros"

fotografiada en su recreación artística... mientras la de ficción es documental porque -lo pretenda o no- se convierte en fiel documento de una realidad imaginada; o, si se prefiere, porque se convierte en un documental imaginario de una verdadera realidad: la "recreada" por un equipo técnico y artístico (Rodríguez Merchán, 1994, p.173).

Todas estas obras documentales tienen una gran influencia en la producción alternativa videoactivista marcando a partir de este momento dos tendencias claras: piezas condicionadas por la urgencia del momento político herederas del espíritu más guerrillero de comienzos de los noventa y producciones más elaboradas, en cuanto a la forma y al contenido, herederas de las prácticas documentales.

Respecto a las primeras, la urgencia de los procesos sociales y políticos determina la estética y la narrativa de estas producciones. Bustos (2006) 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 obras audiovisuales con un claro objetivo político de denuncia, donde la forma está supeditada al contenido y la urgencia del relato condiciona el discurso narrativo. 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.

Respecto a la segunda tendencia, la heredera de la práctica documental, se caracteriza básicamente por la reflexión en todos los procesos de la concepción de la obra, desde la idea original hasta la postproducción final. El tiempo de producción es mucho más largo pero el objetivo no es tan urgente. Si estudiamos las tendencias en el cine documental

vemos la presencia de estas huellas en la producción alternativa de piezas videoactivistas: el tratamiento del tema con imágenes de archivo, el posicionamiento de la cámara, el tratamiento del sonido, la mirada silenciosa, observadora, sin intervenir, dejando que la realidad marque su propio camino... un compendio de innumerables recursos expresivos que veremos más adelante en cada una de las producciones investigadas y que aportan una nueva deriva para la producción videoactivista⁹³.

En lo que a nuestro objeto de estudio se refiere, las luchas por el derecho a la vivienda en las prácticas videoactivistas, hay una vasta producción de todo tipo de obras, géneros y duraciones pero en general destacan los medimetrajes de género documental, como en etapas anteriores. Uno de los principales problemas de este nuevo siglo en lo referente al tema que nos afecta son los procesos de gentrificación a los que se ven sometidos algunos barrios del centro de ciudades como Madrid y Barcelona. Elementos como el envejecimiento de la población o los movimientos migratorios determinan la distribución geográfica de las ciudades y se convierten en ejes discursivos de muchos de estos relatos audiovisuales alternativos.

7.2.1. Nuevos contextos de crisis y burbuja inmobiliaria en el cine comercial

Al igual que ocurre en el período anterior, estos films se realizan con los esquemas de producción clásicos, pero nos interesa estudiar de qué manera reflejan el problema de la vivienda en sus relatos para luego así ver las diferencias con nuestro objeto de estudio⁹⁴. En este período los grandes temas son la especulación urbanística, el mobbing inmobiliario y los procesos de gentrificación. Además en muchas de las obras comentadas la vivienda condiciona las circunstancias de vida de los personajes, como es el caso de *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998) o *La comunidad* (Álex de la Iglesia, 2000).

⁹³ Uno de los síntomas del resurgir documental es la proliferación de festivales dedicados al género documental. Muchos de ellos de importante calado internacional, como es el caso de la Semana Internacional de Cine Documental de Santiago de Compostela, Festival del Cortometraje y el Documental de Bilbao, la sección Tiempo de Historia del Festival de Cine de Valladolid o el Festival Internacional de Cine Independiente de Barcelona (L'Alternativa). En algunos de estos festivales se han premiado obras videoactivistas que apuestan por la calidad y la masividad como es el caso de *Ciutat Morta* (Xavier Artigas y Xapo Ortega, 2014), un documental que cuenta la verdad sobre el caso 4f, uno de los peores casos de corrupción policial y judicial en Barcelona.

⁹⁴ La mayoría de las veces la única diferencia que encontramos es la forma de concebir la obra, a nivel de producción y reparte del trabajo, porque las temáticas son las mismas.

Antes veíamos que en el cine militante y el videoactivismo el documental es casi siempre el género de formato elegido para contar las historias. En cambio en el cine comercial, vemos una dominante de la ficción. Diferentes ejemplos de comedia, cine negro o drama que muestran los problemas por acceder a una vivienda desde otra óptica: crítica, la mayoría de las veces, pero formando parte de la estructura comercial del sistema. Igualmente no queremos ahondar en las diferencias que pueden suponer el tratamiento desde la ficción o desde el documental porque entendemos que nos acercamos a un terreno resbaladizo donde encontrar una definición acertada para el documental es motivo de discusión entre teóricos y cineastas. Entendemos que “Todo film narrativo documenta una ficción, pero todo film documental ficcionaliza una realidad preexistente” (Zunzunegui, 1984, p.60).

Igualmente, estamos en un momento de la historia del cine donde encontramos un auge del cine documental como forma de expresión y de reflexión acerca de los problemas que tiene una sociedad en crisis. Rodríguez Merchán (1995, p.166) explica una de las razones del atractivo de este género “la mayoría de las veces el interés del cine documental se encuentra precisamente en el descubrimiento de aspectos absolutamente desconocidos de la realidad”.

La marginalidad de estas propuestas no sólo se aprecia en los temas, sino también en las nuevas formas de contar las historias. Es el caso de *En construcción* (2001), el cuarto largometraje de José Luis Guerín, un cineasta catalán que elabora un cine alejado de los arquetipos del cine comercial. Se puede definir como cine de autor por su constante búsqueda y ambición expresiva. Con esta película consigue mostrar la parte más poética del Barrio Chino de Barcelona y sus habitantes. El director tarda tres años en filmarla. El primer año no rueda ni un plano para en los dos siguientes rodar ciento veinte horas que se convierten en un metraje final de ciento veinte minutos. Este documental se concibe sin guión y cuenta la construcción de un edificio en el barrio del Raval de Barcelona. Un barrio en pleno proceso de rehabilitación donde las construcciones de edificios nuevos suponen las destrucciones de parte de la zona y con ellas, la vida de algunos de sus habitantes.

Delante de la cámara de Guerín pasan diferentes personajes: un encargado de obra, una prostituta y su chulo, unos albañiles o un viejo marinero desahuciado. Gracias a las

historias de todos ellos, el director consigue un retrato emotivo de un barrio que está poco a poco desapareciendo fruto de un acelerado y pensado proceso de gentrificación.

Puede entonces decirse que el propósito de *En Construcción* es doble. Es, en primer lugar, el propósito de dar cuenta de un proceso urbano y, por tanto, histórico (de hecho, el Raval es un barrio que nace con el siglo XX y cuya identidad parece comenzar también a desaparecer con el final de éste) en su dimensión efectiva. Y es al mismo tiempo el de ensayar una estrategia que permita al cine abrirle paso a un tiempo que no es ya exclusivamente el propio del cine, sino el del proceso mismo que testimonia. Un proceso que sólo puede captarse ubicándose en su interior, cuando aún no está cerrado y todas sus dimensiones históricas e imaginarias están presentes a un mismo nivel, antes de que la mayoría de ellas sean relegadas a un pasado en el que el presente no se reconoce y que sólo podrá ser en adelante pensado desde la melancolía (Cabello, 2004).

Este cineasta se da a conocer para el gran público con esta película, Premio Goya al mejor largometraje documental, Premio Especial del Jurado en el Festival de San Sebastián, Premio FIPRESCI de la Crítica Internacional en el mismo certamen y Premio Nacional de Cinematografía de España.



Fotograma 24. *En construcción* (José Luis Guerín, 2001)

Guerín es profesor invitado del Máster en Documental de Creación de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona en varias ediciones, e influye de manera directa en la manera de hacer cine de algunos de sus alumnos. Es el caso de Raúl Cuevas. Este joven director tiene como eje discursivo de algunos de sus trabajos su barrio: Bellvitge. Films como *Bellviatge* (2005), *Cinc estrelles* (2005) o *Las cosas de la vida son así y no le des más vueltas*

a la bicicleta (2004) hablan de este mítico barrio de Hospitalet de Llobregat, Barcelona, que en los años setenta vive una movilización vecinal muy significativa con la campaña *No más bloques*, ante la falta de equipamientos y servicios en el barrio. A pesar de que estas producciones están más vinculadas con el cine de autor no queremos dejar de contemplarlas en nuestro estudio, por la imagen cercana y real que ofrecen de estos barrios, aunque la lucha quede en un plano muy secundario.

El Barrio Chino también es protagonista del documental *De nens* (2003) de Joaquim Jordà. En sus primeros años de profesión dirige junto a Jacinto Esteva *Dante no es únicamente severo* (1967) película que se convierte en el Manifiesto de la Escuela de Barcelona. A pesar de estar siempre vinculado con el mundo del cine, como guionista, crítico e incluso productor, sólo dirige siete largometrajes. En el caso de la película *De nens* escoge el género del documental para hablar de un oscuro caso de pederastia, manipulación y grupos inmobiliarios en este mítico barrio barcelonés. Rueda más de ciento cincuenta horas de material que se convierten en un alegato crítico de los rápidos y forzados cambios urbanísticos a los que se ha visto sometida la ciudad de Barcelona y todas sus consecuencias.

Jordà evidencia la desconexión entre la Barcelona oficial, basada en planos y estadísticas, y la Barcelona real, sucia, miserable y pobre, a quien se ofrecen nuevas viviendas sin escuchar su voz. «*Bruti, sporchi e cativi*», en palabras de Scola, los olvidados del Raval se merecen viviendas dignas y nuevas oportunidades. No obstante, Jordà nos hace ver que la oficialidad toma por portavoces de estos habitantes de una infra Barcelona a grupos que pugnan también por intereses propios (Peris, 2004).

Dos años más tarde Antoni Verdaguer filma la película *Raval, Raval* (2005). Una película coral, una historia de ficción, en clave documental, sobre la vida cotidiana de este barrio, donde se ponen en juego los conflictos de una ciudad contemporánea: el racismo, la convivencia, las clases sociales, los malos tratos domésticos o la especulación inmobiliaria... son algunos de los temas sobre los que Verdaguer reflexiona y toma partido en su film. En todos estos relatos está muy presente la presión de los grupos inmobiliarios a los vecinos de la zona y el plan de rehabilitación que el consistorio barcelonés está llevando a cabo en este céntrico barrio de Barcelona.

Continuando en la ciudad de Barcelona, Paco Toledo y José González Morando ruedan el documental *Can Tunis* (2006) o Casa Antúnez, un barrio situado entre el Puerto de

Barcelona y el Cementerio de Montjuic, habitado en su mayoría por población gitana, que es derribado en el año 2004 para hacer una ampliación del Puerto de la ciudad⁹⁵. Este documental se convierte así en la memoria de este barrio marginal en medio de la moderna y turística capital catalana.

Casas de chatarra (2005) es un documental de Luis García Verdú que relata la historia del asentamiento gitano de Montoto en la ciudad de Alicante. Este reducto se forma en 1981 de forma temporal, ante una riada que acaba con las viviendas precarias de unas cuantas familias, pero hasta la fecha permanece habitado por cientos de personas que esperan una vivienda de protección oficial. El relato se centra en explicar cómo una vivienda se puede convertir en el principio de la integración social.

La Cañada Real es como su propio nombre indica una Cañada Real que discurre entre La Rioja y Ciudad Real atravesando, entre otras, la ciudad de Madrid. Este tramo está ocupado por familias que poco a poco han ido construyendo viviendas irregulares. Está considerado como el asentamiento ilegal más grande de Europa, habitado por ocho mil personas sin acceso a los servicios más básicos a menos de media hora del centro de Madrid. El documental *La ciudad invisible, voces en la Cañada Real Galiana* (Lucía Mbomio, 2009) cuestiona los cuarenta años de historia de esta ocupación de suelo público. Una ciudad lineal de dieciséis kilómetros de extensión en la que conviven cuatro comunidades distintas, narcotraficantes, empresarios, voluntarios sociales y más de diez mil niños. Este asentamiento informal carece de hospitales, colegios... no cuenta con ningún tipo de servicio o suministro como agua, electricidad o alcantarillado, y lo que en un principio era una zona pacífica, con las primeras ocupaciones en los años sesenta, se convierte en una ciudad sin ley⁹⁶.

⁹⁵ Este barrio comienza siendo un asentamiento de barracas ligadas al crecimiento del puerto. Sus vecinos, durante los años sesenta, crean una cooperativa de vivienda ante el realojo que el Ayuntamiento de Barcelona tiene preparado para ellos. Estas viviendas responden a la ilusión que tienen la mayoría de los vecinos por permanecer en el barrio pero finalmente el proyecto no se aprueba y les acaban realojando en el barrio de Cinco Rosas de Sant Boi en 1968. Más tarde, el propio consistorio utiliza las barracas vacías para realojar a familias, mayoritariamente gitanas, y se acaba convirtiendo en una zona degradada y olvidada por las autoridades locales.

⁹⁶ El mismo año de la realización del documental el gobierno regional de la Comunidad de Madrid decide considerar este tramo de la Cañada como no apto para el tránsito de ganado y pasa a convertirse en un terreno urbanizado ilegalmente cuya administración depende de los ayuntamientos afectados: Coslada, Madrid y

Son muchos menos los ejemplos de ficción que encontramos que tienen como eje del relato el conflicto relacionado con el derecho a la vivienda. Fernando León de Aranoa nos cuenta la historia de Javi, Manu y Rai en su película *Barrio* (1998). Los protagonistas de esta historia son tres jóvenes que viven en un barrio periférico de la capital y que se disponen a pasar un largo verano en la calurosa ciudad. El barrio periférico compuesto por inmensos bloques de viviendas sociales marca sus vidas y sus problemas: es una zona a la que no llega todavía el metro y tampoco el dinero, azotada por el paro, la droga, el alcoholismo y el abandono social.

El *Barrio*, como protagonista de este film, representa un enclave solitario y fuera del progreso que lo rodea. Las imágenes de exterior que ve el espectador son principalmente descampados, no hay asfalto, no hay desarrollo. El barrio atrapa y no se puede salir de allí. Su ubicación, los escombros que lo rodean, la decadencia de sus edificios, los descampados que limitan con la autopista, todo el entorno representa una comunidad aislada, cuya situación dificulta a sus habitantes cualquier tipo de avance, encontrando dentro de él su propia cárcel (Calatayud, 2013, p.65).

Este es un caso más de ciudad informal cuya representación en el cine se convierte en una denuncia clara de la segmentación espacial y vivencial que crearon los deficientes planes urbanísticos de la capital española. En consecuencia, la crítica social no se propone tanto a través del argumento como de la mirada que la cámara ofrece del espacio en el que los personajes viven (Téllez, 2014, p.360).

El mismo director cuenta en una entrevista con Carlos F. Heredero (1997, p.537) cómo surge su interés por acercarse a este paisaje social, el del barrio:

En el centro de la ciudad hay de todo, porque es por donde pasean los turistas, pero sales a los barrios y allí la realidad es muy diferente. Barrio surge de la necesidad de contar un poco esa otra realidad: no tanto la que corresponde a la delincuencia o la marginalidad absoluta, como la propia de la desesperanza por no poder alcanzar lo que se publicita o con lo que viven en otras zonas. Es más una miseria psicológica, propia de la escasez y de la penuria, que una miseria económica.

Rivas Vaciamadrid. En el año 2012 consiguen un censo definitivo de la zona y en la actualidad los diferentes consistorios y la Comunidad de Madrid están intentando llegar a acuerdos para poner solución a todos los problemas de este asentamiento.

Fernando León siempre ha sentido un especial interés por temas vinculados con problemáticas sociales y posiciona su cámara fuera de la mirada hegemónica. En su filmografía cuenta con películas como el documental *Caminantes* (2001) sobre la marcha del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, *Los lunes al sol* (2002), hablando del problema del desempleo tras la reconversión industrial o *Princesas* (2005) sobre la prostitución.

Las películas del director madrileño se caracterizan porque sus personajes no son los triunfadores que están viviendo la euforia de los tiempos de bonanza. Al contrario, son personas que bien por su soledad, bien por su pertenencia a un grupo marginal, se muestran ante la mirada del espectador como individuos fuera del sistema. Ambos atributos complementarios se transforman en el *Leitmotiv* del cine de León Aranoa (Calatayud, 2013, p.64).

Con una representación de la vida diaria como si fuera una aventura continua Álex de la Iglesia dirige su quinta película: *La comunidad* (2000). La historia gira en torno a una comunidad de vecinos y la nueva amenaza que supone la llegada de una agente inmobiliaria interpretada por Carmen Maura. La comercial encuentra en un piso una fortuna, de un premio que ganó en la quiniela el anterior inquilino. Después de esconderlo y ante la sospechosa muerte de cinco de los vecinos, pretende escapar con el tesoro, pero el resto de los inquilinos intentan impedirlo. La película tiene un reparto coral con actores de gran prestigio como María Asquerino, Emilio Gutiérrez Caba o Terele Pávez, entre otros. En el libreto de prensa de la película (Lolafilms, 2000, p.5) Álex de la Iglesia explica las razones de esta elección:

Tenía muchas ganas de trabajar con actores así, de toda la vida, auténticos clásicos del cine, la televisión y el teatro españoles. Le dan otra dimensión a los diálogos, triplican su fuerza, los mejoran. Detrás de sus caras hay mil historias. Tienen una vida interior muy rica y saben reflejarla en sus interpretaciones.

Álex de la Iglesia compone así un sainete a la más pura tradición española: pobres intentando dar fin a esta situación en un contexto urbano. Según Buse, Triana y Willis (2007) tres son los directores que influyen en el universo del cineasta a la hora de concebir esta película: Luis García Berlanga, Marco Ferreri y Fernando Fernán Gómez⁹⁷. Esta

⁹⁷ Todos ellos con películas vinculadas a la temática de la vivienda que hemos estudiado anteriormente.

influencia se deja ver en el reparto coral y la elaboración de los personajes así como en la puesta en escena.



Fotograma 25. *La comunidad* (Álex de la Iglesia, 2000)

La mayoría del metraje se rueda en un antiguo edificio de la Carrera de San Jerónimo en Madrid, una calle situada muy cerca de la Puerta del Sol. Un espacio claustrofóbico y viejo que contrasta con la imagen moderna y renovada de la nueva inquilina. Una metáfora más de la antigua, la más rancia España de la dictadura y la nueva, la de la actualidad, que lucha contra el sistema más recalcitrante, en el entorno claustrofóbico y oscuro de esta comunidad.

La irreverente fusión de géneros y su interpretación de la tradición cinematográfica española hace que este film sea galardonado con tres premios Goya a Carmen Maura por Interpretación Femenina Protagonista, Emilio Gutiérrez Caba por Interpretación Masculina Protagonista y Efectos Especiales.

La problemática de la vivienda también es retratada por el cine negro en *La caja 507* (2002) de Enrique Urbizu. Inspirados en las tramas de corrupción urbanísticas de la Costa del Sol, tan presentes en los medios de comunicación de masas a comienzos del siglo XXI, Urbizu, en colaboración con Miquel Gaztambide, construye este relato cargado de suspense, acción y violencia. Una crítica sin contemplaciones a la España del bienestar de estos años conformada por chalets de lujo en el litoral y la corrupción sin límites.

El punto de partida del relato es la tragedia personal del personaje Modesto Pardo que le lleva a descubrir cómo se organizan las tramas de adquisición de suelo que antes era rural a través de los incendios provocados y la ayuda de algunos bancos. Urbizu nos presenta las diferentes situaciones a través de la ambivalencia espacial entre los que tienen todo y los que no tienen nada, acentuadas por una marcada dirección de fotografía, y por la ambigüedad de sus personajes, tan característica del género.

Por un lado, no hay parcela de costa sin edificar. Todo está lleno de majestuosas urbanizaciones, llenas de campos de golf y de gente podrida de dinero. Por otro, hay pueblos que no tienen agua potable en el grifo, que tienen que esperar a que venga el camión cisterna para poder beber agua sin contaminarse, y hay personas que, viviendo a trescientos metros del lujo más absoluto, están realmente “tieras” (Urbizu, 2008, p. 226).

La caja 507 es el reflejo de una sociedad que empieza a estar en crisis. Nos habla de los primeros pasos de las tramas de corrupción urbanística que años más tarde desencadenan el estallido de la burbuja inmobiliaria. Esta temática también se trata en otro tipo de producciones como *Las manos del pianista* (Sergio G. Sánchez, 2008). Una adaptación literaria hecha para televisión de la novela homónima de Eugenio Fuentes, un clásico de la literatura policíaca contemporánea. En este caso la ambición vinculada a la construcción de una urbanización de lujo a las afueras de una ciudad es el disparador de la trama que se ve alterada por la aparición del cadáver de uno de los socios. El principal sospechoso, un pianista fracasado, contrata los servicios del detective Ricardo Cupido para que encuentre al verdadero asesino. De esta manera el protagonista nos sumerge en una historia que nos muestra la cara más amarga de la condición humana⁹⁸.

⁹⁸ La serie de televisión *Crematorio* (Jesús Sánchez Cabezedo, 2011) es otro ejemplo relevante en lo que respecta a corrupción urbanística pero la incluimos a pie de página por salirse de nuestro período cronológico de estudio. Emitida en Canal Plus durante el año 2011 cosecha una media de 33.000 espectadores y relata en ocho episodios la historia de los Bertomeu. Esta familia amasa una gran fortuna a base de construir a cualquier precio en la costa levantina. El relato también está basado en la novela homónima de Rafael Chirbes (2007). No la queremos dejar de incluir en nuestra investigación por ser un producto audiovisual alabado con excelentes críticas por su buena confección, equiparable a algunas ficciones televisivas norteamericanas, y por el gran retrato que realizan de una sociedad que se adentra, poco a poco, en un contexto de crisis con una protagonista por excelencia: la burbuja inmobiliaria.

Además de esta serie de televisión incluimos en esta sección algunas producciones cinematográficas que tienen como eje central de sus relatos la crisis inmobiliaria por la relevancia de las mismas, a pesar de estar fuera de nuestro período cronológico de estudio.



Fotograma 26. *La Caja 507* (Enrique Urbizu, 2002)

Enrique Urbizu también colabora en la serie para televisión *Películas para no dormir* (2006) compuesta por seis películas en torno a una hora de duración que produce y coordina Chicho Ibáñez Serrador. Esta serie nos interesa por el episodio *Para entrar a vivir* que dirige Jaume Balagueró⁹⁹. Macarena Gómez y Adriá Collado dan vida a un joven

“Tengo como sueños y todo. Sueño que nos dan nuestra casa”, así se expresa el personaje de Álex, interpretado por Fernando Tejero en la película *5 metros cuadrados* (2011) de Max Lemcke. Un drama social que cuenta la historia de una pareja que pretende casarse, y antes de hacerlo decide comprar un piso en plano a las afueras de la ciudad. Invierten en ello todos sus ahorros y firman una hipoteca a cuarenta años. Unos meses antes de la fecha de entrega se paralizan las obras y se precinta la zona. La desesperación de los protagonistas por conseguir su casa hace que el relato se convierta en una angustiada trama en la que Álex se plantea hacer cualquier cosa por conseguirla. En este caso comprar la casa de sus sueños se convierte en su peor pesadilla. Esta película fue galardonada en el Festival de Cine Español de Málaga con cinco de los grandes premios: Biznaga de Oro a la Mejor Película, Mejor Actor (Fernando Tejero), Mejor Guión, Mejor Actor Secundario (Jorge Bosch) y Premio de la Crítica.

El documental *Mercado de futuros* (2011) de Mercedes Álvarez también es otro ejemplo que trata el tema de la burbuja inmobiliaria. La segunda película de esta directora, después de la aclamada *El cielo gira* (2004) presenta la ciudad como si de una feria inmobiliaria se tratara. La cineasta filma el desalojo de una casa, que se vacía de toda su memoria, unos agentes de bolsa, un congreso sobre liderazgo empresarial o a un vendedor del rastro que se resiste a vender. Una reflexión acerca de la virtualización del espacio urbano, el desalojo de la memoria personal y colectiva, y la banalización de sueños y deseos, convertidos finalmente en pura mercancía.

⁹⁹ En esta serie también participan Álex de la Iglesia, Mateo Gil y Paco Plaza.

matrimonio que busca piso desesperadamente. La casualidad hace que vayan a visitar un piso que está en alquiler, tras recibir un anuncio en su buzón. La insistencia de la agente inmobiliaria porque se queden a vivir en el piso y una serie de circunstancias extrañas hacen que la pareja sospeche que está ocurriendo algo extraño. El hecho de buscar piso para alquilar se convierte así en un mal sueño para esta pareja.

Balagueró parece realizar acá un trabajo meramente artesanal, reduciendo toda la trama a un espacio cerrado que a través de interesantes recursos estéticos (una lluvia constante, muebles destartados y paredes estrechas) se transforma en un auténtico laberinto. La tensión creada por el director es constante, y la situación en la que se encuentran los protagonistas adquiere los tintes de una histérica pesadilla (Riera, 2006).

La comedia es el género utilizado por algunos cineastas para hablar de la problemática de la vivienda. La okupación como alternativa a este problema es el planteamiento de la historia de *Gente pez* (Jorge Iglesias, 2001). Un par de amigos de Madrid, se ven en la calle y sin sitio para vivir, deciden ocupar la casa de la tía de uno de ellos y realquilarla a más gente para poder hacer frente a los gastos. Una banda sonora compuesta por grupos del momento como The Killer Barbies o Los Planetas y los dibujos, que sirven como transición entre secuencias, de uno de los guionistas, Mauro Entrialgo, son los aspectos a destacar en este film¹⁰⁰.

La okupación también se convierte en protagonista de la comedia romántica de Pau Martínez *El Kaserón* (2008). Un joven abogado contratado por el ayuntamiento, Fele Martínez, tiene como primera misión negociar con unos okupas para que desalojen una antigua casa de campo, que según el ayuntamiento, será utilizado como centro cívico. Los okupantes no tienen intención de abandonar su casa y todo se complica cuando el letrado inicia una relación con la única mujer okupa, interpretada por Inma Cuesta. En la página web de la película Pau Martínez nos cuenta su interés por el tema de la okupación:

El fenómeno de la okupación no es nuevo en nuestra sociedad. Cientos de jóvenes ante la falta de medios para emanciparse o estando en desacuerdo con el modo de vida “convencional” deciden optar por la ocupación. Considero que es un tema demasiado serio. Tanto como para reírnos de ello. La comedia es un genero que a lo largo de la historia del cine ha servido para hacernos reflexionar sobre los temas más importantes y aparentemente

¹⁰⁰ Mauro Entrialgo además de guionista es dibujante de historietas para publicaciones como TMEO, El Víbora o El Jueves

más serios. ¿Por qué no íbamos a hacer lo mismo con un tema como el de la especulación inmobiliaria o la corrupción política? Como telón de fondo de la trama de *El Kaserón* se sitúan estos temas que vemos reflejados cada día en la prensa, pero al final como siempre lo importante son los personajes y sus historias, sus sentimientos (Martínez, 2009).

El cineasta Juan Flahn también escoge la comedia para retratar la burbuja inmobiliaria en su ópera prima *Chuecatown* (2007). Una serie de asesinatos de ancianas en el céntrico barrio madrileño de Chueca pone en alerta a la policía. El ejecutor de los mismos es un agente inmobiliario que pretende construir en la zona pisos de lujo. Ante la negativa de algunas señoras a abandonar sus casas para someterlas a un proceso de rehabilitación decide acabar con su vida. El director escribe junto a Félix Sabroso y Dunia Ayaso el guión de esta comedia negra que relata el día a día de un barrio como Chueca, inmerso en un proceso de gentrificación y rehabilitación que no deja indiferentes a sus habitantes.

7.2.2. *Hay motivo*: apuesta militante

Los planes urbanísticos locales forman parte de las nuevas políticas del Partido Popular, que a nivel estatal promueve un gobierno más neoliberal que nunca, desencadenando así un contexto político reivindicativo protagonizado por los movimientos sociales. La participación de España en la Guerra de Irak es el detonante que genera una de las movilizaciones en contra más importantes de la historia de España con una gran participación por parte de los trabajadores del cine. Una de las protestas más comentadas se lleva a cabo en la ceremonia de entrega de los premios Goya del año 2003, en la que la mayoría de los asistentes lucen una pegatina con el lema de *¡No a la guerra!*¹⁰¹.

Esta situación genera una de las experiencias más significativas en cuanto a cine militante se refiere en la producción cinematográfica española. En un contexto caracterizado por la protesta, algunos cineastas empiezan a considerar la posibilidad de realizar una película colectiva, conectando con el espíritu más genuino de las primeras producciones militantes. Así nace *¡Hay motivo!* (2004) una película compuesta de treinta y dos cortometrajes dirigidos por cineastas de la talla de Fernando Colomo, David Trueba, Julio Medem, Vicente Aranda, José Luis Cuerda, Imanol Uribe, Icíar Bollaín, Chus Gutiérrez o Pedro

¹⁰¹ Este tipo de protestas nos recuerda la experiencia de los Estados Generales del Cine Francés en 1968, y su lucha por la cancelación del Festival de Cannes de ese año como apoyo a los estudiantes y obreros detenidos en las manifestaciones de mayo del 68.

Olea, entre otros¹⁰².

Esta obra es una mezcla de documental y ficción que ofrece una visión crítica de la gestión del PP, con especial atención a cuestiones como el vertido de crudo del petrolero Prestige, el blanqueo de dinero, la manipulación constante de la información por parte del gobierno de Aznar o la especulación inmobiliaria.

Gracia Querejeta es la encargada de dirigir el cortometraje número cinco que lleva por título *¿Dónde vivimos?* Tres minutos en los que asistimos a un montaje compuesto por imágenes de gente en la calle y edificios, obras, grúas... combinadas con una banda sonora organizada alrededor de diferentes voces que leen anuncios de pisos en venta con precios desorbitados. La pieza termina con la demolición de todo lo construido y una gran nube de polvo.

Con esta película nos encontramos ante un claro ejemplo de cine militante, un caso único en la cinematografía española, que va a suponer un punto y aparte en la concepción de este tipo de prácticas audiovisuales. Una serie de profesionales del cine deciden utilizarlo como herramienta de transformación social e intervención política. Son figuras importantes del cine comercial español pero su posición es claramente militante. Deciden hacer una obra colectiva en la que por encima de todo está la denuncia.

Este singular abanico temático, que recuperaba, con su gestación colectivista, el espíritu del cine político militante en la joven democracia española, supuso también un experimento de polifonía, en el que realizadores jóvenes (como Gracia Querejeta, Sigfrid Monleón o Daniel Cebrián) y veteranos (como Vicente Aranda, Alfonso Ungría o José Luis García Sánchez) se unieron en un esfuerzo común, sin jerarquía autoral (y, de hecho, arrinconando el carisma de la ambición autoral) en un proyecto colectivo y con una finalidad política compartida y bien definida. Proyecto transgeneracional, por tanto, que implicaba a muchos jóvenes que habían debutado profesionalmente tras la dictadura de Franco, junto a otros veteranos que habían practicado el cine político militante y clandestino bajo aquel régimen (como Pere Portabella). El carácter colectivo de la obra obligó a un experimento de

¹⁰² El capítulo número treinta y tres, el *Epílogo*, realizado por Diego Galán y con comentario de Fernando Fernán Gómez, fue una contribución *a posteriori*, que relató la derrota política del Partido Popular en las elecciones, tras el terrible atentado del 11 de marzo en la estación de Atocha. Este capítulo está incluido en la versión del film que se estrena en salas en noviembre del 2004.

“estructura funcional”, buscando o ensayando la articulación óptima de los treinta y tres segmentos heterogéneos que se compone el film (Gubern, 2008, p.217).

No sólo la producción del film tiene un firme carácter militante sino también su distribución y su exhibición. No se emite comercialmente en cines sino que se hace en universidades y lugares públicos, y también es colgada en la web para su libre descarga. La película no disfruta al final de todo el desarrollo que les hubiera gustado a sus autores debido al cambio de gobierno y las circunstancias que se desarrollan después del 11 de marzo del 2004.

7.2.3. Otros barrios son posibles en la ciudad de Madrid

En el caso de la ciudad de Madrid los barrios del centro son los que más se ven alterados por los procesos de gentrificación. Malasaña, Chueca y ahora Lavapiés son zonas afectadas por una serie de planes de rehabilitación y reestructuración del Ayuntamiento de Madrid que pretende expulsar de estos barrios a los sectores más desfavorecidos para cubrir los espacios con población con mayor poder adquisitivo y así priorizar el consumo.

Las prácticas de vídeo colaborativas se hacen eco de estos planes y empiezan a documentar de qué manera afectan a la población habitante. Así encontramos ejemplos como *¿Qué pasa con mi casa?* (Red de Lavapiés, 2003), *El oro de las Californias* (Roberto Montero, 2004) o *A ras del suelo* (Alberto García Ortiz y Agata Maciaszek, 2006) que de diferentes maneras nos cuentan cómo los vecinos luchan por formar parte de la construcción de sus barrios.

El primer ejemplo es el corto de animación *¿Qué pasa con mi casa?* (2003) producido por la Red de Lavapiés en forma de Producciones en la red. Esta pieza audiovisual, bastante precaria en cuanto a medios se refiere, cuenta a través de la animación con la técnica de collage cómo este barrio se enfrenta al Plan Estratégico de Rehabilitación del Centro Urbano. El barrio de Lavapiés, olvidado por parte de la administración pública durante muchos años, en 1997 pasa a formar parte de los intereses de sus políticas urbanas. Este barrio además de caracterizarse por su condición popular y multicultural es un espacio que tiene un gran tejido social que lucha contra determinados problemas: la vivienda es uno de los más significativos. La infravivienda, las viviendas vacías y la falta de equipamientos y servicios son características claves de esta lucha. En contrapartida es un barrio repleto de bares, restaurantes y espacios de arte y cultura que atraen a gentes de diferentes procedencias pero con un alto nivel de renta.

La Red de Lavapiés es un conjunto de cooperativas sociales que estuvo muy activa desde finales de los noventa hasta aproximadamente el año de producción de este film. Este grupo se dedica a ocupar locales vacíos para darlos usos sociales así como crear espacios de reflexión y debate acerca de esta problemática en el barrio. Han editado varios textos al respecto como por ejemplo *La rehabilitación de Lavapiés o el despotismo castizo: todo para el barrio... pero sin el barrio* (2001), *Carta abierta a Sigfrido Herráez, concejal de vivienda y rehabilitación urbana del Ayuntamiento de Madrid* (2002) o *Cinco años de cuentos políticos en Lavapiés. De cómo convertir una infravivienda en un estudio de lujo* (2003).

¿Qué pasa con mi casa? (2003) forma parte también de esta campaña de difusión que llevan a cabo para denunciar la especulación urbanística. Sus intenciones son modestas pero sus propósitos firmes al producir este cortometraje que con ironía y mucho humor cierran con el siguiente alegato “Desearíamos que esta historieta se exhibiese libremente en cuanto más sitios mejor. Sabemos que os habéis quedado con ganas de “más” pero la siguiente (que ya la tenemos en mente) tardará mucho, así que rebobinad la cinta y os conformáis con ésta”. Un gran esfuerzo no profesional para intentar participar de la construcción del barrio en el que viven y quieren, a través de una práctica audiovisual alternativa.

A ras del suelo (Alberto García Ortiz y Agata Maciaszek, 2006) también se desarrolla en el barrio de Lavapiés. Con la excusa de retratar el estado de abandono del Centro de Salud de la zona, los directores hacen una radiografía de la gente que lo habita y de la resistencia de sus vecinos a las políticas locales de urbanismo concebidas al margen de lo que realmente el barrio necesita.

La iniciativa de rodar este film parte de tres vecinos, Alberto, Agata y Josevi, que se conocen por colaborar en un proyecto de comunicación alternativa en el barrio de Lavapiés llamado *Telepiés*. Muchos de los integrantes de esta pequeña televisión habían formado parte del colectivo *Insuemisión* y con la okupación en enero de 1999 del Centro Social El Laboratorio, del que hablaremos más adelante, deciden crear un grupo de vídeo llamado *Deyavi*. El objetivo era hacer menos contrainformación y más investigación audiovisual en forma de documental. El desarrollo de las nuevas tecnologías les anima a lanzar una propuesta como *Telepiés* en el año 2002. Josevi Soria (2004), uno de los integrantes, lo explica de la siguiente manera: “se trataba de juntarse con muchos otros colectivos de

Madrid y, sobre todo, de Lavapiés, y otras personas individuales que estuvieran interesadas en hacer una tele de barrio pero con perspectivas metropolitanas”.



Fotograma 27. *A ras del suelo* (Alberto García Ortiz y Agata Maciaszek, 2006)

Tanto Alberto, como Agata y Josevi, son personas implicadas en diferentes proyectos audiovisuales militantes muy vinculados con el espacio que habitan, en este caso el céntrico barrio de Lavapiés. Agata es la única de ellos que tiene una formación vinculada con el audiovisual, estudió Comunicación Audiovisual en la Universidad Complutense de Madrid, en cambio Josevi y Alberto vienen de otros campos pero sienten un gran interés por todo lo relacionado con el vídeo como herramienta de intervención política y social. Así nos lo contaba Agata en una entrevista personal que mantuvimos con ella en la Plaza de Agustín Lara, uno de los espacios públicos protagonistas del documental *A ras del suelo* (2006):

Éramos vecinos que participábamos en las luchas del barrio y también grabábamos. Todo esto no lo veo posible sin una implicación personal. Lo haces porque de verdad crees en esto y te apetece. Como por ejemplo Javier, para él grabar Minuesa era importante porque él estaba implicado en Minuesa¹⁰³. Nuestras herramientas son éstas, te encanta contar historias a través de imágenes y como estás implicado te pones a grabar (A. Maciaszek, comunicación personal, 15 de junio 2014).

El material audiovisual comienza a grabarse pero la prolongación del rodaje hace que sólo Alberto y Agata continúen en el proyecto. La narración comienza con un título que dice “Telepiés presenta” que como nos explica la directora “se dejó de modo simbólico para

¹⁰³ Aquí se refiere al cineasta Javier Corcuera

subrayar nuestros orígenes y principios”.

El documental se estructura alrededor de tres actos políticos en los que se inauguran diferentes centros culturales como el Centro Dramático Nacional o una nueva sede de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Los autores pretenden visibilizar así la actitud de las autoridades locales: llegan, cortan la cinta y se van, ante las carencias reales del barrio: “la cultura es importantísima pero también la salud de los ciudadanos” dice uno de los afectados en la película.

Influenciados de manera directa por la forma de grabar el documental de José Luis Guerín *En construcción* (2002), el rodaje se realiza a lo largo de tres años¹⁰⁴:

Tras hacer un primer montaje, nos entraron más ganas de adentrarnos en el barrio. Hacer un vídeo muy militante se nos quedaba corto. Ya llevábamos mucho tiempo grabando manis, eventos detrás de colectivos... y estábamos cansados. Así que buscamos hacer política pero sin dar mensajes evidentes. Podemos grabar una conversación o una mirada hacia el barrio o hacia la gente que está hablando y eso es política igual. Se le cede todo el protagonismo a la gente. La elaboración fue también un proceso de aprendizaje para nosotros (Del Barrio, 2007).

El film cuenta con una licencia copyleft y se pudo descargar durante mucho tiempo en una página web, que ahora está en desuso, creada para tal fin¹⁰⁵. Un proyecto independiente que parte de la autogestión para apostar por la libertad creativa en todos los procesos de la película y que cuenta con algunas dificultades a la hora de distribuirlo.

Con los medios tecnológicos que existen hoy día es posible producir una película así, con bajo coste. Lo difícil viene después, a la hora de distribuir el documental. Por muchas proyecciones alternativas que montes, si no cuentas con una distribución comercial tu audiencia va a ser muy reducida (Del Barrio, 2007).

A *Ras del suelo* se convierte así en una película que filma lo cotidiano en un barrio de Madrid que podría ser cualquier barrio céntrico de cualquier capital europea pero con una postura militante a la hora de reflejar la realidad. Otra forma de explorar las posibilidades

¹⁰⁴ José Luis Guerín cuenta con un material muy valioso, más de ciento veinte horas de brutos, rodado por estudiantes del Master de Documental de Creación de la Universitat Pompeu Fabra en Barcelona. Él mismo reconoce que con técnicos profesionales un rodaje así no podría haberse llevado a cabo (Martínez Villegas, 2014).

¹⁰⁵ www.arasdelsuelo.net

creativas del cine.

Estos colectivos audiovisuales que nacen en el barrio de Lavapiés tienen verdadero interés por crear una red de comunicación alternativa que ponga en contacto todos los proyectos audiovisuales del estado que utilicen el vídeo como herramienta de transformación social. Josevi Soria es uno de los activistas más implicados en la construcción de este puente de comunicación y participa en muchos de los encuentros propuestos para tal fin. La primera experiencia de este tipo son las jornadas *Antenak –Hiriko haizeak, La ciudad en el aire-* que se llevan a cabo en Bilbao en noviembre del 2004. Los organizadores de tal evento son Amatau Tv, un grupo de experimentación que estudia los efectos de los medios audiovisuales en el barrio de San Francisco en Bilbao con la voluntad de pensar colectivamente los procesos de transformación que las ciudades contemporáneas están sufriendo.

Situada en el céntrico-periférico barrio de San Francisco de Bilbao, amatauTV nace de una voluntad de trabajar y pensar colectivamente los procesos de transformación que la metrópoli contemporánea viene sufriendo. Desde el uso del espacio público y las intervenciones urbanísticas a los movimientos migratorios, desde la socialización de las nuevas tecnologías a la tematización del arte y la cultura, amatauTV se concibe como un pequeño observatorio de las placas tectónicas de este gran laboratorio que es la ciudad (Etxeberria y Rozas, 2005, p.1).

En estas jornadas se dan encuentro grupos videoactivistas como Eguzki Bideoak, Indymedia Euskal Herria, Telepiés, y algunas telestreets italianas, entre otros. Las televisiones de calle o telestreets surgen en Italia a comienzos del siglo XXI, muy influenciadas por experiencias llevadas a cabo en los años setenta por algunas radios libres como Radio Alice. Su objetivo es plantear alternativas a la teledictadura ejercida por Silvio Berlusconi. Además suponen una apertura de la producción televisiva a las dinámicas participativas basándose en un modelo de comunicación horizontal donde el espectador no sólo ve la televisión sino que también la hace.

En uno de sus manifiestos fundacionales explican el porqué de su existencia:

Todos saben que en Italia se ha instaurado una dictadura televisiva. Gracias al dominio del mediascape un sinvergüenza se ha adueñado del poder político, y gracias al poder político alimenta su sistema de poder comunicativo. No hay salida. Muchos temen que esté destinado a dominar para siempre. Pero no es así. Porque la televisión ha muerto. La energía de la comunicación social se dirige en otra dirección. La dirección de la red. Pero

la mayoría de la población italiana recibe de la pantalla televisiva una parte dominante de las señales que influyen en el cerebro social. Debemos llevar el mensaje dentro de esa pantalla e interconectarlo con la red. Nuestra tarea en el futuro inmediato es conectar el circuito de la producción audiovisual con una red territorializada (barrio por barrio) de microtransmisores de pequeño alcance. Por tanto, lo primero que hace falta es construir esa red. La llamaremos Telestreet” (López, 2004).

Esta nueva forma de hacer televisión influye de manera significativa en algunas propuestas de televisión horizontal que se plantean en España, es el caso de Telepiés o Amatau tv. A partir de entonces las redes de comunicación se establecen para colaboraciones futuras, como es el caso del seminario que Josevi Soria organiza junto con el colectivo ZEMOS 98 en 2006 en la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA) que lleva por título *Otras formas de televisión*¹⁰⁶. A este seminario también asisten Okupem les Ones, Eguzki Bideoak, Carles Ameller en representación del colectivo de los años setenta Video Nou, Amatau Tv y Fundación Rodríguez¹⁰⁷.

Un espacio de encuentro y reflexión acerca de las nuevas televisiones horizontales que están naciendo, otra forma de hacer política a través del audiovisual. En el texto

¹⁰⁶ El colectivo ZEMOS 98 es un equipo de trabajo que investiga, programa y produce contenidos relacionados con educación, comunicación y creación audiovisual. Así lo explican en su blog: “Vivimos en la sociedad red y por eso convergemos y nos asociamos temporalmente, tejiendo relaciones y generando micro-comunidades. El resultado más evidente de esas relaciones es nuestro Festival Internacional ZEMOS98”. Este festival, uno de los grandes referentes estatales en el mundo de la cultura libre, tras diecisiete años de existencia ha puesto punto y final a sus actividades este año. La causa de esta decisión es no seguir colaborando con un modelo cultural basado en la precarización de las prácticas. Al margen del festival desarrollan otros trabajos en el marco de la programación cultural, la comunicación, la educación y el audiovisual con una visión crítica de la producción cultural: “Nuestras actividades no pierden de vista nuestro posicionamiento sobre cómo, dónde y por qué debe producirse el conocimiento y la cultura, tratando de ser transparentes y críticos sobre cuál es la función sociocultural que entendemos tiene la comunicación, la cultura digital y audiovisual, y en definitiva, el pensamiento contemporáneo”.

¹⁰⁷ Fundación Rodríguez son Ignacio Rodríguez y Fito Rodríguez. Estos videoartistas presentan el proyecto "Intervenciones TV" reuniendo hasta la fecha más de cien piezas de televisión. Este grupo propone el medio televisivo y la televisión en internet como soporte para propuestas de creación audiovisual. Más vinculados con el mundo experimental tienen una postura crítica y reflexiva respecto al mundo de la televisión convencional y la publicidad que expresan en sus creaciones.

introdutorio de la presentación del programa del seminario lo explican de la siguiente manera:

Telestreet, noticieros de barrio, videoartistas, televisiones comunitarias, emisiones de streaming, colectivos de vídeo... son algunos de los nombres de los proyectos de producción audiovisual que están proliferando con fuerza en los comienzos de este siglo. Tan variados como sus nombres son sus apuestas, que van desde la capacitación audiovisual de los colectivos sociales más desfavorecidos a la invención y uso de herramientas de producción audiovisual basados en software libre, pasando por difuminar las fronteras entre la producción y el consumo de imágenes, o por el intento de usar la herramienta internet para superar barreras expresivas y lanzarse a la producción colectiva de imaginario, de creación artística sin sujeciones (Zemos 98, 2006).

El objetivo de estos grupos es repensar la televisión bajo un nuevo modelo comunicativo que permita hacer al espectador la televisión que quiere. Se puede establecer paralelismos entre estas luchas y las barriales donde se defiende la creación de espacios consensuados con los habitantes del barrio que son los que realmente conocen las necesidades.

Como es el caso del film *El oro de las californias* (Roberto Montero, 2004). Un documental de veinticinco minutos que cuenta el proceso de rehabilitación que sufre el barrio madrileño de las Adelfas, más conocido como de las Californias, por ser esta calle la que vertebra la zona.

Utilizando como excusa la Primera Edición del Festival de Cine Social de las Californias, celebrado en mayo del 2003, diferentes vecinos miembros del Centro Social Seco, la Asociación de Vecin@s Los Pinos de Retiro Sur o la Cooperativa de Vivienda Joven Covijo explican los problemas del barrio. El film cuenta también con la colaboración de importantes figuras del cine español como Fernando León de Aranoa, Paul Laverty o Javier Corcuera, que nos hablan de la tradición de lucha de este barrio y de cómo los jóvenes deben recoger el relevo del activo movimiento vecinal que hubo en los años setenta.

Las Adelfas es un barrio muy bien situado, en el distrito sur de Retiro, que se enfrenta a un Plan General de Urbanismo del Ayuntamiento donde se van a expropiar y tirar una serie de casas bajas para convertir el área en una zona residencial con pisos de lujo. La comunidad de vecinos está en contra y apuestan por la elaboración de un Plan de Urbanismo Alternativo con la asesoría de varios técnicos, en el que se contempla el realojo del Centro

Social Seco, que lleva más de doce años trabajando en el barrio, y un proyecto de cooperativa de vivienda joven en régimen de alquiler. Con un estructura documental basada en las entrevistas, también conocida como rostros parlantes o talking heads, Roberto Montero radiografía el barrio y su tejido social robusto, algo tan significativo e importante para sacar adelante este tipo de luchas.



Fotograma 28. *El oro de las californias* (Roberto Montero, 2004)

La Asociación de Vecin@s Los Pinos de Retiro Sur es una asociación de reconocida trayectoria desde la década de los ochenta. Han llevado a cabo una labor muy activa en el barrio por conseguir mejorar las condiciones de vida de sus habitantes. Muy vinculados al Centro Social Seco, ubicado en un edificio ruinoso que cedieron sus propietarios para dar vida al barrio, el único espacio de referencia para los vecinos en un área que carece de oferta cultural pública.

La gravedad de la falta de espacios públicos reside, precisamente ahí, en la flagrante ausencia de espacios y momentos de diálogo y encuentro desde los que hilvanar una identidad colectiva sólida y poner los cimientos de una comunidad cohesionada capaz de hacer frente a la creciente anomia social provocada por la globalización económica (2 Festival de Cine Social de las Californias, 2004, p.6).

El Festival de Cine Social de las Californias se convierte en uno de esos lugares de encuentro. Fue en la Segunda edición de este festival donde se estrena el documental. Un espacio en el que se da la oportunidad a todo el mundo, pero en especial a los vecinos, de ponerse en contacto directo con la cultura cinematográfica y sus protagonistas.

Javier Corcuera y Fernando León de Aranoa les ayudan a contactar con directores, guionistas y actores que de una manera desinteresada colaboran con el festival presentando alguna de sus películas.



Figura 18 y 19. Carteles de la II y IV Edición del Festival de Cine Social de las Californias.

Fuente: Festival de Cine Social de las Californias

El objetivo principal de este festival es el debate posterior a la proyección:

Porque en nuestro festival aspiramos a molestar a los asistentes, a obligarles a pensar, a dudar, a no permitir limitarnos a mirar, a identificarnos en una misma experiencia emocional de noventa minutos. Queremos un festival público en el que el público organice, trabaje, dialogue. Un público que autogestione su ocio, sus deseos, sus fuentes de conocimiento y descubra dialógicamente lo que se esconde detrás de lo aparente. Porque es así como se construye sociedad (2 Festival de Cine Social de las Californias, 2004, p.8).

Este festival disfruta durante unos años de un gran reconocimiento como espacio de reflexión en un entorno deteriorado y marginado como es el barrio de la Adelfas. Una iniciativa audiovisual de carácter militante que genera una alternativa de ocio de calidad que ayuda a cubrir las carencias que en este sentido tienen los vecinos del barrio¹⁰⁸.

¹⁰⁸ En el año 2006 el Colectivo Estrella y el Grupo Otras voces producen el documental *¿Qué pasó en mi barrio?* Este documental hace un recorrido histórico por el movimiento vecinal en Madrid: “El fenómeno de la inmigración campo-ciudad de los sesenta, la autoconstrucción, la remodelación, la lucha por los equipamientos básicos, la pérdida de la fuerza de las asociaciones... La película repasa los elementos básicos para entender esta importante expresión de los movimientos sociales desde sus comienzos hasta la realidad actual de nuestros barrios” (Memoria del movimiento vecinal en el C.S. Seco, 2006). Tras conversaciones con diferentes miembros de la asamblea de estos colectivos no han conseguido rescatar el documental. Este

Al año siguiente, octubre del 2005, el equipo de la televisión local Tele K graba un programa especial sobre este barrio que lleva por título *Barrio Sécamo*. A base de entrevistas y sketches con diferentes personajes del programa de televisión Barrio Sésamo como Epi y Blas o Chema “el panadero” construyen la historia del barrio de las Adelfas y ponen de manifiesto que el Plan de Urbanismo del Ayuntamiento sigue adelante y que el barrio está peor que nunca. Las mismas vecinas y el niño que aparecen en *El oro de las Californias* asisten al plató y cuentan cómo está la situación¹⁰⁹.

Además de los procesos de rehabilitación retratados en las producciones anteriores, el movimiento okupa sigue planteando alternativas al mercado inmobiliario protagonizado en estos años por un marco especulativo. Así nos encontramos con films como *Laboratorio 3, ocupando el vacío* (Kinowo Media, 2007), *Calle del Acuerdo 8, el patio* (Ganjah, 2009), *CSOA (Centro Social Okupado y Autogestionado) Escuela Taller* (La Plataforma, 2006), *CSOA El desguaze* (Utopikadoc, 2007) y *CSO La Alarma, respirando en colectivo* (La Plataforma, 2008).

Todas estas experiencias se dan bajo un nuevo marco legal condicionado por la reforma del Código Penal de 1996 en el que se reconoce la usurpación como delito y la posibilidad de ingresar en prisión por okupar. El Centro Social Okupado y Autogestionado El Laboratorio es una de las experiencias de okupación que intenta dar un giro a este movimiento. Este proyecto comienza en abril de 1997 okupando un complejo de edificios en el barrio de Lavapiés, en Madrid. Desde su nacimiento marca ya una diferencia respecto a experiencias anteriores y es que la okupación la realizan a plena luz del día participando en ella cientos de personas. Un proyecto estable y longevo que dura seis años con tres ubicaciones diferentes y que se convierte en un referente estatal para el movimiento. Además del centro social el espacio también alberga un proyecto de vivienda formado por

es parte del mensaje que nos hicieron llegar vía correo electrónico: “Nos hemos puesto en contacto con algunos antiguos compañeros del Colectivo Estrella y nos comentan que tienen problemas para localizar el documental. De todas formas va a seguir insistiendo y si logran encontrar alguna copia nos avisarán” (C.S. Seco, comunicación personal, 25 junio 2014). Lo incluimos a pie de página porque no hemos conseguido encontrar ninguna copia de este documento audiovisual. Pero no queríamos que cayera en el olvido y tenerlo presente como una práctica videoactivista más, a pesar de no poder visionarla.

¹⁰⁹ Este programa está disponible para su visionado en Youtube en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=w4IY1iNVL-0>

cincuenta personas.

Kinowo media es el colectivo audiovisual encargado de producir *Laboratorio 3, ocupando el vacío* (2007). Este grupo surge a iniciativa de Fernando, Antonio y Agata, la directora de *A ras del suelo* (2006). Sus primeros contactos nacen a raíz de un interés compartido por hacer un documental crítico con el Plan Puebla Panamá, pero las dificultades en la producción del mismo hace que el proyecto no salga adelante. Igualmente ellos continúan dando forma al grupo:

No éramos ni una asociación, ni una productora, ni nada... Yo como soy polaca Antonio me dijo: “¿Cómo dirías” un lugar de cine” en polaco?”. Yo le contesté que no existe esa expresión en polaco pero pensé que muchos pueblos en Polonia terminan en -owo, de ahí que nos llamáramos Kinowo (A. Maciaszek, comunicación personal, 15 de junio 2014).

A pesar de haber participado de la creación del colectivo, los desacuerdos creativos y el cúmulo de trabajo en otras producciones militantes, en este momento también estaba finalizando su proyecto de *A ras del suelo* (2006), Agata decide dejar el grupo. Son Fernando y Antonio los que continúan con la aventura y filman la historia del último Laboratorio, un centro social ubicado en una antigua imprenta abandonada, y okupado durante los años 2002 y 2003.

El relato empieza con la declaración en rueda de prensa del abogado Endika Zulueta ante el inminente desalojo del espacio: “Okupar inmuebles en situación de abandono no puede ser delito, en el contexto en que nos movemos. Un millón y pico de inmuebles en situación de abandono en todo el estado español y cerca de 300.000 casas en situación de abandono solamente en la Comunidad de Madrid”. Una alusión directa a la reforma del código penal y un intento de legitimar el movimiento ante la necesidad de vivienda que tienen muchos jóvenes en este momento de gran especulación inmobiliaria.

De manera cronológica, Kinowo Media nos cuenta cómo se produce la okupación, las obras de rehabilitación, la construcción de espacios (cine, sala de danza, cafetería...) y el desarrollo de actividades tan diferentes como teatro, conciertos, danza, reiki, capoeira o boxeo. Los actores Guillermo Toledo y Alberto San Juan, muy vinculados con el espacio, también aparecen en la película explicando lo que significa para ellos este centro social¹¹⁰.

¹¹⁰ Se incluyen en el film dos momentos televisivos protagonizados por Guillermo Toledo, el primero, en el programa de Canal + *Lo más Plus* haciendo una defensa del espacio con una pancarta que dice: El Laboratorio se queda en Lavapiés, y también la Ceremonia de los Premios Goya, presentada por la compañía

Pero este film no sólo habla de la vida e historia del Laboratorio, sino también de la relación que se establece entre el espacio y los vecinos del barrio que hablan sobre el problema de la vivienda o los procesos especulativos de la zona y de los movimientos sociales del momento.



Fotograma 29. *Laboratorio 3, ocupando el vacío* (Kinowo Media, 2007)

Cobran especial protagonismo en el relato las movilizaciones en contra de la guerra de Irak en el mes de marzo del 2003, las acciones que lleva a cabo la Red de Lavapiés ante los planes de rehabilitación del gobierno local o las primeras experiencias de comunicación alternativa con el desarrollo de las nuevas tecnologías.

Al calor de las movilizaciones actuales contra la guerra de Irak y con la participación de *hackers*, militantes y activistas de medios independientes, se ha creado un centro de medios de comunicación con el propósito de coordinar diferentes iniciativas de comunicación y contrainformación que surgen desde los movimientos sociales de Madrid. Basado en herramientas libres, conexión local *wireless*, ADSL hacia el exterior, recepción de televisión vía satélite, un dispositivo de teléfonos móviles en contacto con las movilizaciones, se puso en marcha una emisora de radio por Internet que cubrió la contrainformación de las jornadas de movilización antibélicas en Madrid (Sádaba y Roig, 2004, p.281).

Un relato que apuesta por mostrar el espacio como un lugar de encuentro donde poder

teatral Animalario, de la que forman parte ambos actores, donde muestran su rechazo al desalojo del centro social.

profundizar, reflexionar y aprender sobre todo lo que ocurre en el barrio de Lavapiés y un centro social abierto y receptivo a cualquier tipo de oferta cultural o artística. El colectivo Kinowo Media apuesta por la producción audiovisual alternativa y escoge una licencia creative commons para la exhibición y distribución de la obra. Entienden esta producción como un ejercicio de reflexión acerca de diferentes prácticas colaborativas incluyéndose y participando de todos los procesos. Así lo explican, dejando un atisbo de esperanza a pesar del desalojo del centro social, con el último rótulo que aparece en el film:

Durante ocho años, fuimos miles de personas las que defendimos y pensamos un laboratorio: un lugar desde el que inventar cuestionando, un espacio abierto, diverso, heterodoxo, conflictivo... Para nosotros, que hicimos esta película, la experiencia del labo, de esta forma de hacer las cosas con nuestras propias manos, tampoco va a dejar nunca de respirar.

Una experiencia alternativa que marca un antes y un después para los centros sociales: ocupar el vacío desde el vacío.

Siguiendo la estela del Laboratorio, con tres ubicaciones diferentes pero el mismo proyecto, nace el Espacio Polivalente Patio Maravillas en julio del año 2007. Este antiguo colegio de la Calle Acuerdo 8, en el madrileño barrio de Malasaña, es okupado durante la Semana de Lucha Social. Durante estos días se okupaban espacios para albergar la sede temporal. El Patio Maravillas es el espacio elegido por la asamblea pero ante las grandes posibilidades que presenta el edificio deciden dar continuidad al proyecto okupándolo permanentemente¹¹¹.

Este edificio es propiedad de uno de los imputados de la operación urbanística de Alcorcón y lleva en estado de abandono más de diez años, esperando una recalificación que lo convierta de dotación social, que es su catalogación en el momento de la okupación, a superficie edificable. Así lo explican unos cuantos integrantes de la asamblea del espacio en el documental *Calle del Acuerdo 8, el patio* (Ganjah, 2009). Una producción audiovisual colectiva y autogestionada llevada a cabo por el colectivo Laesperience, Soluciones gráficas y audiovisuales. Esta obra cuenta con una licencia ColorJuris azul-rojo, un sistema mixto de autogestión y cesión de derechos de autor en línea a partir del modelo

¹¹¹ Los portavoces y mediadores de la Semana de Lucha Social de los diferentes años llegan a un acuerdo con la Delegación de Gobierno para permanecer en el espacio okupado sólo durante los días que duran los actos reivindicativos. Con el EPA Maravillas estos acuerdos se rompen.

continental que trata de equilibrar los derechos de los autores con el derecho al libre acceso a la cultura, y diferencia entre derechos morales y derechos de explotación¹¹². Otra forma de luchar por la cultura libre y contra los restrictivos derechos de autor convencionales.

Como muy bien explican al comienzo del film, éste se lleva a cabo “sin la colaboración del Ministerio de Cultura, el Instituto de Crédito Oficial y la Comunidad de Madrid”. Apostando por presentar una imagen diferente de la okupación, para salir del gueto, diferentes rostros parlantes nos cuentan la historia y todas las actividades que se llevan a cabo en este centro social: taller de serigrafía, taller de fotografía social, la oficina de derechos sociales, el taller de bicis o el hacklab, entre muchas otras. Un espacio que cumple con una función crítica hacia las administraciones públicas en la Comunidad de Madrid.

El Patio Maravillas se ha concebido desde sus inicios como un espacio desde el que construir democracia, desde el que generar otra política. En este sentido hemos tratado de organizarnos en forma de red, centrándonos en el hacer, en lo material y no tanto en la identidad, intentando subvertir el eje “izquierda-derecha” y sustituirlo por el eje “arriba-abajo” (Historias en la historia, 2007).

A pesar de ser un trabajo colectivo, hecho con el esfuerzo de muchas personas bajo el nombre de Sol@ no puedes con amig@s sí y Laesperience, Soluciones gráficas y audiovisuales, la idea original surge de Ganjah, el director y guionista de la película. Él cuenta en el blog del documental cómo conoce el Patio Maravillas gracias a un director de arte que le propone grabar la renovación de la fachada del edificio. Al pasar allí un día empieza a entender lo que este espacio supone para el barrio y de grabar la fachada del antiguo colegio pasa a grabar la vida del espacio.

Pronto, la maquinaria que engrasa el mejor equipo humano, acostumbrado a tejer sueños en una manera de guerrilla, se sumó a crear en imágenes aquella frase que durante el mes siguiente no paró de dar vueltas en mi cabeza, pero no solo quería mostrar sus talleres, sus asambleas, la manera que tiene el genero humano de organizarse o de encontrar espacios donde poder socializar, quería saber que grado de sinergia tenían l@s vecin@s y usuari@s

¹¹² En el caso de ColorJuris azul-rojo la licencia permite la reproducción, distribución y comunicación pública, siempre que se haga sin ánimo de lucro y la realización de obras derivadas para usos comerciales y no comerciales; siempre y cuando la obra derivada se ceda en las mismas condiciones en las que se recibió (cesión en cadena).

con el centro social autogestionado, vista la reacción que percibí de muchos de ell@s, durante los días de la pintura en la fachada (Calle del Acuerdo 8, el patio, 2010).

Bajo este precepto el director se encarga de que además de los integrantes del propio espacio también hablen otros habitantes del barrio y organizaciones vecinales. Todos ellos coinciden en que el Patio Maravillas es un espacio único para la participación ciudadana horizontal. Muchos de ellos aprovechan la presencia de las cámaras para pedir mejoras en la zona como un nuevo centro de salud, un centro social donde puedan estar los mayores o espacios para los niños. Pero en el documental también aparecen voces críticas con el espacio. Los ruidos nocturnos, el botellón en las calles o la suciedad se convierten en graves problemas que intenta solucionar la asamblea de gestión pero difíciles de solventar en un barrio como Malasaña¹¹³.

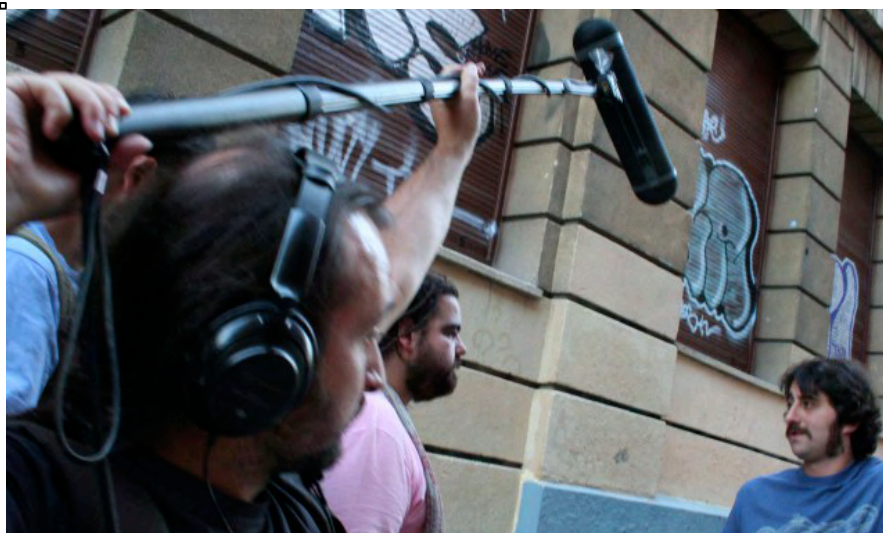


Figura 20. Un momento del rodaje del documental. Fuente: Calle del Acuerdo 8, el patio

¹¹³ El 11 de junio de este año se lleva a cabo el desalojo de la tercera sede del proyecto Patio Maravillas. Tras cinco años instalados en el número 21 de la calle Pez, en el centro de la capital, son desalojados el penúltimo día del gobierno en funciones de la anterior alcaldesa, Ana Botella. El colectivo se traslada a una nueva okupación en el mismo barrio de Malasaña de la que son desalojados por sorpresa a primeros de agosto. La nueva alcaldesa de Madrid, Manuela Carmena, unos días después, explica a los medios que el Consistorio está estudiando la cesión de edificios municipales vacíos a organizaciones sociales con capacidad de gestionarlos y que el criterio para ello sea el rendimiento social. El Patio Maravillas es uno de esos colectivos que está en negociaciones con el Ayuntamiento. Se abre así una nueva estructura de oportunidades sólo para algunos de estos proyectos ya que muchos otros centros sociales okupados piensan en la okupación como una forma de lucha contra el sistema capitalista y no contemplan la posibilidad de acuerdos con los consistorios municipales.

CSOA Escuela Taller (La Plataforma, 2006), *CSOA El desguaze. Historia de una okupación* (Utopikadoc, 2007) y *CSO La Alarma, respirando en colectivo* (La Plataforma, 2008), hacen referencia a distintos centros sociales de la capital. Todos estos films son elaborados por colectivos audiovisuales videoactivistas y comparten características en su producción y sus estructuras narrativas.

No podemos olvidar que durante estos años se está sufriendo uno de los momentos especulativos en torno a la vivienda más importantes de su historia. Son años duros para el movimiento okupa ya que con el crecimiento del mercado del suelo y la vivienda es muy difícil encontrar casas que puedan ser okupadas y “tras el desalojo del Laboratorio 4 en el 2004 y hasta el 2008 el movimiento okupa está bastante desarticulado, son pocas las experiencias que duran un tiempo estimable y pocas las que estaban ubicadas en el centro de Madrid” (Martínez y García, 2014, p.333).

Ante una carencia de centros sociales las movilizaciones por una vivienda digna recaen en la Asamblea contra la precariedad y por una vivienda digna, más tarde conocida como V de Vivienda que nace en 2006 con un claro propósito: denunciar la especulación inmobiliaria y la imposibilidad de acceder a una vivienda.

Estos colectivos videoactivistas, La Plataforma y Utopikadoc, nos cuentan en sus producciones audiovisuales la historia de estas luchas.

La Plataforma nace a finales del siglo XX, en 1999, como un colectivo que organiza fiestas en el madrileño barrio de Malasaña para sacar dinero destinado a colectivos de lucha autónoma. Tenían muchos contactos con Indymedia Argentina, con gran presencia política en el ámbito contrainformativo por el contexto de crisis que se está viviendo en esa época¹¹⁴. Los Centros de Medios Independientes (CMI) o Indymedias surgen al calor de las protestas en 1999 en la ciudad de Seattle contra la Organización Mundial del Comercio. Estas iniciativas pioneras responden a la necesidad de la existencia de medios de

¹¹⁴ En el libro de Bustos *Audiovisuales de Combate* (2006) hay una explicación más concreta del panorama social y político de esta época en Argentina. Así mismo la autora configura un mapa de los colectivos y grupos audiovisuales que acompañan en estos procesos de transformación social, utilizando el vídeo como una herramienta de intervención política. Adoquín Video, Cine Insurgente o Indymedia son algunos de los grupos analizados dando cuenta de su sociología de formación, el estudio de sus producciones audiovisuales, objetivos políticos y construcción de los discursos. Una obra imprescindible para entender las prácticas videoactivistas argentinas de principios del siglo XXI.

comunicación alternativos:

Proponen fusionar los roles de productor y consumidor, de la emisión y recepción, de la producción y consumo de los medios de comunicación. En función del aprovechamiento de los recursos interactivos de Internet que desafían el esquema unidireccional de comunicación, estas prácticas son consideradas alternativas en relación a su contenido, y participativas por las posibilidades de interacción ofrecidas a los usuarios (Fleischman, 2006, p.1).

Configuran así un espacio de reflexión y crítica con una característica singular: open publishing o publicación abierta. Este recurso consiste en permitir que la ciudadanía pueda publicar textos, audios y videos en sus páginas webs convirtiéndose así en productores de información: Don't hate the media, be the media. [No odies los medios. Sé los medios]. Estas coberturas informativas generadas por los propios activistas tienen una repercusión mucho mayor de la esperada¹¹⁵.

Poco a poco la red Indymedia se extiende por otros países, en el caso de Argentina nace en Buenos Aires en abril del 2001, en los albores del quiebre político, social e institucional que tuvo su punto álgido los días 19 y 20 de diciembre del mismo año.

Un integrante del colectivo La Plataforma nos cuenta cómo fueron esas primeras experiencias contrainformativas en colaboración con Indymedia Argentina:

(...) Ellos hacían entrevistas de calle en Zanon, a los piqueteros... y empezamos a juntar ese material con nuestra música. Hacíamos raps, y montábamos las entrevistas y parecía que los entrevistados cantaban las canciones. (...) Después viajamos a Argentina y estuvimos haciendo entrevistas en diferentes sitios para hacer un documental, que al final no se llegó a hacer, y entonces volvimos y aplicamos aquello que estábamos haciendo en Argentina en Madrid (G. De los Santos, comunicación personal, 22 junio 2014).

Este grupo está muy influenciado por las experiencias del documentalista argentino Raymundo Gleyzer y su Cine de la Base¹¹⁶ y por el colectivo sueco Lucky People

¹¹⁵ Más de un millón y medio de personas utilizaron la página del CMI durante los tres días que duraron las protestas en la ciudad de Seattle.

¹¹⁶ Cine de la Base, junto con Cine Liberación, son los dos grupos de cine militante más importantes de la época de los setenta en Argentina. Este colectivo surge como grupo orgánico de distribución de la película de ficción *Los traidores* (Raymundo Gleyzer y Álvaro Melián, 1973). Este grupo se encargaba de producir, distribuir y exhibir sus películas allí donde pudieran. El cine tenía que ser visto por la base y la base no tenía

Center¹¹⁷. A su vuelta a Madrid empiezan a asistir a las manifestaciones y acciones convocadas por los movimientos sociales y a elaborar piezas que luego cuelgan en su propia página web y diferentes medios de contrainformación del momento como lahaine o Indymedia¹¹⁸. Materiales de todo tipo, más elaborados y algunos de producción urgente ante la necesidad política de los mismos, y sobre diferentes temas: antifascismo, vivienda, okupación, luchas obreras, ecologismo...

Este grupo vive su momento de mayor producción videoactivista entre el 2005 y el 2010. Por entonces el colectivo está formado por unas doce personas. No todos los integrantes del colectivo tienen conocimientos de audiovisual pero sí cuentan con muchas ganas de contar de otra manera lo que está ocurriendo en la capital. Siempre forman parte de las asambleas convocantes y son prioritarias las decisiones políticas acordadas en ellas como la inclusión o no en las piezas de determinados momentos o el mantener oculta la identidad de los activistas, tapándoles las caras en postproducción, por cuestiones de seguridad. Respecto a las diferencias entre su producción y la generada por los medios de comunicación de masas opinan lo siguiente:

Hacer algo como lo que hacemos nosotros que participamos en las asambleas, que colaboramos en la limpieza, en las permanencias... pues sale otra cosa que no tiene nada que ver. Cuando se habla de la base, no es un adjetivo sin más. Necesitábamos estar en las asambleas, participar de las cosas, saber que quería la asamblea que se muestre. No una cosa que viene alguien y te lo cuenta (G. De los Santos, comunicación personal, 22 junio 2014).

Este grupo siempre ha sentido especial interés por el tema de la vivienda y la okupación cubriendo lo que ocurría en los diferentes centros sociales de Madrid. En la actualidad están muy vinculados a la campaña Stop Desahucios de la PAH e intentan ir a grabar siempre que se produce uno para luego elaborar una pieza documental y darla difusión.

El colectivo de contrainformación La Plataforma graba a los okupantes del Centro Social Escuela Taller, que nace en el año 2004 y que es desalojado en abril del pasado año, en el

dinero para ir al cine así que hacían proyecciones en las universidades, en las villas y en los barrios obreros que servían como disparador del debate. Ellos eran mediadores que hablaban a través del cine. Su máximo exponente es el cineasta Raymundo Gleyzer, secuestrado el 27 de mayo de 1976 y actualmente se recuerda ese día como el Día del Documentalista en Argentina.

¹¹⁷ Más adelante explicamos en qué consiste la producción audiovisual de este grupo de los años noventa.

¹¹⁸ En su página web <http://theplatform.nuevaradio.org/> se puede acceder a toda su producción audiovisual.

cortometraje *CSOA Escuela Taller* (2006). El objetivo de la okupación, según se explica en un texto introductorio, es “desarrollar una alternativa política y social frente a la especulación urbanística que devora la ciudad”. Diferentes activistas cuentan cómo okupan y recuperan el espacio para llevar a cabo en él diferentes actividades, conciertos, talleres, fiestas, teatro, video fórums... Una pieza videoactivista de nueve minutos producida de forma colectiva y con licencia creative commons.

Llevaban ya en el 2006 tres años okupando y fue de las primeras cosas que hicimos sobre okupación. Así que hablamos con ellos y les dijimos que queríamos ir a una actividad abierta con los vecinos del barrio para grabarla. Luego también grabamos un concierto que organizamos allí. Queríamos hacer algo con ellos y organizamos una exposición de fotos. Proyectamos en una valla de publicidad que tenían y tocó un grupo de Valencia que se llama Kisap. Cuando lo terminamos fuimos a la asamblea, lo mostramos allí, a la gente le gustó y ya con la aprobación de la asamblea lo publicamos en internet (G. De los Santos, comunicación personal, 22 junio 2014).

CSO La Alarma. Respirando en colectivo (2008) resume en cuarenta y cinco minutos la vida de este espacio y su continuidad en el tiempo con la okupación de otro edificio en la calle Atocha, el Palacio Social Okupado y Autogestionado Malaya¹¹⁹. En este film el colectivo okupante, que viene de proyectos anteriores como el CSOA La Escoba (2006), decide liberar un espacio en el barrio de Embajadores, al sur de Madrid. Plantean la okupación como una alternativa para conseguir una vivienda digna “tú te compras una casa y estás condenado de por vida a pagarla. Lo único que haces es trabajar para pagar la casa”. Gustavo nos explica cómo la propia asamblea del Centro Social se pone en contacto con ellos para grabar este material:

Cuando estaban en la Escoba e iban a okupar la Alarma se pusieron en contacto con gente de la Plataforma para ver si les podíamos echar una mano y grabar la okupación. Y ahí fue el comienzo del contacto. Más avanzada la okupación nosotros seguíamos grabando actividades que se hacían allí y el documental se empezó a editar antes del desalojo. Para grabar el desalojo les dimos una cámara nuestra a unos vecinos para que justo cuando llegara la policía empezaran a grabar. Ellos estuvieron atentos y cuando llegó la policía a las cuatro de la mañana se pusieron a grabar. Y luego también incluimos la okupación de Malaya. Ese material lo

¹¹⁹ Para más información sobre este proyecto se puede visitar su página web http://alarma.ourproject.org/web/index.php?option=com_content&task=view&id=1&Itemid=2 y también la página web del CSO Casablanca, continuador del proyecto, en <http://csocasablanca.org/>

grabamos nosotros (G. De los Santos, comunicación personal, 22 junio 2014).

Todos los relatos se estructuran alrededor de los testimonios de los okupantes y se complementan con numerosas cartelas con rótulos hablando de la okupación como lucha que cuestiona el sistema. Se insiste constantemente en que la okupación es algo legítimo y que ellos no se consideran okupas sino personas que okupan. Apuestan porque sea una práctica social crítica que salga del gueto de los movimientos sociales.



Fotograma 30. *CSO La Alarma. Respirando en colectivo* (La Plataforma, 2008)

Los videoactivistas acompañan al colectivo okupante durante el proceso completo: la okupación, la puesta en marcha del espacio, el desarrollo del proyecto, el desalojo y las acciones de protesta contra el desalojo. Ellos se convierten en una pieza más de la historia del espacio grabando con sus cámaras y dejando huella de las actividades que estos centros sociales llevan a cabo en la ciudad de Madrid. La complicidad con los okupantes es máxima.

En la actualidad el colectivo La Plataforma ha dejado de producir piezas videoactivistas para centrarse más en otras prácticas políticas. Consideran que con el desarrollo de las nuevas tecnologías y la explosión social que se vive en el año 2011 con el movimiento 15M, su trabajo ya no es tan necesario:

Lo que pasó es que cuando fue el 15M el colectivo respecto al tema audiovisual empezó a desvanecerse. Por un lado, por cuestiones internas y por otro lado, porque cada vez le veíamos menos sentido. Había tanta imagen de todas las cosas... ahora con el tiempo le damos más valor, pero es verdad que se hubiera necesitado algo más estructurado, algo más político y con más continuidad. También es verdad que hay imágenes de todo, los medios generalistas también cubren todo con mucha conexión con los movimientos sociales. (...) Todos esos

elementos hicieron que perdiera un poco el sentido la producción audiovisual que hacíamos. Pero también es verdad que influyó la falta de motivación. Nos apetecía hacer algo diferente, ¿qué vamos a hacer este año? ¿otras 130 coberturas? Estábamos pensando en hacer documentales, cambiar un poco... pero en todo este tiempo la gente empezó a hacer otras cosas y la cuestión política empezó a coger más peso (G. De los Santos, comunicación personal, 22 junio 2014).

De forma similar Utopikadoc filma el documental *CSOA El Desguaze. Historia de una okupación* (2007). Este colectivo surge a iniciativa de Javier Expósito, historiador, antropólogo visual y cineasta. Su interés por el vídeo y su vinculación a determinadas luchas sociales le animan, en un taller de vídeo organizado por el Instituto Nacional de Empleo (INEM), a montar un grupo audiovisual que documente las luchas de los movimientos sociales. Con un especial interés por los centros sociales, en principio el colectivo, formado por tres personas, se plantea hacer un documental sobre los diferentes centros sociales que hay en la capital. Empiezan a establecer contacto con sus okupantes y se centran en el Centro Social Seco que está en el barrio en el que viven. Tras presentar la práctica del taller de edición deciden continuar con la aventura. Uno de los integrantes del colectivo, Javier, nos cuenta en una entrevista personal el porqué de la creación del grupo:

Era grabar o dar información que en los medios convencionales no se da y si se da, se hace de una manera tergiversada. Y hacerlo desde un punto de vista de lucha anticapitalista. Los medios defienden el sistema capitalista, nosotros damos una visión alternativa a la que dan los medios por lo tanto estamos en el otro lado. Intentamos dar voz a los que no tienen voz en los medios y si la tienen es una voz negativa (J. Expósito, comunicación personal, 28 junio 2014).

Su primera producción como Utopikadoc es la cobertura de la manifestación por la okupación organizada en mayo del 2006 por la asamblea del CSOA La Casika en Móstoles, Madrid. El objetivo de la misma es denunciar un nuevo plan de urbanización del centro de la ciudad aprobado por el Ayuntamiento que acabará con el centro histórico y con el desalojo y derribo de este mítico centro social, que a día de hoy todavía sigue activo. A través de diferentes entrevistas los activistas denuncian los procesos especulativos que está sufriendo la ciudad de Móstoles y el gran problema del acceso a la vivienda que tienen los jóvenes. También entrevistan a militantes de otros centros sociales okupados como Seco o la Escarela Karacola en el barrio de Lavapiés.

El documental que pretenden hacer acerca de los diferentes centros sociales okupados de la

ciudad de Madrid ven que es una aventura utópica y deciden centrarse en la historia de uno de ellos, el Desguaze, en la ciudad de Alcorcón, Madrid.

(...) entramos en contacto con la asamblea y les contamos lo que queríamos hacer. Al principio no lo tenían nada claro. Ahora han cambiado las cosas pero entonces era complicado ir a un centro social okupado con una cámara (...) pero bueno yendo, estando... estableciendo una relación de confianza, poco a poco se fueron abriendo a la propuesta. También nosotros les explicábamos que había que hacer documentales como éste para romper estereotipos y salir del gueto, para luchar contra la criminalización de los medios (J. Expósito, comunicación personal, 28 junio 2014).

Tras conseguir que la asamblea aceptara la propuesta y que se sintieran cómodos delante de las cámaras, Utopikadoc estuvo grabando las diferentes experiencias que llevaron a cabo en este centro social okupado durante tres años. El resultado es *CSOA El Desguaze. Historia de una okupación* (2007).

Dividido en diferentes bloques temáticos, los activistas hablan de la razón de la okupación, de la criminalización por parte de la sociedad y de los medios de comunicación del movimiento okupa, de la precariedad, el aprendizaje colectivo o la negociación con las autoridades locales. La historia termina con el desalojo del centro social, tras tres años de vida, grabado íntegramente por uno de los okupantes del espacio.

Ahora estoy dando clases de Antropología audiovisual y a los chicos siempre les hablo de la observación participante y de tener relación con los sujetos o protagonistas de tu documental y que se cree ahí un vínculo, y algunas veces les pongo ese ejemplo. Gracias a este vínculo que se creó, a nosotros nos llamaron esa mañana y hubo partes del desalojo y del derribo que no pudimos grabar, pero había gente de la asamblea del centro social que lo estaba grabando. Juntamos todo en el montaje y salió esa parte. pero es gracias al trabajo que se había hecho durante tres años de colaboración (comunicación personal, 28 junio 2014).

Un documental que tiene un claro objetivo: mostrar la okupación a la gente que no está vinculada con los movimientos sociales como una práctica política que no tiene nada que ver con la visión criminalizada que ofrecen la mayoría de los medios de comunicación de masas. Javier lo explica de la siguiente manera:

(...) que lo viera mi madre y dijera: "pues estos chicos no son lo que yo me imaginaba". Por eso también está editado en bloques, para que sea muy facilito y lo entienda mucha gente. (...) Para mí era hacer realidad un sueño, llevar a cabo la utopía. Estar grabando,

que es lo que me gusta, estar luchando, militando... era complicado hacerlo sin medios, pero nunca lo vimos como una limitación, ni como un problema... (J. Expósito, comunicación personal, 28 junio 2014).

Es durante la grabación de este documental cuando el colectivo La Plataforma, por un miembro de la asamblea del CSOA El Desguaze, se pone en contacto con Utopikadoc para animarles a conocer el colectivo. Así es como Javier empieza a colaborar también con este grupo que ayudan a Utopikadoc, como aparece en créditos, en el diseño y postproducción del documental del Desguaze. Igualmente siguen produciendo diferentes materiales como *La okupación del CSOA El Kabo* (2007) en Madrid, el *Primer aniversario de la okupación del Espacio Social, Okupado y Autogestionado El dragón* (2009), en el madrileño barrio de La Elipa, el *Derribo del Centro Social Seco* (2007) o *La acampada de la Asamblea contra la precariedad y por una vivienda digna* (2007) en Ciudad Universitaria. En este último ejemplo Mayte, una de las integrantes de la asamblea, nos cuenta desde la acampada cómo surge este movimiento y cómo se constituye la asamblea. En el primer aniversario del movimiento deciden montar una acampada para visibilizar el conflicto. El primer objetivo es llevarla a cabo en el Paseo de la Castellana pero la policía se lo impide, de tal manera que se trasladan al terreno que está en frente de la Facultad de Medicina. Allí montan sus tiendas de campaña y dan difusión a su lucha. Ya en el año 2006 las primeras acampadas simbólicas por una vivienda digna empiezan a llevarse a cabo en las ciudades de Madrid y Barcelona. Estas okupaciones de espacios públicos constituyen un claro precedente para la acampada de la Puerta del Sol, en Madrid, del 15 de mayo del 2011.



Fotograma 31. *Acampada por una vivienda digna* (Utopikadoc, 2007)

Todas estas piezas tienen unos cinco minutos de duración y adoptan un formato muy de guerrilla comunicacional: lenguaje directo, banda sonora con grupos musicales de la escena contracultural del momento y diferentes rótulos que aportan contenidos a los relatos. Producciones videoactivistas condicionadas por la urgencia política del momento.

En la actualidad Utopikadoc no realiza ningún tipo de producción videoactivista pero la vinculación con el mundo audiovisual de sus integrantes continúa a través de una productora comercial llamada Iframeproducciones y colaboraciones esporádicas con el colectivo La Plataforma. Para terminar con este colectivo, lo hacemos con una reflexión de Javier acerca del panorama actual en el videoactivismo:

Yo creo que lo importante no es grabar sino tener claro por qué grabas y qué haces con lo que grabas. Cuando yo empecé a grabar manis estaba yo solo, y la gente pensaba "qué hace este tío" y la gente se tapaba, y eso que nosotros éramos militantes. Ahora, sin embargo, hay mucha gente grabando, y yo me pregunto qué hace esta gente con todo lo que graba. ¿lo sube a su facebook? Entonces grabando están banalizando el movimiento, no es grabar por grabar. Ahora mismo no veo que haya un colectivo potente de contrainformación. Pero claro cuando ves en Cuatro o en La Sexta que están retransmitiendo una mani o un desahucio yo pienso que están desmotivando a gente que podría grabarlo pero piensa que para qué grabar si ya lo están haciendo ellos (J. Expósito, comunicación personal, 28 junio 2014).

7.2.4. Modelo de ciudad neoliberal: Barcelona

La ciudad de Barcelona también sufre desde comienzos del siglo XXI una serie de operaciones urbanísticas que trastocan las vidas de los vecinos de los barrios, casi siempre de los más humildes. Las Olimpiadas de 1992 suponen el pretexto perfecto para llevar a cabo estas reformas y constituir un nuevo modelo de ciudad basado en el capitalismo global y lo neoliberal.

Falconetti Peña es el seudónimo que utiliza para rodar su primer documental Chema Falconetti. *El forat. El agujero* (2004) es su ópera prima a la que luego siguen *Autonomía obrera* (2008), *Causa 661/52. La insolencia del condenado* (2009) y *Oscuros portales* (2010). Todas ellas concebidas desde la óptica del militante, autofinanciadas, retratando diferentes problemas sociales ocultados por los medios de comunicación de masas y distribuidas de manera libre a través de internet.

El protagonista del documental *El forat. El agujero* (2004) es el barrio de la Ribera en la ciudad de Barcelona. Un barrio, que junto con el Raval o el Born forman lo que se conoce como Ciutat Vella. En estos años la Ribera y más concretamente el Barrio de Santa Caterina, tras sufrir años de abandono y degradación por parte de las administraciones locales, se enfrenta a un proceso de rehabilitación para convertirlo en una zona cultural que atraiga al turismo y a gente joven con recursos económicos para que trasladen su residencia allí. El plan rehabilitador contempla diferentes opciones: la expropiación, la negociación con vecinos que viven en régimen de alquiler con rentas antiguas o convertir el barrio en un sitio inhabitable para que la gente decida abandonarlo y de esta manera derribar las casas para construir nuevos edificios. Pero hay muchos de estos vecinos, la mayoría gente de la tercera edad que lleva muchos años viviendo en el barrio, que se resisten a hacerlo. La incertidumbre y el vacío, representado por un solar, se hacen protagonistas del relato.

El Forat ha sido un foco de actividad vecinal continuada donde se fomentan encuentros, juegos y participaciones creativas, entre otras. Mes tras mes y año tras año va siendo testigo de una y otra demolición, el vacío va adquiriendo una mayor presencia en el barrio, no ya por ser una discontinuidad en el paisaje urbano, sino por exhibir además un tiempo de confesiones inciertas, nos referimos a las medianeras, desnudas, que cuentan de los modos de vivir de otras épocas, papeles pintados, colores, decorados desconexos, restos de la memoria. Un entorno que parece gritar, no a la especulación, pero continúa a la espera, en un incierto tiempo (Prieto, 2013, p.90).

En este caso los que guían la historia son un colectivo de vecinos, de la Asociación de Vecinos del Casco Antiguo, que junto a unos jóvenes okupas, instalados en un edificio en la Calle Metges, denuncian el proceso especulativo que se da en el barrio y reclaman la construcción de una zona verde en un solar, en vez de un parking que es lo previsto por las autoridades locales. Tras numerosas reuniones con la Plataforma contra la Especulación, diferentes asociaciones de vecinos, manifestaciones, fiestas populares y acciones directas, los vecinos consiguen que el ayuntamiento desestime la opción de construir el parking, explicado al final del film con un rótulo.

Un pequeño abeto es el símbolo del barrio que lucha contra este proceso. Sufre diferentes ataques, no sé sabe muy bien por parte de quién, pero los vecinos no desisten en su intento de convertir esa zona en un área verde, aunque en ella sólo haya plantado un árbol. A lo

largo del relato vemos cómo el árbol sufre las mismas presiones (talado, envenenado y aplastado) que el resto de los vecinos del barrio.



Fotograma 32. *El forat. El agujero* (Falconetti Peña, 2004)

La grabación de la producción comienza en enero del 2001 y se prolonga durante tres años. El director convive con los vecinos y se convierte en uno más de ellos. Les observa y les graba. Se le escucha en varias ocasiones: haciendo alguna pregunta y defendiendo la grabación de imágenes ante autoridades locales o la policía que le obliga a apagar la cámara. A lo largo del documental los habitantes de El forat de la Vergonya, así lo hacen llamar, nos cuentan sus historias de vida y de una manera cómplice nos hacen participar de ellas¹²⁰. Falconetti consigue al más puro estilo de cine directo, cine de lo real, un documental que nos muestra la realidad de los más débiles y olvidados de la ciudad de Barcelona.

Lo mismo ocurre con su última producción *Oscuros portales* (2010) donde a través de la vida de las prostitutas del Barrio Chino hace una radiografía política y social del centro de la ciudad de Barcelona. El Barrio Chino o el Raval es una zona de la ciudad condal que siempre ha sido foco de polémicas debido a su marginalidad. Lo que en los años treinta se concibe como un espacio bohemio dedicado al ocio y sede de negocios para el esparcimiento, con la llegada de la dictadura comienza su declive. Pasa por diferentes momentos: de barrio rojo durante la postguerra a foco de drogas en los ochenta. Se

¹²⁰ El forat de la vergonya se traduce como el agujero de la vergüenza.

convierte en un barrio intransitable, abandonado y marginado por las autoridades locales de tal manera que el suelo sufre un gran abaratamiento. En el libro *Matar al chino* (2014) Fernández nos cuenta de qué manera los abandonos de estos espacios forman parte de estrategias políticas y económicas para luego reconvertirlos:

En este sentido, importantes zonas de lo que hoy se conoce como Ciutat Vella han pasado décadas sin que se hiciera ninguna inversión pública o privada relevante. Esta tesis ha podido (de)mostrar que existe un cierto interés por parte de las administraciones públicas en lo que podríamos llamar la «producción institucional del desorden» —simbólica pero también fáctica—. Gracias a ella, los gobiernos pueden abonar el terreno para futuras intervenciones urbanísticas y fiscalizadoras contra grandes capas de población y, con especial acritud, sobre los grupos más descapitalizados (p.322).

Falconetti Peña con su relato cinematográfico también apoya esta tesis. El Barrio Chino en la actualidad es un suculento pastel inmobiliario debido a su posición estratégica en el centro. En el film se va explicando con una voz over cómo han ido acondicionando la zona con universidades, museos como el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona o centros culturales como la Filmoteca de Catalunya para atraer a “la gente guapa” y al turismo¹²¹. En este largometraje asistimos a una auténtica guerra por el territorio disputada entre los habitantes del Raval y las autoridades locales de Barcelona.



Fotograma 33. *Oscuros portales* (Falconetti Peña, 2010)

Apostando de nuevo por un cine basado en la realidad más cruda, Falconetti Peña utiliza imágenes de medios de comunicación para documentar, ruedas de prensa o actos de

¹²¹ Uno de los protagonistas de la obra dice textualmente: “Echan a la purria y traen a la gente guapa”.

inauguración, entrevistas, la voz over y algunos montajes musicales como recursos expresivos para ridiculizar a las autoridades y ensalzar a los marginados, que ponen de manifiesto su postura militante y combativa ante los hechos que se están desencadenando en estos barrios céntricos de las grandes urbes.

Barcelona en la actualidad está supeditada a un proceso de especulación y espectacularización que acaba con la personalidad de la ciudad. Una de las prostitutas protagonistas lo expresa a la perfección: “el día que faltemos nosotras del barrio, anda que no os vais a aburrir ni nada”. El día que falten ellas habrán matado al Chino.

Sobre el Barrio Chino, la violencia inmobiliaria y urbanística y algunas movilizaciones vecinales hablan las producciones videoactivistas recogidas en el DVD *El cielo está enladrillado. Otras miradas sobre Barcelona* (Videometrópolis y Hangar, 2006).

La iniciativa de esta recopilación de trabajos audiovisuales producidos de forma independiente y con licencia creative commons surge dentro del marco del Taller en contra de la Violencia Inmobiliaria y Urbanística, Taller Videometrópolis. Así es cómo explican en su página web las situaciones con las que trabajan:

Si eres una pensionista víctima del mobbing inmobiliario

Si no sabes cómo pagar el aumento de alquiler

Si la hipoteca de tu piso te hace imposible llegar a fin de mes

Si tienes 25 años y no puedes irte de casa de tus padres

Si estás bajo amenaza de desahucio por la presión inmobiliaria

Si te desalojan y condenan por okupar un espacio

Si te amenazan, te agreden, te precarizan la vida para tener una casa

Si hace tiempo que piensas que tener una casa donde vivir es un lujo para privilegiados...

Si ya no reconoces tu ciudad porque sólo hay oficinas y centros comerciales y museos muy modernos

Si ya no recuerdas que calle significa sitio donde pasear y plaza lugar donde encontrarse

Si el centro de tu ciudad se ha convertido en un parque temático pasto de turistas cámara en ristre

Si la Administración te comunica tu próxima expropiación debido a un plan urbanístico del que nada sabes, nada puedes decir

Si vives en una ciudad saturada, cara, clonada, sobre la que no puedes opinar, en la que no puedes construir, decidir, ni usar nada sin pagar

Si hace tiempo que piensas que una ciudad es simplemente un sitio hostil donde trabajar, dormir, consumir...

Si te pasa una de estas cosas o varias a la vez, entonces es que sufres de **violencia inmobiliaria y urbanística**.

Y si el cielo está enladrillado... (La Violencia Inmobiliaria y Urbanística, 2006).

Un lugar de encuentro y aprendizaje sobre cómo retratar en imágenes la complejidad de la ciudad y sus conflictos, dirigido a personas o colectivos que están interesados en estos temas, gratuito y gestionado de forma colectiva. Esta edición recoge en total nueve producciones: cinco elaboradas en el taller y cuatro al margen pero que hablan de especulación, la destrucción de barrios, el acoso a los inquilinos o mobbing y el acceso a la vivienda¹²².

Varias de estas piezas audiovisuales tratan los problemas de la Ordenanza Municipal para la Convivencia y el Civismo, aprobada a principios del año 2006 y que forma parte de la campaña de rehabilitación del centro de la ciudad. Esta ordenanza sanciona cualquier actividad callejera que escape al control político, recaudatorio y simbólico del ayuntamiento. *El Botellón* (Óscar Rodríguez y Jordi Secall, 2006) recoge la convocatoria de desobediencia que vía correo electrónico y sms se plantea en marzo del 2006 para protestar por la parte de la normativa que prohíbe beber alcohol, y comer, en la calle. Como si de un videoclip se tratara, con música comercial de Abba, Lou Reed o Queen, los videoactivistas recogen los disturbios y las cargas policiales que provocó tal evento. Al final del relato se explica que la persona que graba las imágenes fue detenida durante 48 horas y acusado de agresión y resistencia a la autoridad pero al final no tuvo consecuencias legales. Esta detención pone de manifiesto el uso de la cámara como una herramienta más de denuncia que graba abusos policiales en este tipo de intervenciones en la calle.

Esta Ordenanza Municipal le recuerda a Eva Sastre Forest a la Ley de Vagos y Maleantes, sustituida en 1970 por la Ley de peligrosidad y rehabilitación social, y así lo retrata en su cortometraje *La ciudad de los otros* (2006) haciendo una comparación entre la campaña Mantenga limpia España, lanzada por Manuel Fraga, y la actual Ordenanza Cívica con la que pretenden poner a Barcelona:

¹²² En este dvd encontramos una película, ya estudiada anteriormente, *El forat. El agujero* (Falconetti Peña, 2004).

Tan cívica, tan guapa (...) Lo cual sanciona a: homeless, prostitutas, patinadores, graffiteros, limpiavidrios, vendedores ambulantes, malabares, tarotistas, artistas, músicos, acróbatas, mendigos, topmanteros, activistas... A cualquiera. Excepto a los que se ajustan a la Barcelona guapa que quieren las instituciones y que puedan pagar los permisos para usarla, como ha ocurrido siempre.

Este film está especialmente centrado en el mundo de la cultura callejera que apuesta por una cultura alternativa, no institucional y por recuperar espacios como el Teatro Arnau del Paralelo, okupándolo. *Barcelona posa't guapa* (Raquel Marqués, 2006) o “Barcelona ponte guapa” es el lema de una campaña del Ayuntamiento más preocupado por construir una marca que una ciudad habitable, este cortometraje también es otro ejemplo de denuncia de la Barcelona pensada para vender.

Primer acto (María Romero, 2006) sigue la misma estela que la producción anterior. Como si de una película de cine mudo se tratara retrata la llegada, la búsqueda en el mapa de los emplazamientos turísticos y la pérdida de una pareja de turistas para los que la ciudad está diseñada, y en paralelo imágenes de migrantes sin papeles que son deportados de vuelta al desierto del Sáhara, excluidos de esta gran ciudad de diseño. En *Siliconia* (2005) Marco Fornarola hace un ejercicio metafórico entendiendo la ciudad de Barcelona como un cuerpo de mujer. El Ayuntamiento, continuando con la metáfora, piensa más en una mujer de silicona, guapa, que en una mujer real. A través de la mirada de un actor, un director de cine, un antropólogo, un escritor, unos okupas y una niña hacen un retrato de una ciudad pensada en “mayúsculas cuando lo que realmente importa es la letra pequeña”.

La protagonista de *Cuscús* (Maribel, Eva y Liliana, 2006) es Hadisha, una marroquí que lleva diecisiete años viviendo en el Barrio de Santa Catarina, el Forat de la Vergonya¹²³. Esta mujer nos invita a comer cuscús y a disfrutar de su elaboración en varias etapas: ingredientes, mezclar, cocer, amasar y gozar, que son aprovechadas por las autoras como metáfora de lo que está ocurriendo en el barrio. El paso de la receta de “mezclar” lo explican de la manera siguiente:

Mezclar

Barrio de Santa Catarina i Sant Pere

- superficie: 35'13 hectáreas

¹²³ Cuya problemática ya estudiamos en el film *El forat. El agujero* (Falconetti Peña, 2004).

- población: 15.008 habitantes / censo 2003
- incremento población últimos 5 años: 13,93%
- población extracomunitaria: 4.051 censados 26,99% de la población total del barrio origen latinoamericano, magrebí, subsahariano
- población activa: 6.458 censados, 12,70% paro
- nivel educativo: el 63,95% de la población activa sin título de bachiller o ciclo de FP
- tejido residencial: 8.637 viviendas
- régimen tenencia: mayoritariamente alquiler

En octubre del 2005 el Ayuntamiento empieza un proceso participativo para la reurbanización de esta zona con la ayuda de los vecinos, pero carece de metodología y calendario y los vecinos no se sienten partícipes del proyecto urbanístico¹²⁴. Las autoridades “cocinan” planes urbanísticos al margen de los habitantes del lugar y ellos intentan por todos los medios hacer frente a esta lógica mercantilista con acciones como cocinar y comer un cuscús todos juntos en la plaza.



Fotograma 34. *Cuscús* (Maribel, Eva y Liliana, 2006)

El film documenta las protestas vecinales ante la llegada al barrio de las autoridades locales: Pep Sans, consejero técnico de Ciutat Vella y Xavier Casas, primer teniente alcalde de Barcelona y presidente de la comisión de urbanismo. Al grito de “Fuera del

¹²⁴ Algunos de los vecinos, como Teresa y Paco, ya aparecen dos años antes en la película de Falconetti Peña *El forat. El agujero* (2004).

barrio especuladores” consiguen incomodarles y que abandonen el espacio de la plaza de manera precipitada, no sin antes visitar la oficina *Nous projectes al barri* donde hablan de un posible proyecto para el diseño del parque que los vecinos llevan autogestionando desde hace seis años.

El relato termina de manera pesimista con un texto explicando que en octubre del mismo año los obreros del Ayuntamiento de Barcelona empezaron a destrozar su proyecto y ante la resistencia vecinal llamaron a la guardia urbana que se encarga, desde entonces, de custodiar la zona.

Passatge de Cusidó (El Poblenou)... un adéu (Jordi Secall, Manel Muntaner, Yolanda Bermúdez y Txema Alonso, 2004) es una de las producciones independientes incluidas en el DVD pero no elaboradas en el taller. En treinta minutos, este documental nos cuenta cómo la renovación del tramo final de la Diagonal en el barrio de Poblenou supone la desaparición de una serie de casas bajas y también de una manera de entender la vida y la ciudad.



Fotograma 35. *Passatge de Cusidó (El Poblenou)... un adéu* (Jordi Secall, Manel Muntaner, Yolanda Bermúdez y Txema Alonso, 2004)

Los vecinos nos cuentan cómo siempre han estado marginados por el ayuntamiento y que todo lo que tienen lo han conseguido gracias al esfuerzo colectivo. A través de sus testimonios conocemos cómo se sienten ante una operación inmobiliaria que les obliga a abandonar sus casas y realojarles en pisos de protección oficial que todavía no están

construidos. Las ruinas y el vacío son el contexto que les rodea para hacerles sentirse incómodos y que no opongan resistencia a sus desalojos.

Una situación similar viven en el Barrio de Bon Pastor, Sant Andreu. Esta zona fue construida a principios del siglo XX con los restos de la Exposición Universal de Barcelona de 1929. Estas viviendas sociales, conocidas como las casas baratas de Bon Pastor, se convierten en alojamiento para los emigrantes rurales que llegan a la ciudad condal. Un barrio ignorado, durante toda su historia, por el Patronato Municipal de la Vivienda del Ayuntamiento y que ha luchado durante muchos años por conseguir un espacio digno para vivir.

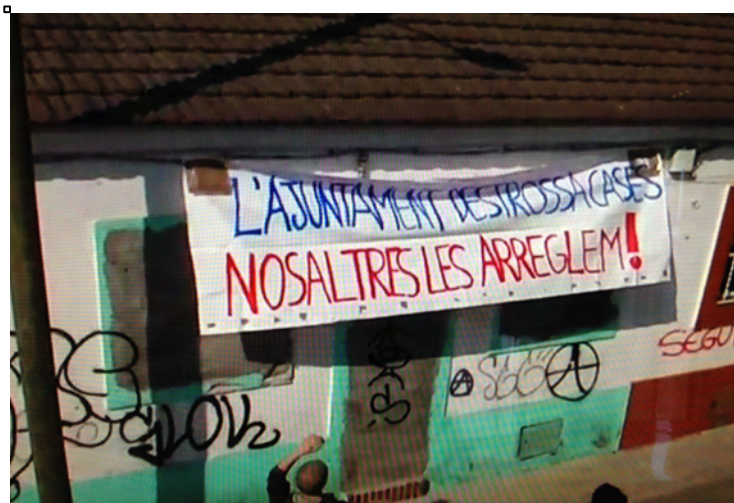
A principios del siglo XXI, con el comienzo de la burbuja inmobiliaria, la preparación del Forum de las Culturas en 2004 y el acondicionamiento de la Sagrera para la construcción del AVE, se ve afectado por un nuevo Plan Urbanístico del Ayuntamiento denominado Plan de Remodelación por el que sus vecinos se ven obligados a abandonar sus hogares. Humildes casas bajas serán sustituidas por bloques de pisos, que una vez estén construidos serán el nuevo alojamiento de estos habitantes. Este proyecto urbanístico “participativo”, que cuenta con el apoyo de la Asociación de Vecinos, tiene sus defensores, los que se han ido, y sus detractores, cinco familias que resisten al desalojo. Entre ellos hay constantes discusiones ya que hasta que éstos últimos vecinos no abandonen sus casas las obras no se pueden empezar a realizar.

Posiblemente ningún proyecto de transformación de tanta envergadura, entre los que marcaron el principio de milenio en la capital catalana, fue tan profundamente desconocido y malinterpretado por la población de la ciudad: en ningún otro barrio la «narrativa legitimadora» que las autoridades municipales utilizaron para justificar la actuación urbanística, caló tan hondo dentro de la opinión pública. Presentando como un «proceso participativo» la decisión unilateral de derribar casi 800 viviendas sociales de planta baja para sustituirlas por mil pisos de nueva construcción, un ayuntamiento de izquierdas había logrado tergiversar radicalmente la historia y los significados que los habitantes del barrio asociaban con su territorio, suplantándolos con una construcción retórica que movía sentimientos muy arraigados en la conciencia colectiva (Portelli, 2015, p.12).

Ante tal situación de desinformación la Asamblea de apoyo a Bon Pastor, compuesta por gente joven en su mayoría, realiza una acción simbólica que consiste en okupar tres de las casas que ya están vacías. La película *80 años de Mobbing* (María Moreno, Colectivo Okupem les Ones, 2007) muestra lo que ocurre durante la acción para dar difusión a la

lucha de estos vecinos. La iniciativa de grabar este momento parte de la Asamblea por la Comunicación Social (ACS) de Barcelona/Okupem les Ones. Esta asamblea nace en el año 2003 con el objetivo de crear medios audiovisuales comunitarios y cuestionar el modelo de comunicación actual. La Tele es el proyecto de televisión libre que llevan a cabo, un canal de comunicación libre, autogestionado y comunitario que nace como respuesta a la necesidad de una televisión de los movimientos sociales, que sirva de alternativa a los modelos de comunicación hegemónica, y que emite en el canal 37 de la TDT de Barcelona y hasta San Pol de Mar desde el año 2011¹²⁵. Otra manera más de utilizar el audiovisual como una herramienta de apoyo a los más desfavorecidos y enseñar la verdadera cara de la especulación inmobiliaria y poner rostro a sus víctimas.

El mobbing inmobiliario es de nuevo el protagonista vencedor de esta historia. Al final del relato un texto nos explica que durante abril y mayo del 2007 comienzan los primeros derribos de casas y que las familias que estaban resistiendo son desalojadas de manera irregular.



Fotograma 36. *80 años de Mobbing* (María Moreno, Colectivo Okupem les Ones, 2007)

“Éramos un barrio como había pocos en España. Ahora que es un poco más bueno, nos lo quieren quitar” así se expresa una de las vecinas de la Barceloneta en el documental *50+1* (Claudia Vallvé, Raquel García, Judit Jiménez, 2007). Este barrio marinero construido en el siglo XVII, compuesto en su mayoría por antiguas viviendas de pescadores llamadas

¹²⁵ Para más información sobre el proyecto se puede visitar su página web <http://latele.cat/es>

quarts de casa, se ve afectado por un plan de urbanismo salvaje, conocido como el Plan de los Ascensores. El objetivo de este proyecto, según las autoridades locales, es mejorar la accesibilidad vertical de las edificaciones tradicionales con la instalación de ascensores. Este plan establece que para poder poner en los edificios un ascensor se debe eliminar una de estas viviendas de cada bloque, de tal manera que supone eliminar un 20% de las viviendas del barrio.

La idea de filmar esta película surge de la realización por parte de las tres autoras de un curso en la Escola de la Dona de la Diputació de Barcelona de Antropología Visual. El objetivo final de éste es la producción de un film sobre uno de los doce temas que ofrecen como disparador del conflicto. En este caso el tema elegido es el sufragio universal, de ahí que al principio la película llevará como título *Naufragio Universal* para luego ser sustituido por *50+1*¹²⁶. Es la única experiencia colaborativa cinematográfica que han llevado a cabo las autoras juntas¹²⁷.

Emilia y otras mujeres del barrio son las protagonistas de esta historia. Ellas forman parte de la Asociación de Vecinos de la Óstia, fundada en el año 2005, que junto a la Plataforma de Vecinos en Defensa de la Barceloneta se organizan para que este plan urbanístico no se lleve a cabo. Una película que se rueda con mucha voluntad pero sin ningún recurso económico lo que hace que el mérito de la misma sea aún más grande. Así nos habla de esta experiencia Claudia Vallvé:

El proceso fue totalmente por amor al arte y con un presupuesto cero patatero si lo cuentas económicamente, pero millonario si lo cuentas como ganas de aprender, de trabajar, de pasarlo bien, y de denunciar cosas de nuestra sociedad que no nos gustaba cómo están montadas (...) Hace ya unos cuantos años de eso, pero yo personalmente lo recuerdo con mucho cariño. Fue duro, y difícil, pero absolutamente genial... muy enriquecedor y muy, muy, divertido (comunicación personal, 26 junio 2014).

¹²⁶ Haciendo referencia a un sistema de votación que en la mayoría de las ocasiones no es sinónimo de democracia.

¹²⁷ Raquel García es la única de las tres realizadoras que sigue vinculada con el mundo audiovisual realizando documentales e impartiendo talleres de vídeo a diferentes colectivos. Las temáticas sobre las que trabaja con principalmente la migración, la gentrificación y la memoria histórica con la perspectiva de género como eje transversal en todas sus obras. Para más información se puede consultar su página web: <http://raquelgarciavideo.net/>

Esta producción se llevó a cabo en junio del 2007 y a pesar de que el plan urbanístico se aprueba definitivamente este mismo año bajo el Ayuntamiento socialista de Barcelona, unos años después, concretamente en enero del 2011, se deroga el proyecto para convertir esta zona en patrimonio arquitectónico de la ciudad.

La lucha vecinal, que durante estos años no deja de reivindicar sus derechos, consigue este gran éxito para uno de los barrios más singulares de la ciudad condal. A pesar de conseguir la paralización del Plan de los Ascensores continúan trabajando en otros frentes, todos con un objetivo común: que el barrio sea para los vecinos y que reúna las condiciones para satisfacer sus necesidades. Así se han convertido en uno de los movimientos vecinales más significativos de estos últimos años en la ciudad de Barcelona.



Fotograma 37. *50+1* (Claudia Vallvé, Raquel García, Judit Jiménez, 2007)

Por un ascensor (Janialy Ortiz Camacho, Eduardo Díez, Mariana Z. Guzmán, Daniel García y Ginebra Vizoso, 2007) también es un documental colectivo fruto de un Máster en Antropología Visual de la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona. En esta ocasión dan voz a todos los actores del conflicto. Entre las opiniones de unos y otros el espectador puede configurar un marco contextual en el que hay dos posturas bien diferenciadas: por un lado, la Asociación de Vecinos de la Barceloneta y el Ayuntamiento como defensores de este plan urbanístico, y por otro lado, la Asociación de Vecinos de la

Óstia y la Plataforma de Vecinos en defensa de la Barceloneta que están completamente en contra¹²⁸.

Esta película y la estudiada anteriormente, *50+1*, comparten partes del relato: la discusión de Emilia, una integrante de la Asociación de Vecinos de la Óstia, con el director del proyecto de Ciutat Vella, que va acompañando al alcalde en una visita oficial al mercado del barrio; o el encuentro entre el alcalde y una vecina que le dice que son pobres y que no les pueden echar y la autoridad señalando que eso no va a ocurrir¹²⁹. En realidad esto no llega a pasar porque el plan en cuestión es derogado, pero visibiliza la crueldad y falsedad de las autoridades locales desmintiendo cuestiones que son de conocimiento público. En este sentido, al ver el documental, se sacan diferentes conclusiones y la mirada subjetiva del colectivo creador se posiciona de manera voluntaria, casi siempre, de la parte de los más débiles.

Como alternativa al acceso a una vivienda se sigue contemplado la okupación. En *OKUPA, crónica de una lucha social* (Octavi Royo e Ignasi P. Ferré, 2008). Varios rostros parlantes, entre los que se encuentran diferentes activistas del movimiento, el abogado Jaume Assens y Carme Trilla, Directora General de l'habitatge de la Generalitat de Catalunya, nos hablan del gran problema del acceso a una vivienda. Se manejan datos del censo del 2001 en el que en la ciudad de Barcelona había noventa y siete mil pisos vacíos. Ante tal volumen de casas vacías la okupación es una alternativa viable que no sólo apuesta por una forma alternativa de vida sino por un derecho, el del artículo 47, que es muy difícil de conseguir en estos momentos de burbuja inmobiliaria.

El film es una apuesta por la no criminalización de este movimiento. Los primeros quince minutos de la producción se centran en el desalojo del Cine Princesa, el 28 de octubre de 1996. Las imágenes forman parte de las grabaciones que hace la policía, desde dos puntos

¹²⁸ Una de las razones del nacimiento en el año 2005 de la Asociación de Vecinos de la Ostia es que la Asociación de Vecinos de la Barceloneta, nacida en 1971 para hacer frente a otro plan urbanístico llamado Plan de la Ribera, había dejado su faceta más reivindicativa para ponerse del lado de los más poderosos y dejar de mirar por los intereses de los vecinos del barrio. De hecho, en el documental, se ve cómo en la visita oficial del alcalde al mercado de la Barceloneta la representante de la Asociación de Vecinos le acompaña y está disgustada por la reacción que están teniendo los vecinos.

¹²⁹ En esta última parte compartida se puede ver cómo una de las realizadoras de *50+1* aparece en la secuencia grabando desde otro punto de vista.

de vista diferentes: la azotea de un edificio de enfrente del cine y desde la propia Vía Laietana. El desalojo se caracteriza por una gran brutalidad policial y el tratamiento de las personas okupantes como auténticos delincuentes: todos esposados de cara contra la pared y registrados. Seis años después de este desalojo la Audiencia de Barcelona dictamina que es ilegal y dicta sentencia absolutoria para todos los okupas acusados. El inmueble llevaba más de diecisiete años abandonado y sin uso por lo que según el juez Josep Maria Assalit y Vives no se constituye ningún delito de usurpación y tendría que haberse recurrido a la vía civil para desalojar a los activistas.

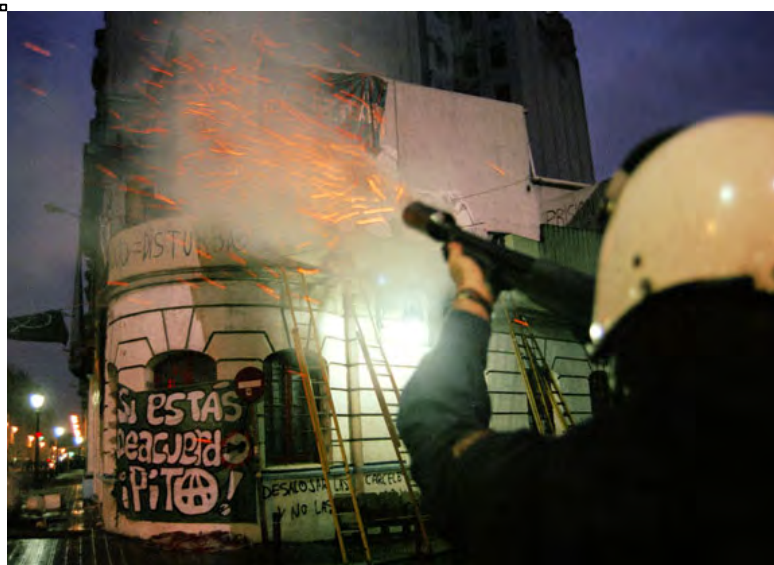


Figura 21. Desalojo de los Cines Princesa. Fuente: El Periódico de Catalunya

En el film se recogen otras experiencias de okupación como el CSO Can Pascual, el Palomar, la Casa de la Muntanya o Miles de Viviendas, este último proyecto okupa en el año 2004 un edificio en el barrio de la Barceloneta perteneciente a la guardia civil que llevaba más de diez años abandonado. El CSO Miles de Viviendas se convierte en un elemento clave para la lucha contra el Plan de los Ascensores, de hecho muchos de los integrantes de este colectivo fundan más tarde la Asamblea pel Dret a l'Habitatge de Barcelona, conocido como V de Vivienda, y posteriormente la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH).

La colaboración entre Octavi Royo e Ignasi P. Ferré sólo se da en este documental. Cada uno cuenta con su productora audiovisual, Octavi Royo es miembro fundador de Korovo Films e Ignasi P. Ferré de Nous projectes Audiovisuals. De hecho, *OKUPA, crónica de una lucha social* (2008) es la única experiencia que filman de carácter más militante, el

resto de sus producciones se mueven entre el documental y la ficción dentro de la apuesta por un cine más comercial.

Para terminar con el estudio de producciones videoactivistas acerca de la ciudad de Barcelona y las diferentes luchas por el derecho a la vivienda, lo hacemos con el documental de Marc Almodóvar *Barcelona Thematic Park* (2008) que reúne todo lo que hemos visto anteriormente en un único film: las presiones inmobiliarias, la tematización de la ciudad o la creación y desarrollo de la marca de Barcelona y los efectos sobre sus habitantes. Con una banda sonora original compuesta de diferentes declaraciones de autoridades locales acerca del turismo con una base electrónica, ofrece un mosaico de puntos de vista que muestran la cara de la Barcelona no turística: la Barcelona del día a día de los habitantes que viven en ella. Una ciudad que se configura en torno al sector servicios para cubrir las necesidades del turismo pero que se olvida de las necesidades de sus vecinos. Paseando por el Eixample o por Ciutat Vella se ve cómo los más marginados luchan día a día por conseguir sobrevivir en una ciudad que siempre les da la espalda. Una autoproducción con licencia creative commons que se ha presentado en diferentes espacios sociales y que está disponible para su visionado online en un blog creado para tal fin¹³⁰.



Fotograma 38. *Barcelona Thematic Park* (Marc Almodóvar, 2008)

El director, Marc Almodóvar, es periodista colaborador de diferentes publicaciones, como el semanario *La Directa* y el quincenal *Diagonal*. Además de este film, ha rodado

¹³⁰ <http://bcntp.blogspot.com.es/>

diferentes películas, no todas independientes, pero sí con un cariz político y de crítica social, no sólo a nivel estatal sino también a nivel internacional, teniendo especial interés por el mundo árabe, con films como *Dones que valen per 100 homes* (2011), corto documental sobre el papel de las mujeres en las movilizaciones obreras en Egipto, o *Erhal-Ves-te'n. Diari de la plaça Tahir* (2011), sobre los dieciocho días de lucha del pueblo egipcio para derrocar al dictador Hosni Mubarak, una producción videoactivista distribuida por Eguzki Bideoak y disponible para su visionado online¹³¹.

Todas estas películas videoactivistas pueden ser visionadas online en la página web del Observatori de Video No Identificat (OVNI)¹³². Esta iniciativa surge con el apoyo del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, consorcio público creado por la Diputación y el Ayuntamiento de Barcelona. A pesar de la titularidad pública del proyecto tiene una parte crítica muy vinculada con las prácticas videográficas militantes que nosotros estamos estudiando. Un colectivo cuyo objetivo explican en su presentación:

Facilitar una Crítica de la Cultura Contemporánea, utilizando diversas estrategias: video arte, documental independiente, arqueología de los mass media. Los Archivos recogen toda una constelación de trabajos dispares, cuyo denominador común es la libre expresión y reflexión sobre los miedos y placeres individuales y colectivos, construyendo en su conjunto una visión multifacetada, miles de pequeños ojos, que ahondan y exploran nuestro mundo, o anuncian otros posibles (Archivos del Observatorio, 2015).

Este observatorio ha organizado, desde 1993, varias convocatorias para que colectivos, realizadores y artistas enviaran sus vídeos, con diferentes intereses como la exploración de los límites del lenguaje audiovisual, la identidad, la comunidad o la globalización. En el caso que nos interesa la temática de las producciones está siempre vinculada con la especulación urbanística y todo lo que ella conlleva: la parquetermatización de la ciudad de Barcelona, la pérdida del espacio público o la reapropiación ciudadana.

Desde este colectivo se hace una crítica constructiva hacia el océano de imágenes digitales que inundan nuestra vida diaria. Considerando que la lógica del mercado inunda también este tipo de prácticas posibilitando una democratización en el acceso a los medios de producción, y rompiendo así con el oligopolio audiovisual.

¹³¹ <http://erhal-tahrir.blogspot.com.es/>

¹³² <http://www.desorg.org/>

Hay que ir más allá de esta niebla de imágenes compulsivas que inundan las redes, para agujerear el velo de imágenes mediáticas, la película master que pretende reducir la realidad a un orden representativo, y los individuos a unos pocos estereotipos (Archivos del Observatorio, 2015).

Un colectivo audiovisual que destaca por reflexionar acerca de la cultura y la sociedad actual a través de diferentes producciones audiovisuales. Todas ellas destacan por la heterogeneidad, la pluralidad, la contradicción y la subjetividad en sus discursos. Otra manera de plantar cara a los discursos dirigidos y mercantilizados de los medios de comunicación de masas.

7.2.5. Todo por el barrio pero sin el barrio: otros escenarios

Además de Madrid y Barcelona, en otras ciudades también se producen films videoactivistas acerca de luchas, algo menores pero no por ello menos significativas, por el derecho a la vivienda. Bilbao, Burgos, Pamplona o Valencia albergan algunos de esos ejemplos.

Datos estadísticos, del año 2004, acerca de la vivienda en España son la guía argumental del cortometraje *Infrahabitante* (Javier Aspiazu y Carlos Idirin, 2005) donde una persona explica a cámara las dificultades de vivir en una buhardilla de apenas veintiocho metros cuadrados. Según la Sociedad Municipal para la Rehabilitación de la Vivienda en Bilbao, el que la vivienda sea menor de treinta y tres metros cuadrados la da la categoría de infravivienda y por consiguiente, a todo el que la habita de infrahabitante.

Un relato modesto en lo que a medios técnicos se refiere que muestra la realidad de la vivienda en España: “en la UNIÓN EUROPEA el número de viviendas para ALQUILER SOCIAL es el 18% del total. En Holanda es el 35%. En España el 2%. ESPAÑA está a la cola de la Unión Europea en gasto para política de vivienda. Sólo supera a Portugal y Grecia”. Así rezan los últimos rótulos que aparecen en el film. Ante estos datos el espectador debe sacar sus propias conclusiones.

¿De quién es la calle? es la pregunta que se hace el colectivo audiovisual Francotiradores del vídeo en su documental del mismo título. Este film (2005) cuenta la historia de la movilización vecinal del barrio de Gamonal, en Burgos, ante la construcción de un aparcamiento privado en la avenida más importante de la zona: Eladio Perlado. Los vecinos se manifiestan cada lunes porque consideran que no se necesitan más plazas de aparcamiento en la zona y también porque la construcción del mismo puede producir daños

en las casas colindantes. El Ayuntamiento hace caso omiso de las quejas vecinales y el 18 de agosto comienza las obras. La resistencia vecinal durante todo ese día paraliza las obras, con consecuencias dramáticas: ocho personas detenidas.

En esta lucha vecinal se repiten parámetros que ya hemos estudiado anteriormente: es un barrio receptor en los años setenta de gran parte del éxodo rural, se construye rápidamente y está falto de equipamientos y servicios lo que provoca grandes movilizaciones vecinales por conseguir un barrio acondicionado. Ese espíritu de lucha se mantiene vivo hasta el año 2005 que se da el conflicto del aparcamiento de la Avenida de Eladio Perlado.

Esa misma tarde la Plataforma Vecinal de Eladio Perlado y varios movimientos sociales de Burgos se reunieron en el patio del colegio San Pablo. Tras la reunión, los asistentes a la misma se dirigieron a las vallas volcándolas como respuesta ciudadana a la actitud del Ayuntamiento. A continuación la policía empezó a intervenir contra los vecinos con identificaciones y agresiones. A partir de aquí es cuando empiezan los disturbios más graves con numerosas cargas policiales que convirtieron la calle de Eladio Perlado en una verdadera batalla campal con la quema de varios contenedores de basura y de la cabina de las obras (Arnaiz, 2005, p.8).

Estas movilizaciones vecinales son reflejadas en diferentes medios de comunicación burgaleses como luchas callejeras, “kale borroka” es el nombre utilizado, criminalizando la lucha y vinculándola directamente con actos de violencia callejera. También se les tilda a los vecinos de sicilianos, subversivos, bárbaros o talibanes. Una razón más que justifica la existencia de esta obra audiovisual militante *¿De quién es la calle?*. El documental, al más puro estilo de reportaje televisivo, recoge los momentos más significativos de esta movilización: manifestaciones, asambleas, disturbios, entrevistas con los detenidos y con muchos de los vecinos. Tal es el valor del documento audiovisual que a pocos días de su estreno en la Casa de la Cultura de Gamonal, un espacio público, el permiso para proyectarlo se deniega con una excusa sin sentido. La gente se reúne para protestar por la evidente censura y acaban proyectando el film en una plaza el 20 de diciembre. El frío no hace que los ánimos de los vecinos decaigan.

La producción está dedicada, al final del metraje con un rótulo, “a los vecinos y vecinas que hacen que la calle sea nuestra” porque el único objetivo es apoyar la causa de Eladio Perlado, sin fines comerciales ni ánimo de lucro¹³³.

¹³³ *¿De quién es la calle?* (Francotiradores del Vídeo, 2005) no es el único documental que ha protagonizado



Fotograma 39. *¿De quién es la calle?* (Francotiradores del vídeo, 2005)

A tornallom (Enric Peris y Videohackers, 2005) es una expresión valenciana que hace referencia a la ayuda mutua entre campesinos y da título al siguiente documental. Esta producción cuenta la lucha de los vecinos de la Punta en Valencia en contra de los planes del gobierno valenciano para construir una ampliación del puerto sobre sus terrenos. La Punta es una pedanía situada al sur de Valencia, muy cerca del Parque Natural de la Albufera. Es una zona de huertas que tiene varias barracas y alquerías, algunas del siglo

este barrio combativo burgalés, *Gamonal (es)* (2008) es una producción de Saltando Charcos y Espacio Tangente que reflexiona sobre la historia de Gamonal a través de las historias de vida de diferentes vecinos. A pesar de ser una producción con licencia creative commons y tener un espíritu reivindicativo de las movilizaciones que ha llevado a cabo el barrio para conseguir mejorar la vida de sus vecinos así como mostrar todo el tejido asociativo que da forma a redes de solidaridad y apoyo mutuo, *Gamonal (es)* forma parte de un conjunto de acciones orientadas a fomentar la participación vecinal y es organizado por la Federación de Asociaciones de Vecinos de Burgos y provincia y financiado por la Caja de Burgos. De esta manera pierde el espíritu militante en la producción pero lo intenta con la distribución, llevada a cabo por Eguzki Bideoak, y la proyección, en algunos espacios públicos de diferentes barrios.

Una de las cosas más interesantes que tiene el DVD editado es la inclusión en él de un cortometraje realizado por el Ateneo Los Otros en 1981 que lleva por título *Dos pueblos, un barrio*, rodado con película súper 8. Una voz en off de mujer cuenta la historia del barrio. Con un aire muy reivindicativo explica cómo se construyen las barriadas para albergar al éxodo rural que trabaja en las fábricas burgalesas. Expresiones como “colmenas dudosamente habitables”, “una rápida y deficiente construcción” o “aglomeración sociológica donde las zonas verdes y los servicios comunitarios brillan por su ausencia” son algunos ejemplos de los defectos y necesidades de este barrio en los años ochenta. Una producción inigualable teniendo en cuenta el momento y los medios.

XVI, y cuyos habitantes, la mayoría gente mayor, vive de lo que cosechan.

Esta producción audiovisual nos explica a través de las voces de los vecinos cómo se enteran del proyecto de ampliación del puerto por un error del concejal de Urbanismo del Ayuntamiento de Valencia. Ante esta situación deciden formar una Asociación de Vecinos y aunar fuerzas pidiendo a algunos jóvenes que se vengan a vivir a la zona okupando algunas de las casas ya vacías. Una experiencia de lucha intergeneracional que genera un proceso de aprendizaje para mayores y jóvenes.

Las manifestaciones, actos de resistencia y protestas no consiguen parar el proceso y al final, en julio del 2003, consiguen derribar la última casa de la zona. Enric Peris y Videohackers, seudónimo que utiliza el cineasta Miguel Castro, filman este proceso. El primero forma parte de esos jóvenes que llegan a la huerta para okupar. Vive en una masía abandonada y trabaja en el campo. Con su cámara digital graba más de sesenta horas de material que documentan su lucha y la de sus vecinos. Su compañero brasileño, Miguel Castro, formado en una escuela de cine en su país, es el que se encarga de grabar las entrevistas a los vecinos. El documental se estrena un año y medio más tarde, en noviembre de 2005, y se distribuye y proyecta de manera alternativa. Es uno de los primeros films con licencia creative commons de ahí que sus autores expliquen en qué consiste de una manera detallada al final del mismo:

Se permite y se recomienda la copia, exhibición o la distribución siempre que se cumplan las siguientes condiciones:

- No puede utilizar esta obra para fines comerciales.
- Debe reconocer y citar al autor original.
- No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.
- Debe mantener el mismo tipo de licencia.

Para prescindir de cualquiera de estas condiciones se necesita la autorización expresa de los autores.

Esto es una licencia Creative Commons del tipo Attribution-NoDerivs-NonCommercial.

Sin aparecer en el metraje y sólo oyendo su voz en un momento en que la policía les prohíbe grabar, los realizadores se mantienen al lado de los vecinos durante todo el proceso lo que hace que el espectador establezca un vínculo importante con ellos. En el montaje ponen en evidencia la actuación de las autoridades locales con la utilización de

declaraciones de la alcaldesa de Valencia o el Presidente del Puerto excusándose por las alteraciones en la vida de los afectados y diciendo que todo se hará con el máximo respeto. La obra pone en evidencia estas afirmaciones.

Un relato conmovedor por la crudeza de las imágenes: máquinas excavadoras acaban en pocos minutos con la historia de unas cuentas familias de hortelanos y con un final trágico que es más desesperanzador todavía en la actualidad, cuando conocemos que toda la superficie de huerta expropiada es un solar sin ninguna actividad.



Fotograma 40. *A tornallom* (Enric Peris y Videohackers, 2005)

Si nos trasladamos a la ciudad de Sevilla, encontramos una de los centros sociales okupados con más impacto político en el territorio sur: el Centro Social Okupado y Autogestionado Casas Viejas. Esta okupación dura casi seis años y hay dos producciones cinematográficas que documentan la vida de este espacio: *CSOA Casas Viejas. 5 años de okupación y autogestión* (Grita! Producciones y Asamblea CSOA Casas Viejas, 2006) y *Londres no es Sevilla* (Mariano Agudo, 2010). Dos obras muy diferentes por enfoque y calidad del relato. La primera de ellas se monta en la Facultad de Comunicación de Sevilla, así se explica en los títulos de crédito, y se dedica a enumerar las diferentes actividades que se llevan a cabo en el centro social. Haciendo una contextualización económica y política de la ciudad de Sevilla plantean la okupación como un desafío al sistema capitalista y al mercado inmobiliario. Setenta minutos de metraje con medios precarios que forman parte

de la campaña de difusión en contra de la primera amenaza de desalojo que recibe este espacio en marzo del 2006. A pesar de esto el edificio y el proyecto político aguantan un año más, hasta noviembre del 2007.

Londres no es Sevilla (Mariano Agudo, 2010) es la crónica documental de las treinta y seis horas que dura el desalojo de este espacio en el barrio del Pumarejo, en Sevilla. A diferencia del anterior film, esta obra presenta una producción y un desarrollo mucho más elaborado. Los artífices de la obra son la propia asamblea del Centro Social e Intermedia Producciones, una productora independiente y alternativa que lleva trabajando desde mediados de los noventa y apostando por otra forma de hacer cine en Sevilla. Mariano Agudo, uno de los creadores, nos cuenta cómo surge la iniciativa de montar esta productora:

Éramos un par de compañeros que vivíamos en una casa okupa en esos momentos en Sevilla que se llamaba Cruz Verde, en el barrio de la Alameda y hacíamos cosas videoactivistas, fotografías para fanzines, pequeños vídeos de luchas que había en la ciudad... y a raíz de la Expo 92, donde estuvimos bastante implicados con lo que fue la Comisión del V Centenario, Desenmascaremos al 92, sufrimos una represión bastante fuerte que nos bloqueó mucho a nivel de activismo y a nosotros mismos también. Las cositas que hacíamos, los fanzines, vimos que nos quedábamos muy cortos y que éramos muy frágiles. Hicimos un documental que se llama *Prohibido volar, disparan al aire* (1997), que relata un poco los hechos. (...) y decidimos que porqué no tratábamos de montar algo un poquito más serio, que de alguna manera nos cubriera las espaldas y pudiéramos dar más dimensión al trabajo que hacíamos de videoactivistas. (...) Julio Sánchez y yo montamos Intermedia con esa vocación. Crear una plataforma que cubriera las luchas de los movimientos sociales de nuestra ciudad y que nos permitiera también viajar y conocer las luchas que se daban en distintas partes del territorio del estado y también internacionales y poderlas documentar (M. Agudo, comunicación personal, 20 de febrero 2015).

De esta manera e invirtiendo sus ahorros en comprar todo el material técnico necesario para poner en marcha un proyecto así, empiezan a rodar documentales sobre distintos temas, historias incómodas y muchas veces silenciadas por el cine comercial, como por ejemplo: *Kurdistán, el país prohibido* (1998) su primer documental, *Guillena 1937* (2013) sobre la exhumación de víctimas de fosas comunes de la guerra civil, o el más reciente

Habitar la Utopía (2014) sobre la experiencia de la okupación de la Corrala Utopía¹³⁴.

Durante estos años la obra de esta productora ha evolucionado a todos los niveles: medios y planteamiento. Mariano Agudo nos explica cómo el desarrollo de las nuevas tecnologías digitales les influencia de manera directa a la hora de producir y les facilita algunas cuestiones:

A nosotros nos ha posibilitado ser más autónomos porque antes nosotros controlábamos el proceso de guión, de grabación, luego era una edición al corte, sencilla, pero siempre teníamos que recurrir a productoras que eran muy caras para hacer algún tipo de postproducción para poner los rótulos y este tipo de cosas. Ahora controlamos todo el proceso. Nos ha venido muy bien. Desde la idea hasta el máster lo hacemos nosotros mismos. No dependemos de otros (M. Agudo, comunicación personal, 20 de febrero 2015).

Respecto a los derechos de autor del film y el tipo de licencias que utilizan Intermedia no ha optado por las creative-commons. Su prioridad es la distribución y exhibición del film y consideran que la televisión es un gran medio que llega a mucha gente que no está familiarizada con las nuevas tecnologías, gente mayor, o incluso personas que no tienen acceso a internet, en Andalucía todavía ocurre en algunas zonas rurales. Al trabajar a menudo con televisiones públicas nos comentan que este tipo de licencias hace que muchas de ellas no quieran firmar contratos de cesión de derechos porque no tienen claro cómo funcionan. Eso les supuso algunos impedimentos en ciertas ocasiones. Para contrarrestar este tipo de distribución ponen en práctica la divulgación total de las obras, siempre y cuando se mencione a la productora en el caso de que sean proyecciones públicas, y todos sus films pueden ser visionados en su página web.

A pesar de realizar algunas producciones para televisiones, como Canal Sur, muchas de sus obras conservan el carácter militante del principio y se producen de manera altruista, sólo para difundir aquellas cuestiones de interés que los medios de comunicación silencian, criminalizan o no tratan. Este es el caso del documental *Londres no es Sevilla* (Mariano Agudo, 2010).

El caso de Casas Viejas es interesante porque ahí coincidía que había personas de Intermedia que estaban en la asamblea, que estaban en la resistencia y el resto éramos usuarios porque Casas Viejas era un sitio al que iba mucha gente y después desde la

¹³⁴ Para más información sobre la producción completa de *Intermedia Producciones* consultar su página web <http://intermediaproducciones.com/producciones/>

asamblea también se nos propone que nosotros nos vinculemos y pongamos nuestros medios al servicio de la resistencia al desalojo, para intentar pararlo. Es una coproducción entre la asamblea de Casas viejas e Intermedia (M. Agudo, comunicación personal, 20 de febrero 2015).

Esta obra documental, claustrofóbica y cargada de intriga, cuenta cómo seis personas deciden poner resistencia al desalojo anclando sus brazos al edificio, dos de ellas en un túnel a cuatro metros de profundidad. Los okupantes del espacio habilitan un sistema de cámaras de seguridad para grabar todo lo que ocurre en ese túnel y muchas de esas imágenes son utilizadas en la producción audiovisual alternativa de Intermedia. La obra se convierte en una prueba de las actuaciones de la policía y de los interlocutores así como de los bomberos. Mientras, en el exterior, cientos de personas se reúnen para dar apoyo al centro social. Un montaje en paralelo muestra cómo se desarrollan los hechos en el interior y en la calle hasta que las dos personas que se hayan en el túnel deciden, tras treinta y seis horas, desengancharse y acabar con la resistencia.



Fotograma 41. *Londres no es Sevilla* (Mariano Agudo, 2010)

El desalojo del centro social se lleva a cabo en el año 2007 y el documental no se termina hasta el año 2010. Se incluye como parte de la campaña en el momento que se llevan a cabo los juicios por la resistencia en el espacio el día del desalojo. El relato empieza y termina con el derribo del edificio y con un poema de Mario Benedetti, escrito sobre una de las paredes del espacio, y que representa el espíritu de esta lucha: “Cuando un dueño de

la tierra proclama: “¡para quitarme tal propiedad tendrían que pasar sobre mi cadáver!” debería tener en cuenta que a veces... pasan”.

En el montaje incluyen imágenes de diferentes medios de comunicación que se insertan en el relato a través de otras miradas: la de la gente que pasa por delante de una tienda de electrodomésticos donde se está viendo o el programa o los clientes de un bar de barrio que ven la televisión justo en ese momento. Otra forma de mostrar la mirada del otro, mostrar la visión de la persona que no está involucrada en el conflicto.

Las incluimos para mostrar un punto de vista de la opinión pública y el tratamiento que se hace en estos casos. A veces se frivoliza, a veces se busca el sensacionalismo, a veces se buscan elementos que lo conviertan en noticiable y bueno por jugar un poco con eso también. Y mostrar lo difícil que es desde los movimientos sociales conectar con la opinión pública (M. Agudo, comunicación personal, 20 de febrero 2015).

La asamblea del Centro Social forma parte del proceso de producción del film pero el director explica lo difícil que es atender a las expectativas de todo el mundo, en especial cuando son colectivos no vinculados con lo audiovisual:

A nosotros nos suele pasar que como tenemos un pie dentro y otro fuera, el que necesitas para contar las historias sin que sea de alguna manera panfletaria. Hay cosas que no les gustan, como grabamos mucho material siempre la gente espera ver cosas que luego no hemos incluido, luego la resistencia fue mucho más amplia, también estuvieron en otras zonas de la ciudad... la crítica mayor que tuvimos fue acciones que no habíamos metido. Como era salirnos hubo cosas que no pudimos meter. Y también por la duración porque quisimos darle un corte que lo hiciera visible, cómodo dentro de las proyecciones (M. Agudo, comunicación personal, 20 de febrero 2015).

Los procesos asamblearios no son fáciles, de ahí que muchas de estas experiencias videoactivistas den al traste con los grupos audiovisuales. La toma de decisiones colectiva y el desarrollo de un film con tales procedimientos hace que el proceso sea mucho más lento y complicado pero que estas formas enriquezcan el relato. Mariano Agudo nos explica cómo en Intermedia siempre intentan poner la herramienta del cine al servicio de la gente que lo demanda:

Eso lo hemos tenido siempre muy claro, en el lado de la trinchera en el que estamos. Y esa es también una de las reflexiones que tenemos de largo. El choque que fue para nosotros todo el trauma de la represión de la Expo 92 vimos la necesidad de una cámara como herramienta para la gente que se organiza y es represaliada por eso. Nuestra reflexión

después de la represión es que el sitio más importante en el que podemos estar es el de una cámara que cuente lo que pasa, que de apoyo, que dé protección y que además denuncie (M. Agudo, comunicación personal, 20 de febrero 2015).

La denuncia también es el objetivo del documental *Bartolo* (Pitu García y David Aguilar, 2005). La Cantina del Titi o Casa Bartolo es un bar situado en la Playa de la Casería en San Fernando (Cádiz) que sirve como punto de reunión para los vecinos del lugar. Este espacio se ve amenazado por un nuevo plan urbanístico para la construcción de un puerto pesquero deportivo y siete torres de dieciséis pisos. Los directores recogen en el film, al más puro estilo cinema verité, la vida de este singular lugar que como muy bien explica uno de los protagonistas “al final somos como los pájaros, nos quitan los hábitats y desaparecen las costumbres”.



Fotograma 42. *Bartolo* (Pitu García y David Aguilar, 2005)

Una iniciativa autogestionada que surge de la preocupación de García y Aguilar por contar esta barbarie urbanística: "cuando nos juntamos dos amigos, cámara en mano, un portátil y un micro con una caña de bambú como pértiga para hablar de un tema que nos preocupaba" (Muñoz, 2007).

Con el objetivo de frenar este desastre nace la Plataforma Ciudadana SOS Casería¹³⁵. Estos vecinos y vecinas pretenden informar a la ciudadanía acerca de lo que está ocurriendo en la zona con diferentes actividades. Una de ellas es la proyección de este documental que

¹³⁵ Para más información sobre las actividades que lleva a cabo esta Plataforma se puede consultar su página web <http://soscaseria.adsise.org/about/>

utilizan como estandarte de su lucha para visibilizar la pérdida que supondría la construcción de este puerto deportivo¹³⁶.

A pesar de que en la película no se recoge la movilización vecinal que surge en torno al conflicto, los rostros que aparecen sí que hablan de ella: “¿No puede la vecindad luchar por algo? ¿No podemos hacer algo?”, “Es que a la gente del barrio hay que presentárselo. Ellos les han vendido una película y nosotros tenemos que vender otra”.

Este documental autoproducido, con licencia creative commons y distribuido por Eguzki Bideoak, recibe varios premios. Uno de ellos en un Concurso Internacional de Documentales sobre la Memoria de Andalucía que supone que la película quede registrada en la Filmoteca de Andalucía y que pueda ser consultada. De esta manera el espíritu de Casa Bartolo permanece vivo en esta película: “Lo poco que queda lo estáis grabando ustedes, cuando volváis dentro de unos meses no lo vais a conocer”¹³⁷.

Eguzki Bideoak, grupo audiovisual ya estudiado anteriormente, junto con Taburete Taldea y El que la sigue la consigue Filmak, son los colectivos videoactivistas que se encargan de la producción y distribución de *Piztera [Enciende]*(2007) un documental que recoge las acciones que hacen un grupo de jóvenes en Pamplona en defensa de los centros sociales de la zona, gaztetxes o casas de la juventud, así como la denuncia de la represión que sufren los movimientos sociales por parte de la alcaldía, en ese momento en manos de Unión del Pueblo Navarro (UPN), y la policía municipal. Con una calidad excelente en la producción, este documental pone punto y final a un DVD compuesto por diferentes piezas audiovisuales, de todos los estilos y calidades, que se edita acerca de la historia de la okupación en Navarra. La secuencia temporal va de las primeras okupaciones, llevadas a cabo a mediados de los años ochenta, hasta la actualidad más próxima con la campaña de

¹³⁶ Dentro de la Tercera Muestra Documental Independiente de Cádiz en el año 2005 hay un Taller que da la posibilidad a jóvenes cineastas de montar sus cortometrajes como es el caso de *Reacción Ciudadana La Casería del negossio* (Daví Jiménez, 2005). En esta producción audiovisual se recoge cómo la Plataforma Ciudadana SOS Casería planifica las diferentes actividades, entre ellas la proyección de Bartolo (Pito García y David Aguilar, 2005) en una sesión de cine al aire libre. Este video se puede ver en el siguiente enlace <https://www.youtube.com/watch?v=Fiy9joVp0Tk>

¹³⁷ En la actualidad David Aguilar ha fundado junto con Pello Gutiérrez una productora Zazpi T’erdi especializada en cine documental y videoarte. Para más información zazpiterdi.com/es/

desobediencia civil recogida en *Piztera* (Taburete Taldea y El que la sigue la consigue Filmak, 2007), un total de trece producciones videoactivistas.

Las tres primeras piezas corresponden a las primeras movilizaciones en Navarra reclamando espacios donde los jóvenes puedan reunirse. Esa es la intención que tienen las personas que okupan el edificio público situado en la calle Zapatería, 40, y que está registrado en los films *Katakarak 1*, *Katakarak 2* y *Katakarak 3*. Katakarak es el nombre de un colectivo de gente joven que nace en 1985 en Pamplona y que apuesta por la okupación como forma de lucha contra el sistema. Todos ellos son una compilación de brutos del momento, editados de manera rápida y descuidada, con bandas sonoras compuestas por canciones de las bandas punk del momento, pero que nos enseñan los albores de una parte del movimiento de okupación estatal. Estos documentos como producto audiovisual no tiene mucho valor pero sí como archivo de la memoria.

La siguiente producción es *Lore Etxea* [Casa Lore](1992). En un metraje que no llega a los dos minutos, dos okupantes de la casa okupada, situada a las orillas del río Arga, explican cómo les han quitado su casa, tras año y medio de actividad, que era la casa de todos porque era centro social también.

Ordua da Gaztextxea (IGA, 1994) nos cuenta cómo la Iruñeako Gazte Asanblada (IGA) okupa el frontón Euskal Jai para convertirlo en casa de la juventud. Una producción elaborada con audios provenientes de diferentes entrevistas a vecinos, jóvenes y mayores, realizadas por la emisora Eguzki Irratia, sobre las imágenes de la okupación y los intentos de desalojo posteriores.

El frontón está okupado durante diez años y el siguiente documental, *10 Urte* (2004), elaborado por Eguzki Bideoak, hace un balance de estos años. El paso de los años se aprecia también en la mejora de la calidad de las producciones gracias en parte al desarrollo de las tecnologías digitales. Estas características también se aprecian en *Hustearen Kronika* (Eguzki Bideoak, 2004) una crónica del desalojo del Euskal Jai que ya cuenta con una licencia creative commons y donde se aprecia la importancia que los movimientos sociales empiezan a dar a los procesos comunicativos con la inclusión de una rueda de prensa en el relato donde denuncian la brutalidad de la actuación policial durante el mismo.



Fotograma 43. *Hustearen Kronika* (Eguzki Bideoak, 2004)

Euskal Jai Bizirik (Dziga Filmak, 2005) es una producción mucho más precaria que entrevista a un activista de la okupación, a un jugador de pelota vasca y a una autoridad local para ver los diferentes puntos de vista del conflicto. La intención del documento es muy válida pero la calidad es pésima y hace que pierda interés en el conjunto de las producciones.

Euskal Jai se convierte en referente del movimiento okupa en Navarra y anima a que en otros barrios los jóvenes sigan el ejemplo, como es el caso de la Sanduzelaiko Gazte Asanblada (SGA) en el barrio de San Jorge. Estos jóvenes okupan durante cuatro años una antigua fábrica Tabacalera para utilizarla como centro de reunión. El documento audiovisual *El Txoko* (SGA, 1995) es una compilación de brutos de videos domésticos grabados por los propios okupantes. También lo hacen así en el barrio de Rochapea donde la asamblea de jóvenes produce otro video de veinte minutos de duración donde una voz over explica las grandes carencias que tiene esta zona. Ante la negativa de las autoridades locales de conceder un local para la reunión de los vecinos los jóvenes deciden okupar un espacio. *Errotxapeako Lokalak* (Errotxapeako Gazte Asanblada, 1995) es el fruto de estas grabaciones.

El barrio de la Arrosadía es una de esas zonas que se construyen a mediados del siglo XX de forma rápida y anárquica para dar cobijo a toda la población emigrante. La Asociación de Vecinos, creada en 1974, trabaja para dar solución estas necesidades. Una de las más acuciantes es la carencia de zonas verdes. Para dar fin a este problema solicitan la construcción de una plaza pública con jardines en un solar abandonado. Tras llevar más de treinta años pidiendo a las autoridades locales un proyecto de estas características y ante la

negativa reiterada por parte de ellas, un grupo de jóvenes, el 1 de mayo del 2004, decide okupar el solar y convertirlo en un espacio fresco y liberado para el barrio con huertas, bancos y un gallinero. Esta es la historia que cuenta el cortometraje *Arrosadiako Bizirik* (2005), sin autor conocido.



Fotograma 44. *Arrosadiako Bizirik* (2005)

Ante esta okupación el Ayuntamiento empieza a presionar a los vecinos mandando a la policía e identificando a todo aquel que se encuentre trabajando en el espacio. Pero estas presiones no hacen que la gente deje de luchar por lo que las autoridades locales deciden acabar con el espacio. Los vecinos cuentan a cámara la impotencia de no poder hacer nada ante una situación así y el apoyo incondicional a los jóvenes okupas que intentan optar por alternativas para dar solución a estos problemas.

La última producción es *Atarrabiako Gazteok* (Moska productions, 2005) donde diferentes jóvenes son entrevistados acerca de cuestiones como vivienda, precariedad laboral, el euskera, la televisión, el sistema educativo o las drogas. Todas las declaraciones están hiladas de tal manera que la conclusión es que ante la falta de medios la opción más legítima para acceder a una vivienda digna es la okupación.

Gracias a esta compilación de piezas videoactivistas podemos ver la evolución de estas prácticas alternativas en lo que se refiere a medios, estructuras narrativas y calidad de las producciones. De las primeras experiencias basadas más en la guerrilla comunicacional, estilo directo y rápido con estética de fanzine, pasamos a documentos más elaborados con más medios, de mejor calidad y con mayor grado de análisis. También observamos que

muchas de estas producciones están elaboradas por los propios integrantes de las asambleas de jóvenes que cuentan con pocos medios y conocimientos acerca del mundo audiovisual, de ahí la precariedad de muchas de ellas. El objetivo de estas obras se centra más en la experiencia colectiva que en el resultado de las grabaciones y el montaje.

Del año 2007 y producida por Eguzki Bideoak, en colaboración con la Plataforma Txantrearen geroa y la revista Txantrean Auzolan, también es *Irubide: una bonita historia*. Este cortometraje documental cuenta la movilización vecinal en contra del Plan Parcial Borde Sur de la Txantrea, que contempla la construcción de un gran vial de cuatro carriles que pasa por el parque de Irubide. La Txantrea es un barrio de Pamplona que se caracteriza por tener un gran tejido social. Tres personas vinculadas con el conflicto: un arquitecto, un vecino del barrio y un activista de la Plataforma Txantrearen geroa nos cuentan la historia de este parque que se ha convertido en un símbolo del barrio¹³⁸. En los años setenta un gran solar ocupaba la superficie que hoy ocupa el parque. La Asociación de Vecinos pide en sucesivas ocasiones a las autoridades locales la construcción de un paseo peatonal en esa zona. Ante el silencio de la administración, los propios vecinos deciden construir ellos mismos el parque. Poco a poco van acondicionando el espacio, primero limpieza, luego unos bancos... y así hasta que el Ayuntamiento, en 1982, decide colaborar y dar al espacio el aspecto que tiene hoy.



Fotograma 45. *Irubide: una bonita historia* (Eguzki Bideoak, 2007)

¹³⁸ Al final de la película un rótulo explica que se invitó también al Ayuntamiento de Pamplona para dar opinión sobre el conflicto pero los responsables declinaron la propuesta.

Uno de los argumentos que aportan los rostros parlantes, además de la lógica aplastante de estar en contra de la destrucción de un parque, es la construcción de una ciudad sostenible. En ese momento las políticas urbanísticas apuestan por ciudades donde la prioridad son los automóviles y se debería apostar más por el transporte público que reduce la contaminación, y pensar más en los habitantes de los barrios. En conclusión: abrir los proyectos de urbanismo a la participación ciudadana.

Una producción audiovisual alternativa, con licencia creative commons, que como su propio título indica, es una bonita historia de apoyo mutuo y colaboración vecinal que en el año 2008 ve cómo sus propósitos son cumplidos al conseguir parar la construcción del vial. Así expresa uno de los vecinos la importancia del cambio urbanístico:

Para el barrio -explica-, porque significa que con trabajo, esfuerzo y la canalización de la opinión mayoritaria hemos conseguido determinar el diseño final de la Txantrea en su zona sur, evitando la construcción de un vial que hubiese tenido unos resultados desastrosos. Para el movimiento social, porque es la primera vez que en estos últimos años se consigue variar el rumbo de un proyecto oficial, algo que ya empezaba a aparecer como tarea imposible (Diario Gara, 2008).

El documental, en este caso, se convierte en una herramienta más, por la difusión del problema, del éxito vecinal.

Además de los procesos de gentrificación, la burbuja inmobiliaria y sus consecuencias también se convierten en eje de muchos de estos relatos videoactivistas. El comienzo del nuevo siglo no presenta un panorama muy alentador en lo que se refiere al acceso a una vivienda. El estallido en marzo del 2000 de la burbuja financiera en el ámbito bursátil es el punto de partida para el desarrollo de la gran burbuja inmobiliaria que alcanza su cénit en el año 2008. A esta situación se llega por diferentes factores: época de falsa bonanza, la bajada en los tipos de interés, concesión de créditos hipotecarios y miles de ofertas inmobiliarias para dar salida a la gran oferta de vivienda que se está construyendo en el país. En los años anteriores a 2008 expertos en economía empiezan a hablar de la insostenibilidad de este sistema y la necesidad de sacar la vivienda del mercado pero las voces críticas no surten efecto: el modelo de crecimiento sigue basado en el ladrillo.

Como veíamos anteriormente, el gran problema de accesibilidad a una vivienda propicia el nacimiento de nuevas luchas como la Asamblea contra la precariedad y por una vivienda digna. Una de las singularidades de este movimiento es el uso que hace de las NTIC para

organizarse y comunicarse, por ejemplo a través del audiovisual. Este movimiento empieza a entender las posibilidades que el videoactivismo ofrece como herramienta de difusión e intervención en las problemáticas de vivienda de ahí que dediquen gran parte de su esfuerzo a producir y difundir videos relacionados con el tema¹³⁹. Muchos de ellos tienen una autoría colectiva, la de la Asamblea por una vivienda digna, y están elaborados de forma muy cuidada y singular.

Por una vivienda digna (2 julio 2006 Barcelona) es el vídeo que se proyecta en la Plaza de Sant Jaume al finalizar la manifestación por una vivienda digna del mismo día, 2 de julio del 2006. Un videoclip con banda sonora de Jaume Asis, icono de la cultura underground, que combina diferentes declaraciones de algunas de las personas que desde mediados de mayo del 2006 están participando de las sentadas-protestas¹⁴⁰. Con un rótulo final que dice “Esto no ha hecho más que empezar” ponen un punto y seguido a la protesta y en consecuencia a la producción videoactivista.

El siguiente vídeo recoge la crónica de la manifestación, *Manifestación por una vivienda digna (Barcelona 2 julio 06)* que se lleva a cabo ese día, con una estructura similar a la anterior pieza, recoge declaraciones de diferentes personas que hablan sobre especulación, banca, alquiler social... elaborado con mucho sentido del humor y recogiendo el ambiente festivo tan característico de estas convocatorias. El lema clásico del movimiento, No vas a tener casa en la puta vida, es la excusa para producir el siguiente vídeo que recoge la manifestación por el derecho a la vivienda del 30 de Septiembre de 2006 en Barcelona.

¹³⁹ En su canal de Youtube VdeVIVIENDA hay veintitrés vídeos pero muchos de ellos no están disponibles por cuestiones de copyright y otros muchos no han sido elaborados por la asamblea, así que encontramos autoproducciones como la de los *Pinanos*, con una parodia de la canción de Rafaela Carrá *Para hacer bien el amor* cuyo estribillo dice: “Para la emancipación pasarán años luz, a este ritmo se me irá toda mi juventud. Sin avales, ¿quién se puede emancipar?. Con mis padres, yo me tengo que quedar”. O el tema musical de Toni A. Martínez, *Piso de 30 metros*, que también hace comicidad con el asunto de la vivienda. Disponible en <https://www.youtube.com/playlist?list=PLD15F145D24ECAD05>

¹⁴⁰ La canción empleada en el montaje es "Qualsevol Nit Pot Sortir el Sol" (Cualquier noche puede salir el sol), uno de los grandes éxitos de Jaume Sisa que bajo la apariencia de canción infantil esconde vivencias y actitudes de la juventud del autor en el entorno underground barceloní. Esta canción tiene alusiones directas a la vivienda como la frase: “mi casa es vuestra casa si es que hay casas de alguien” y que termina con una invitación de la que el vídeo se apropia: “También puedes venir si quieres. Te esperamos, hay sitio para todos.El tiempo no cuenta ni el espacio ... Cualquiera noche puede salir el sol”.

Una manifestación multitudinaria, con más de 15.000 personas, exigiendo el cumplimiento del artículo 47 de la Constitución española. La pieza termina con un corte de zapping del programa *Buenas Noches y Buenafuente*, en Antena3, donde uno de los activistas del movimiento interrumpe una entrevista a Juan Alberto Belloch, alcalde de Zaragoza, para reclamar el derecho de acceso de los jóvenes a una vivienda digna.



Figura 22. Campaña de V de Vivienda “No vas a tener casa en la puta vida”.

Fuente: V de Vivienda

Este movimiento también crea un personaje que protagoniza algunos de los vídeos que producen como si de una película de acción se tratara. Súpervivienda se encarga de boicotear diferentes actos de la campaña electoral de mayo del 2007 para pedir a los gobernantes que la vivienda social salga del mercado, al igual que la educación o la sanidad¹⁴¹.

Muy influenciados por la estética del videoclip, con numerosos montajes musicales con temas muy populares, y el lenguaje publicitario, todas estas producciones videoactivistas

¹⁴¹ En una de las ocasiones, el personaje de Súpervivienda está encarnado por la nueva alcaldesa de Barcelona, Ada Colau, cuando era una activista más del movimiento. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=MS1KACzjYA0&index=21&list=PLD15F145D24ECAD05>. La llegada al consistorio barcelonés de esta activista ha traído cambios. En la actualidad está intentando llevar a cabo un plan piloto para convertir pisos turísticos ilegales en alquileres sociales. El alquiler de viviendas turísticas sin la licencia correspondiente está sancionado, de acuerdo con la ley catalana del derecho a la vivienda, con sanciones de hasta 90.000 euros. Lo que plantea el Ayuntamiento es reducir las sanciones a aquellos propietarios que cedan durante tres años la vivienda para alquiler social. Se garantiza así de otra manera el derecho a la vivienda.

reúnen tres claves básicas de este tipo de prácticas: colectividad, contrainformación y agitación.

Además de las producciones hechas por la propia Asamblea por una vivienda digna hay otros colectivos audiovisuales que retratan también esta lucha. El colectivo la Plataforma, estudiado anteriormente, es uno de ellos. Este grupo tiene diferentes videos que recogen estas protestas sociales como por ejemplo la acción que lleva a cabo el eje de vivienda y urbanismo de la Semana de Lucha Social/Rompamos el silencio en junio del 2006, con la okupación simbólica de un edificio en la céntrica calle Atocha de Madrid para denunciar la especulación inmobiliaria en la capital.

También producen una videocrónica de la Manifestación por la vivienda digna de Madrid el 28 de octubre del 2006, en contra de la especulación y del modelo capitalista. Con una banda sonora original compuesta por una base electrónica y con samplers de diferentes consignas extraídas de las manifestaciones: “qué pasa, que no tenemos casa”, “okupación, en contra del sistema capitalista”, etc., con autoría colectiva y licencia creative commons.

Estas videocrónicas, según nos cuenta uno de los integrantes del colectivo, están directamente inspiradas en el trabajo del colectivo sueco de los años noventa, Lucky People Center.

Es un grupo que se dedica a hacer su propia música mezclada con imágenes y todo en un contexto político. Hay un tema en especial que es sobre Rodney King, es con hip-hop, rollo Public Enemy y lo mezclan todo con imágenes que van casando con la música¹⁴². Entonces utilizan samplers de las manifestaciones en apoyo a Rodney King como si estuvieran cantando encima y eran piezas cortas de tres minutos y medio. Así que cuando íbamos a grabar las manis decíamos a ver lo primero hip-hop por debajo, lo segundo seleccionar algunos samplers y lo tercero que la entrevista case todo lo posible con la música para darle un contexto más artístico a todo lo político que vamos a mostrar. Y entonces a cada cosa que íbamos luego publicábamos: el video, la música hecha por nosotras y la galería de fotos (G. De los Santos, comunicación personal, 22 junio 2014).

V de Vivienda (Colectivo Alavuelta de la esquina, 2008) es un cortometraje de cuatro minutos y medio de duración donde se explican las medidas que las administraciones

¹⁴² Uno de los temas más famosos que compuso este colectivo musical es *Rodney King* (1992) centrado en la agresión al joven Rodney, concebido como crítica a los abusos policiales con la población afroamericana en la ciudad de Los Ángeles. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=-vaH7vOmDtA>

podrían llevar a cabo para solucionar el problema del acceso a la vivienda. La excusa de la narración es un reportaje fotográfico donde diferentes personas anónimas posan con bocadillos de cómics en los que podemos leer diferentes consignas: “No voy a tener casa en la puta vida”, “L’habitatge fora del mercat” o “Que la crisi la paguin ils bancs”. Todo ello acompañado por una fanfarria de música balcánica que aporta al relato un punto de comicidad.

Esta pieza videoactivista está realizada por el colectivo Alavueladelaesquina cuyo objetivo es visibilizar las movilizaciones sociales y comunicar la necesidad de una actitud resistente frente a los problemas y las presiones de la sociedad actual. Además de *V de Vivienda* también han realizado otras producciones relacionadas con el tema del espacio como *La historia del Ateneu Popular de 9 Barris* (2008), centro cultural autogestionado y uno de los grandes iconos de este barrio barcelonés que supuso una alternativa de ocio a los espacios públicos gestionados por las administraciones locales.



Fotograma 46. *V de vivienda* (Colectivo Alavueladelaesquina, 2008)

Otro ejemplo de producción videoactivista sobre este movimiento es *Realidades avanzadas* (Conservas, 2008). Al más puro estilo de reportaje de investigación de televisión con cámara oculta nos cuentan cómo se ha llegado a esta situación de inaccesibilidad a la vivienda. Con testimonios robados de empleados de bancos, inmobiliarias o agencias municipales de vivienda, van dando forma al universo de corrupción, abusos y presiones que protagoniza el mercado inmobiliario. El colectivo productor del vídeo apuesta por la transformación utilizando el vídeo, el teatro, el arte en

general.

€SPANISH DREAM (Santiago Cirugeda y Guillermo Cruz, 2009) es una producción audiovisual de carácter más pedagógico. Este documental independiente con licencia creative commons y con posibilidad de visionado online, nos explica cómo la vivienda se ha convertido en el motor de la economía española en los últimos diez años con el beneplácito de empresas constructoras, bancos e incluso partidos políticos. La historia, con un tinte autobiográfico, empieza en los años setenta con la emigración del campo a la ciudad de los padres de uno de los directores, Guillermo Cruz, y llega hasta la actualidad.

A través del empleo de recursos narrativos como secuencias ficcionadas, protagonizadas por una pareja en busca de piso o de una peluquera y su clienta hablando de las dificultades para acceder a una vivienda, o testimonios de diferentes expertos en el tema, arquitectos, economistas, políticos o activistas, y afectados por el problema de la vivienda, explican por qué el derecho a tener una casa se ha convertido en algo tan complicado en nuestra sociedad actual.

También explican alternativas como es el caso del planteamiento que hace el arquitecto, y también guionista del film, Santiago Cirugeda con sus *Recetas Urbanas*. Él explica estos procesos de autoconstrucción de viviendas como una llamada de atención ante el problema de la vivienda y una opción viable ante una necesidad cada vez más acuciante en la sociedad española¹⁴⁶.



Fotograma 47. *€SPANISH DREAM* (Santiago Cirugeda y Guillermo Cruz, 2009)

¹⁴⁶ En la página web recetasurbanas.net hay más información relativa a este proyecto arquitectónico.

Este *Spanish dream* es el punto de partido para que Guillermo Cruz empiece a ver el potencial que ofrece el género documental para contar determinados problemas, así lo explica en su cuenta de Facebook:

De repente me di cuenta que la forma en cómo explicas las cosas puede ser determinante en la interpretación ajena, también mi imaginación me enseñó a ser creativo y puso en mi mano una serie de herramientas irracionales que me llevan a la búsqueda constante de un estilo. A partir de ahí y con la ayuda de la tecnología es cuando decido hacer de mi profesión un estilo de vida (Cruz, 1998).

Lo mismo podría haber pensado Ada Colau, la actual alcaldesa de la ciudad condal, cuando escribía el guión del documental *La ley del ladrillo* (Pedro Barbadillo, 2009)¹⁴⁷. El punto de partida del relato es el planteamiento de tres preguntas: qué papel juegan los ciudadanos en la búsqueda de soluciones, qué políticas públicas plantean las administraciones y si es posible identificar las causas que han generado esta situación. En sus ochenta minutos de duración intenta dar respuesta a todas ellas.

Este film está estructurado en diferentes bloques que explican de manera pormenorizada las diferentes causas, factores y responsables de esta gran crisis inmobiliaria, así como aportar soluciones al problema con el cambio de algunas políticas públicas, reformas de la ley del suelo o la de arrendamiento urbano. En conclusión: una nueva forma de gestión de las ciudades por parte de las autoridades.

Además de la parte más teórica, constituida por la aportación de diferentes expertos en el tema, tiene una parte más vivencial centrada en las experiencias de diferentes personas que se enfrentan en su día a día al difícil acceso a un bien de primera necesidad como es la vivienda¹⁴⁸. Es el caso de Noelia, una joven veterinaria, que se ve obligada a abandonar la

¹⁴⁷ Hay informaciones contradictorias respecto a la fecha de producción de este documental. Gloria Matamala, realizadora y cámara del mismo, elabora una fecha técnica con fecha del 2007 disponible en el siguiente enlace http://www.dailymotion.com/video/xpywsr_la-ley-del-ladrillo-1_shortfilms en cambio se estrena en el año 2009 en un ciclo de Cine y Arquitectura organizado en el Caixa Forum de Palma de Mallorca. Entendemos por lo tanto que la fecha de producción es el año 2007 pero la fecha de estreno del mismo es en marzo del 2009.

¹⁴⁸ En el documental intervienen expertos como Fernando Roch, Catedrático de Urbanismo, Nestor Turró, Presidente del Gremio de Constructores de Barcelona, José Manuel Naredo, economista. autor del libro “La burbuja inmobiliario-financiera en la coyuntura económica reciente (1985-1995)” (2003), Carlos Jiménez

ciudad en la que vive por no poder pagarse un piso y que al asistir un día a una concentración de V de Vivienda en Barcelona se da cuenta de que no es la única joven que se enfrenta a un problema así. También cuenta la historia de un grupo de vecinos, la mayoría mujeres de avanzada edad, del barrio de San Bernardo en Sevilla que ante las presiones recibidas por parte de una constructora para que abandonen sus casas de renta antigua, toman la decisión de ocupar un edificio nuevo que está vacío. En el Puerto de Santa María, Cádiz, Juan Clavero, un activista ecologista, sufre agresiones y amenazas de muerte por denunciar casos de especulación y corrupción probados ante los tribunales y en Benissa, Valencia, un alcalde, Isidor Mollá, es destituido por no aceptar dinero a cambio de hacer una recalificación de terrenos.

También documentan historias de vida más alternativas como es el caso de Can Masdeu en Barcelona, centro social okupado en las afueras de la ciudad cuyos habitantes apuestan por vivir saliendo de la lógica del dinero, o el caso del Ayuntamiento de Marinaleda en Sevilla que considera que la vivienda es un derecho y no un negocio, por lo que se han hecho con una gran bolsa de suelo público que pone al servicio de los ciudadanos para que a través de la autoconstrucción tengan acceso a una vivienda digna.

Sin perder el espíritu crítico, Pedro Barbadillo, documentalista con diferentes producciones de carácter social, describe las terribles consecuencias que el modelo económico español, basado en la mercantilización del suelo y la vivienda, ha traído a determinados sectores de la población¹⁴⁹.

Villarejo, jurista y exfiscal anticorrupción o Ramón Fernández Durán, autor de la obra “El Tsunami urbanizador español y mundial” (2006).

¹⁴⁹ Su interés por los temas medioambientales y sociales le llevan a tomar parte de una iniciativa pública como la creación de Pradera.tv. un portal dedicado a la difusión de documentales y reportajes con la idea de contribuir a estimular debates y concienciar sobre determinados temas, que en la actualidad ya no está activo.

TERCERA PARTE. CONCLUSIONES

Estableciendo como punto de partida el estudio del cine militante y el videoactivismo en torno a las luchas por el derecho a la vivienda entre 1960 y 2010, nuestra voluntad es construir “otra historia del cine” donde se contemplen este tipo de prácticas audiovisuales contrahegemónicas. Para dar forma a esta investigación hemos seguido diferentes pasos que nos han ayudado a obtener una serie de conclusiones que explicaremos más adelante.

En primer lugar, hemos confeccionado un marco teórico con el que hemos estudiado conceptos que afectan directamente a estas experiencias audiovisuales. Empezamos haciendo un repaso de las diferentes teorías críticas de la comunicación de masas, entendiendo que son estas perspectivas teóricas en las que se debe encuadrar nuestro trabajo. También reflexionamos acerca de la comunicación y la cultura como herramientas de denuncia y emancipación, apostando por una comunicación no mercantilizada a favor de los intereses de los individuos y no de las grandes corporaciones. Como se ha ido demostrando, cultura y poder siempre van de la mano y los medios de comunicación de masas son un mecanismo de control en tanto pueden modificar las opiniones neutralizando voluntades, de ahí que surjan actitudes de resistencia, como es el caso del cine militante y el videoactivismo.

La posibilidad de dar una definición de comunicación alternativa hace que estudiemos las diferentes aproximaciones teóricas al término y que entendamos que, al no haber un consenso claro al respecto, nos refiramos a ella como una noción y no como un concepto. A partir de ese momento hablamos del campo de la comunicación alternativa, por no poder formalizar y sistematizar el término, pero sí que podemos establecer unos mínimos para que un acto comunicativo sea considerado alternativo. La marginalidad, la contrainformación, la oposición y el objetivo de transformar el orden social desafiando la hegemonía de los medios de comunicación de masas, son características comunes a todo este tipo de prácticas comunicativas.

Así mismo, observamos cómo el desarrollo de NTIC ha influido de manera directa en este tipo de experiencias audiovisuales. Internet se constituye como un nuevo campo político, reforzando y complementando las luchas tradicionales, entre ellas la lucha por el derecho a la vivienda. Medios alternativos, medios ciudadanos o medios autónomos en los que el receptor se puede convertir también en productor de sentido. El desarrollo de estas nuevas tecnologías vislumbra un panorama alentador en lo que a comunicación alternativa se refiere. El abaratamiento de los costes de producción hace que pequeños colectivos

videoactivistas puedan competir con grandes productores de información, sin olvidar que detrás de todas estas experiencias hay un proyecto político, que si carece de estabilidad no va a dar ningún resultado.

Las relaciones entre cine y política siempre han sido controvertidas, de ahí que nos interese ver de qué manera condicionan este tipo de experiencias. La producción, desde el sistema de producción clásico del cine, de films políticos, no supone un acto de resistencia u oposición al sistema. Siempre y cuando la película esté concebida bajo los cauces de la empresa cinematográfica no se puede hablar de cine militante ni de videoactivismo. Estas experiencias suponen un nuevo modo de hacer películas: cine político hecho políticamente. Se plantean alternativas en todos los procesos de creación del audiovisual: la producción, la distribución y la exhibición. Así nace el cine militante, saltándose los cauces de la producción convencional, censuras y presiones estatales, incluso concibiéndose al margen de la legalidad, en un país como España que en los años sesenta está gobernado por una dictadura que siente como amenaza cualquier manifestación cultural que suponga oposición al régimen.

El concepto de cine militante también ha traído las consabidas disputas teóricas, todas en función de los contextos en los que se han generado las prácticas, así como los actores que las han posibilitado. Existen tantas definiciones como grupos audiovisuales alternativos, cada colectivo apuesta por una manera de concebir el film como una herramienta de transformación del orden social, pero hay determinadas características inherentes a todas ellas. Son producciones autónomas, tanto en el sentido económico como en el ideológico, con un contenido abiertamente político, enmarcado en una lucha; rompen con las estructuras clásicas del modelo de comunicación unidireccional, pretenden hacer que el público reflexione acerca de situaciones nunca antes planteadas y que sus aportaciones formen parte del proceso creador del film, y sus son: contrainformar, denunciar, mostrar y agitar conciencias para así conseguir que el audiovisual se convierta en otro modo de intervenir políticamente en la sociedad.

Con el término de videoactivismo sucede lo mismo. Dependiendo del contexto en el que se genera la práctica, se buscan unos objetivos determinados. Comparte con el cine militante todas las características de un proceso comunicativo colectivo y abierto, generado en clave de resistencia con un vínculo directo con las luchas sociales. En los últimos tiempos, el desarrollo del universo web afecta de manera directa a la producción de estas obras,

posibilitando una democratización de las prácticas, gracias al abaratamiento de los costes, y generando nuevas formas de producción, como el crowdsourcing o el crowdfunding, o de lucha por los derechos de autor, con fórmulas alternativas al copyright, como es el caso de las licencias Creative Commons. Una nueva forma de compartir un dispositivo de comunicación de todos para todos.

Tanto cineastas militantes como videoactivistas renuncian a los modos de producción convencionales para apostar por la colectividad, rechazan la firma de autor y denuncian conflictos, criminalizados o invisibilizados, la mayoría de las veces, por los medios de comunicación de masas. Proponen otra manera de re-presentar la realidad para intervenir y disputar los sentidos construidos sobre el mundo que les rodea, contribuyendo así a la sedimentación y registro de una memoria colectiva.

Nuestra investigación está dividida en dos partes bien diferenciadas, debido principalmente a contextualizaciones histórico-políticas que condicionan nuestro objeto de estudio. Un primer período corresponde al estudio de prácticas de cine militante y la lucha por el derecho a la vivienda entre 1960 y 1978. Este momento se caracteriza por la construcción de una ciudad informal, chabolismo o barraquismo alrededor de los núcleos urbanos, que sirve para albergar a los movimientos migratorios procedentes del entorno rural. Esta etapa coincide así mismo con la gestación de los primeros movimientos vecinales que luchan por conseguir participar en el diseño de sus barrios equipándolos de los servicios e infraestructuras necesarias.

Partimos del estudio de películas comerciales para entender la creación de imaginarios colectivos en torno al problema de la vivienda en la sociedad española. *Historias de Madrid* (Ramón Comás, 1955), *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1957), *La vida por delante* (Fernando Fernán Gómez, 1958) o *El pisito* (Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry), son algunos de los ejemplos de cine comercial español que tratan los problemas relacionados con el acceso a una vivienda digna. Pero durante estos años hay un sector de la cinematografía española, muy influenciado por el contexto de protesta político internacional, que no está dispuesto a tener que saltarse las imposiciones del régimen concibiendo los relatos desde el humor y lo grotesco, como hace el cine comercial, y apuestan por una nueva manera de contar la realidad de un pueblo que está bajo un régimen dictatorial que les ahoga constantemente. Así aparece en escena el cine militante, en un contexto marcado por los estados de excepción y las primeras movilizaciones en

contra del franquismo. Una alternativa al cine comercial que se establece como práctica contracultural en la clandestinidad.

Los principales focos están en Madrid y Barcelona, estudiando así la producción de colectivos como el Colectivo de Cine de Madrid, la Central del Curt o el Colectivo de Cine de clase, entre otros. También nos detenemos en analizar las películas militantes de estos grupos que tienen como eje discursivo las luchas por el acceso a una vivienda. Casi una veintena de films que aportan una visión crítica de esta problemática y se producen al margen del sistema convencional de producción, distribución y exhibición: *Largo viaje hacia la ira* (Llorenç Soler, 1969), *Distància de 0 a infinit* (Jordi Bayona, 1969), *¿Quién es Vitoria?* (Francisco Gómez Tarín, 1974) o *La ciudad es nuestra* (Tino Calabuig y Miguel Ángel Condor, 1975) son algunos de los ejemplos que analizamos en este estudio.

El segundo período, de 1990 a 2010, estudia el videoactivismo como práctica audiovisual colectiva. A su vez está dividido en otros dos períodos: 1990-2000 y 2000-2010. Esta división se debe a la superación de la brecha tecnológica videográfica gracias al desarrollo de las NTIC a principios del siglo XXI que afecta a todos los procesos de producción de este tipo de films, y suponen un gran empuje para las obras videoactivistas haciendo que se convierta en una práctica más consolidada.

El silencio comprendido entre 1978 y 1990 se debe a que, con el fin de la dictadura y la llegada de un nuevo contexto democrático, este tipo de experiencias cinematográficas militantes pierden el sentido político de oposición al régimen. El cine comercial, en este caso, coge el relevo y da pie a un aumento en la producción de films en torno a temas políticos, muchas de ellos sufren también trabas administrativas. Se vive un momento de máxima politización en el cine comercial. La década de los ochenta también supone un asentamiento de la democracia y una desmovilización general de la sociedad española, debido en parte a un trasvase de líderes del movimiento vecinal, por ejemplo, a puestos en los gobiernos locales.

Los años noventa, y sus crisis de gobierno correspondientes, hacen que el videoactivismo y el cine militante vuelvan a escena con nuevos propósitos de intervención política. El movimiento okupa es el nuevo protagonista en las luchas por el derecho a la vivienda. La okupación presenta una nueva forma de denunciar la situación crítica respecto al tema de la vivienda y también un rechazo del modelo de sociedad impuesto. A pesar de que las primeras okupaciones se dan a mediados de los años ochenta, y algunas están registradas

como material de archivo, hasta los años noventa no se producen películas que hablen de este movimiento. Colectivos audiovisuales muy vinculados con estas luchas, como Producciones Fendetestas en Madrid, Col·lectiu de video Chigra en Barcelona o Eguzki Bideoak en Navarra, son los primeros que empiezan a llevar a las pantallas alternativas el tema de la okupación.

La llegada del nuevo siglo trae consigo algunos factores que condicionan a este tipo de prácticas videoactivistas. Además del desarrollo tecnológico, con el consabido abaratamiento de costes y cambio en los modelos de comunicación convencionales, hay otro factor importante para la consolidación de estas experiencias audiovisuales: la proliferación de escuelas de cine y facultades de comunicación. Estos espacios potencian marcos de reflexión acerca de los procesos comunicativos. También, hay un aumento considerable en la producción de películas documentales.

En relación a las luchas por el derecho a la vivienda destacamos la actividad de la Plataforma en contra de la Precariedad y por una Vivienda Digna, más conocida como V de Vivienda, y las primeras intervenciones de la PAH. Los ejes discursivos de los relatos videoactivistas giran en torno a la corrupción urbanística, el mobbing inmobiliario y los procesos de gentrificación. El contexto de crisis se impone en las temáticas, tanto que incluso el cine comercial trata los problemas vinculados con el acceso a una vivienda en muchas de sus películas. *La comunidad* (Álex de la Iglesia, 2000), *En construcción* (José Luis Guerín, 2001) o *La caja 507* (Enrique Urbizu, 2002) son algunos de estos ejemplos. Todas ellas se convierten en el reflejo de una sociedad en crisis. Tal es el compromiso del cine comercial con las movilizaciones sociales, especialmente críticos con la participación de España en la Guerra de Irak, que producen una película colectiva *Hay motivo* (2004) como clara herramienta de intervención política contra la gestión del gobierno del Partido Popular, conectando así con el espíritu más genuino de las primeras producciones cinematográficas militantes.

Respecto a la producción videoactivista, Madrid y Barcelona siguen siendo focos principales de gestación de este tipo de experiencias. Grupos como La Plataforma, Kinowo Media, Francotiradores del vídeo o Alavuelta de la esquina reflejan en sus producciones historias de vida de centros sociales, movilizaciones en contra de proyectos de rehabilitación en los barrios o las primeras acampadas de V de Vivienda, okupaciones de espacios públicos que constituyen un claro precedente para la acampada en la Puerta del

Sol del 15 de mayo del 2011, el comienzo de una nueva etapa política y de movilización social.

Esta síntesis de nuestro trabajo permite acercarnos a nuestro punto de partida en este estudio. La pregunta de investigación se valida después de poner en claro todo lo visto anteriormente: el cine militante y el videoactivismo son prácticas audiovisuales contrahegemónicas que construyen discursos alternativos en torno a la lucha por el derecho a la vivienda. Lo hemos podido comprobar haciendo una investigación de campo de todas las producciones audiovisuales alternativas desde 1960 a 2010 cuyo eje temático gira en torno a la lucha por el derecho a la vivienda. Un estudio historiográfico que nunca antes se había realizado. Para elaborar esta investigación hemos partido de nuestro primer objetivo: analizar los materiales audiovisuales de estos cincuenta años para entender así las posibles rupturas y continuidades entre las prácticas audiovisuales militantes y las videoactivistas. Antes de acabar con un esbozo de las posibles vías de investigación futuras que se han abierto con este trabajo extraemos a continuación las conclusiones.

Entendemos que hay una continuidad entre las prácticas de cine militante y el videoactivismo. Ambas se desarrollan en contextos de crisis, las primeras bajo la dictadura franquista y en la clandestinidad, y las segundas, en las primeras crisis de gobierno de los años noventa, época caracterizada por una gran represión contra los movimientos sociales. La diferencia entre unas y otras estriba en el formato de registro: el cine y el vídeo. En la actualidad, la implantación expansiva de la tecnología digital y los constantes desarrollos de calidad en los formatos videográficos hacen que el soporte de grabación no afecte a la obra sino que es la propia obra la que se impone al soporte. Por lo tanto, el videoactivismo y el cine militante se conciben como prácticas sociales comunicativas que deben ser abordadas desde los procesos que las han generado. De tal manera que dentro de la categoría de videoactivismo encontramos diferentes opciones como el cine militante, el cine radical o el cine marginal. Son prácticas audiovisuales alternativas que conforman un área de estudio común, definida y diferenciada.

Aunque los condicionantes extracinematográficos son diferentes, ambas están muy determinadas por los contextos en los que se desarrollan y también por el avance de la tecnología. En los años sesenta fueron el desarrollo de los formatos de 8 y 16 mm junto con los aparatos ligeros de grabación de sonido, así como la llegada del formato

videográfico, y en el nuevo siglo la aparición de la NTIC que suponen un impulso importante, a nivel de concepción de las prácticas, para este tipo de experiencias.

La continuidad entre cine militante y videoactivismo queda plasmada en el momento que se conciben como manifestaciones culturales contrahegemónicas cuyo principal objetivo es intervenir en el orden social para cambiarlo. Apostando por nuevas fórmulas de producción, alternativas al sistema de producción clásico, basándose en la colectividad, la horizontalidad en la distribución del trabajo y la toma de decisiones conjunta, y vinculados con los movimientos sociales o determinadas luchas por el acceso a una vivienda digna. Se configura así un nuevo campo de estudio: “otra historia” del cine español donde ubicamos este tipo de producciones, que es otro de los objetivos de esta investigación.

Este tipo de experiencias audiovisuales generan nuevos modos de representación de estos movimientos, en oposición a la creación de sentido de los medios de comunicación de masas, creando imaginarios vinculados con la marginalidad o la delincuencia. Los objetivos contrainformativos están presentes ya en los primeros relatos audiovisuales militantes. De esta manera alcanzamos nuestro siguiente objetivo: explicar cómo se construyen nuevos modos de auto-representación por parte de los movimientos que luchan por una vivienda digna. Dando voz a los sin voz este tipo de prácticas alternativas consiguen construir un discurso basado en la legitimidad de estas luchas. Los verdaderos protagonistas del relato son las víctimas del sistema que apuestan por nuevas formas de vida o de subsistencia. Los cineastas militantes y los videoactivistas apuestan porque ellos mismos cuenten sus experiencias. Son procesos largos en el tiempo y que requieren de una gran involucración personal para conseguir el ambiente de confianza y respeto necesario para que estos nuevos actores se sientan cómodos y expresen sus necesidades.

La principal dificultad a la que se enfrentan este tipo de prácticas es el desgaste derivado de la militancia. La implicación personal es tan fuerte que la mayoría de las experiencias de los diferentes colectivos audiovisuales quedan reflejadas en tan sólo una o dos piezas de producción. Igualmente la horizontalidad en el reparto del trabajo y la toma de decisiones conjunta alarga los procesos y produce rupturas en los propios grupos.

Todos los grupos videoactivistas y cineastas militantes con los que hemos hablado sienten la necesidad de dar un salto cualitativo en sus producciones, yendo de un cine pobre y técnicamente torpe, en muchas ocasiones, a un cine más riguroso, elaborado y reflexivo. La mayoría de estos colectivos comienzan sus experiencias en el audiovisual militante a

través de la producción de materiales con carácter de urgencia, donde la calidad técnica queda un poco relegada al momento político. Este tipo de producciones son necesarias en determinados momentos y entendemos que la calidad, en el concepto material del término, no es un objetivo fundamental; pero la mayoría de los grupos prefieren apostar por la reflexión y producir obras más maduras, en cuanto a planteamientos políticos se refieren, que puedan abrir interrogantes en las audiencias.

Investigar cuál es el verdadero espacio político y social que ocupan estos materiales audiovisuales era el último de nuestros objetivos. De esta manera llegamos a la siguiente conclusión: analizando el alcance de sus propuestas, queda todavía mucho camino por recorrer. La relevancia social y política que alcanzan estos materiales audiovisuales es muy marginal y todavía, salvo casos excepcionales, les es difícil alcanzar los propósitos políticos con los que nacen. Con el desarrollo de las NTIC se han universalizado las prácticas pero en parte han perdido su impronta política. Muchos de los colectivos con los que hemos hablado se preguntan cuál es su labor ahora que la red está repleta de vídeos en los que puedes ver cualquier movilización vinculada con el derecho a la vivienda. Si no hay interés por encontrar este tipo de obras en la red, estas obras son difíciles de localizar. De manera que el universo de la distribución que los videoactivistas imaginan en Internet se queda en el limbo si no hay una buena utilización de las redes. Igualmente, Internet se convierte en un espacio de control donde es difícil ocultar la autoría y disponer de autonomía y espacios que se hacen ver como reflejos de la comunidad, lo único que aportan es un sentido individualista.

El sitio de los videoactivistas y cineastas militantes está detrás de una cámara que cuente lo que pasa, preste apoyo, protección, y que además denuncie. Utilizando con conciencia política, las posibilidades que brinda Internet como campo de acción en la distribución y exhibición de estas obras. Pero sin olvidar que el proceso para este tipo de films debe ser colectivo en un espacio de reflexión. El nuevo objetivo de estas prácticas es recuperar la impronta política para así poder intervenir de nuevo y transformar el orden social.

Las conclusiones de esta tesis pretenden dejar abiertas puertas y sugerir nuevos caminos de investigación. La respuesta a nuestra pregunta de investigación no es el único acercamiento posible al estudio del cine militante y el videoactivismo en torno a las luchas por el derecho a la vivienda, porque existen otras posibilidades teóricas que pueden ser exploradas para acercarse al mismo.

Somos conscientes de que esta investigación es una primera aproximación a nuestro objeto de estudio desde la perspectiva de las luchas por la vivienda pero entendemos que hay muchas otras luchas, no incluidas en esta tesis, que son susceptibles de ser investigadas: feminismo, ecología, antimilitarismo, educación... Otras muchas posibilidades de un terreno de estudio que poco a poco está despertando el interés de algunos investigadores.

Todas estas producciones militantes y videoactivistas críticas, alternativas y algunas de ellas incluso visionarias, muestran una problemática que todavía persiste en la sociedad española actual. En el año 2012 y 2013 se llegan a alcanzar altas cuotas de desempleo y por consiguiente la imposibilidad de pagar miles de hipotecas adquiridas entre 1997 y 2007. Esta gran crisis económica supone también una gran crisis social con nuevos protagonistas que pierden sus casas por no poder hacer frente a los pagos.

El contexto de crisis ayuda para que la nueva década se inaugure con el nacimiento del 15M en el año 2011, dando comienzo a otro tipo de protesta en el que nuevos actores sociales y políticos toman las calles y los barrios y de una forma asamblearia y horizontal empiezan a llevar a cabo otra forma de política. Con claros referentes en sus luchas como el movimiento V de Vivienda y con una alianza fuerte con la Plataforma de Afectados por la Hipoteca se abre una nueva etapa en la protesta social que afecta también al desarrollo de nuevas prácticas videoactivistas.

Este nuevo panorama social y audiovisual puede instituirse como punto de partida para una investigación venidera que dará continuidad a lo expuesto en la actual. La puerta está abierta a nuevas políticas públicas que destierren la vivienda del mercado y la conviertan en lo que realmente es: un derecho de todos los ciudadanos.

BIBLIOGRAFÍA

- Adell, R. (2000). Movimientos sociales en los años noventa: Volumen, actores y temas de movilización. En E. Grau, y P. Ibarra (coords.). *Una mirada sobre la red. Anuario de movimientos sociales* (pp. 27-54). Barcelona: Betiko Fundazioa, Icaria. Donosti: Gakoa.
- Adorno, T. W. y Horkheimer, M. (2000). *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main.
- Aguirre, A. (febrero, 1957). ¿Qué es el cine amateur? En *Encuadre. Amigos de la fotografía y del cine amateur*, (5), 5.
- Alabart i Vilà, A. (1981). *Els barris de Barcelona i el moviment associatiu veïnal*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona. Barcelona.
- Alberich, T. (1993). La crisis de los movimientos sociales y asociacionismo de los años noventa. En *Documentación social*, (90), 101-114.
- Albert, M. (2000). *¿Qué es lo que define a los medios alternativos?* Recuperado de <http://www.zmag.org/Spanish/005alte.htm> el 25 abril del 2014.
- Althusser, L. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Antolín, M. (septiembre 1978). Cine militante: Andrés Linares (Cine y militancia y cine militante). En *CINEMA 2002*, (43), 65-68.
- , (1979) Cine marginal en España (... experimental, paralelo, clandestino, independiente, marginal, marginado, corto, pobre, underground, militante, alternativo, substandard, subversivo... los “cines nacionales” y la “crítica nacional”...), XXIV Semana Internacional de cine de Valladolid.
- Arendt, H. (1993). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Arnaiz, I. (2005). El vecindario frena las obras de un parking impuesto por el Ayuntamiento de Burgos. En *Periódico Diagonal*. Recuperado 12 octubre 2014 de <http://www.diagonalperiodico.net/antigua/pdfs13/08diagonal13-web.pdf>
- Arnau Roselló, R. (2006). *La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)*. Tesis doctoral. Universitat Jaume I. Castellón.
- Asamblea por una vivienda digna (marzo 2007). Reivindicaciones y Propuestas de la Asamblea contra la Precariedad y por la Vivienda Digna. Recuperado el 21 de septiembre del 2014 de <http://www.otromadrid.org/articulo/3300/propuestas-asamblea-vivienda-digna/>

Asens, J. (2004). La represión al movimiento de las okupaciones: del aparato policial a los mass media. En R. Adell y M. Martínez (coords.). *¿Dónde están las llaves? El movimiento okupa: prácticas y contextos sociales*. 293-337. Madrid: Los libros de la Catarata.

Atton, Ch. (2002). *Alternative Media*. London: Sage.

Aumont, J. y Marie, M. (1988). *L'analyse des films*. Paris: Nathan.

Baby, I (abril 1972). El grupo "Dziga Vertov". En *Le Monde*, 27 de abril.

Baer, A. y Schnettler, B. (2009). Hacia una metodología cualitativa audiovisual. El vídeo como instrumento de investigación social. En A. Merlino (ed.): *Investigación Cualitativa en las Ciencias Sociales: Temas y problemas*. Buenos Aires: Cengage Learning.

Baigorri, L. (1998). EL FUTURO YA NO ES LO QUE ERA. De la Guerrilla Television a la Resistencia en la red. Recuperado el 20 de septiembre del 2014 de <http://aleph-arts.org/pens/baigorri.html>

-, (2003). Recapitulando: modelos de artivismo (1994-2003). En *Artnodes*. UOC. Recuperado el 19 de septiembre del 2014 de <http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/baigorri0803/baigorri0803.html>

-, (2005). Video y creación colectiva: azar y necesidad (53-59). En *Creación e inteligencia colectiva (zemos 98_7)*, 53-59. Asociación Cultural Comenzemos Empezemos, Instituto Andaluz de la Juventud y Universidad Internacional de Andalucía. Recuperado el 16 de abril del 2014 de <http://www.zemos98.org/festivales/zemos987/pack/creacioneinteligenciacolectiva.pdf>

Baldelli, P. (1971). El 'cine político' y el mito de las superestructuras. En M. Pérez Estremera (comp.). *Problemas del nuevo cine*. 168-191. Madrid: Alianza.

Ballesteros, I. (2001). *Cine (in)surgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. Madrid: Fundamentos.

Barnouw, E. (1993). *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. New York: Oxford University Press.

-, (1996). *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.

Barranquero, A. (2005). Estudios de comunicación y vigencia de la teoría crítica en España. En *Nómadas: revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, (11), 17. Recuperado el 14 de

diciembre del 2014 de
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/11/abarranquero.pdf>

Barranquero, A. y Sáez Baeza, Ch. (2010). Comunicación alternativa y comunicación para el cambio social democrático: sujetos y objetos invisibles en la enseñanza de las teorías de la comunicación. Trabajo presentado en la sección: *Teorías y métodos de investigación en comunicación*. Congreso Internacional AE-IC Málaga "Comunicación y desarrollo en la era digital".

Barrios, M. (director) (2004). Crònica d'una mirada: història del cinema independent 1960-1975 [DVD]. Editorial Món Diplomàtic y Televisió de Catalunya.

Bazin, A. (1990). ¿Qué es el cine?. Madrid: Rialp.

BCNviu (2006). La violencia inmobiliaria y urbanística. Recuperado el 13 de marzo del 2015 de <http://www.sindominio.net/violenciaurbanistica/>.

Berardi, F., Jaquement, M. y Vitali, G. (2004). Telestreet: máquina imaginativa no homologada. Madrid: El viejo topo.

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

Blanco, R. (2011). ¿Qué pasa? Que aún no tenemos casa. Madrid: Fundación Aurora intermitente.

Boletín Molotov (1998). En *Contr@-infos Madrid*, (25). Recuperado el 2 de mayo del 2014 de <http://www.nodo50.org/lucha-autonoma/molotov/contr@infos/numero25.htm>

Bordetas Jiménez, I. (2012). Nosotros somos los que hemos hecho esta ciudad. Autorganización y movilización vecinal durante el tardofranquismo y el proceso de cambio político. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona.

Bordwell, D. (1995). El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica. Barcelona: Paidós.

Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). El arte cinematográfico. Barcelona: Paidós.

Borja, J. (1974). Movimientos urbanos de las clases populares: movimiento reivindicativo, movimiento democrático, dualidad de poder. En *Papers, revista de sociología*, 3, 39-61. Recuperado el 25 de abril del 2014 de <http://papers.uab.cat/article/view/v3-borja>

Brisset, D. (julio-septiembre, 2011). Los medios digitales de comunicación. Experiencias de activismo audiovisual. En *Revista Telos: comunicación e innovación*, 88. Recuperado el 16 de agosto del 2014 de http://telos.fundaciontelefonica.com/seccion=1268&idioma=es_ES&id=2011072908520001&activo=6.do

Bulletin des États Généraux du Cinéma (1969). París: Éditions du Terrain Vague.

Buse, P., Triana-Toribio, N. y Willis A. (2007). *The Cinema of Alex de la Iglesia*. Manchester: Manchester UP.

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

-, (2009). *Contrainformación como praxis en el cine y video militante*. En *Revista Documental- para repensar el cine hoy*, 2, Buenos Aires.

Bustos, G., Camuñas, M., de la Fuente, P., Galán, M., Lanchares, L., Mateos, C., Rajas, M., Rodríguez, G. Y Salillas, R. (2014). *Videoactivismo. Acción política cámara en mano*. Cuadernos Artesanos de Comunicación. Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación social.

Cabello, G. (2004). *Construyendo tiempo: los ensayos cinematográficos de José Luis Guerín*. En *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, (12). Recuperado el 19 de agosto del 2014, de <http://www.lehman.edu/ciberletras/v12/cabello.htm>

Calatayud, E. (2013). *Crisis y retrato social en el cine español contemporáneo: Estudio caso de Fernando León de Aranoa*. En *Revista F@ro*, 1(18), 61-76.

Calvo, J. (2008). *El videoactivismo como opción política y creativa de producción audiovisual*. En *Tk*, (20), 127-129.

Camarero, G. (2002). *La mirada que habla. Cine e ideologías*. Madrid: Akal.

Camí Vela, M. (2009). *Entre la esperanza y el desencanto. El cine militante de Helena Lumberras*. En M. Ruido (ed.). *Plan Rosebud: sobre imágenes, lugares y políticas de memoria*. Galicia: Xunta de Galicia/Centro Gallego de Arte Contemporáneo.

Caparrós Lera, J. M. (1978). *El cine político visto después del franquismo*. Barcelona: Dopesa.

-, (1997). *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid: Alianza.

Carmona, R.(1991). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

Carrillo, J., Estella, I. y García-Merás, L. (ed.) (2005) *Vídeo-Nou Servei de Vídeo Comunitari (1977-1983) (166-171)* en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Cuaderno 3*. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento. Disponible en http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=147

Cartas Martín, R., Ortiz Mateos, M. y de la Rosa Municio, J. (2012). *La okupación como analizador*. Madrid: Distribuidora Peligrosidad Social.

Casanova, G. (2002). *Armarse sobre las ruinas. Historia del movimiento autónomo en Madrid (1985-1999)*. Madrid: Potencial Hardcore.

Casetti, F. (1989). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.

Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Cassigoli Perea, A. (1989). *Sobre la contrainformación y los así llamados medios alternativos*. En *Comunicación alternativa y cambio social*. México: Premia.

Castells, M. (1977). *Movimientos sociales urbanos*. Madrid: Siglo XXI.

-, (1986). *La ciudad y las masas. Sociología de los movimientos sociales urbanos*. Madrid: Alianza Universidad

-, (1997). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. Madrid: Alianza Editorial.

-, (2000). *Lección inaugural del programa de doctorado sobre la sociedad de la información y el conocimiento*. Universitat Oberta de Catalunya. Recuperado el 24 de agosto del 2013 de <http://www.uoc.es/web/esp/articles/castells/print.html>

-, (2001). *La Galaxia Internet. Reflexiones sobre Internet, empresa y sociedad*. Barcelona: Plaza Janés Editores.

-, (2008). *Creatividad, innovación y cultura digital. Un mapa de sus interacciones*. En *Revista Telos: Comunicación e Innovación*, 77, 50-52.

Centro de Medios (s.f) *¿Qué es el Centro de Medios?* Recuperado el 14 de octubre del 2014 de <http://www.centrodemedios.net/>

Cerdán, J. (2005). Epílogo: Documental y experimentalidad en España: crónica urgente de los últimos veinte años. En C. Torreiro y J. Cerdán (eds.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.

Chalmeta, F. (febrero 2006). “Okupar y crear un Centro Social es una actividad política, no un delito”. Repaso a las estrategias legales. En *Periódico Diagonal*. Recuperado el 1 de noviembre del 2014 de <https://www.diagonalperiodico.net/libertades/okupar-y-crear-centro-social-es-actividad-politica-no-delito.html>

Colau, A. y Alemany, S. (2012). *Vidas Hipotecadas*. Barcelona: Angle Editorial.

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

Company, J. M y Marzal, J. (1999). *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana.

Cooperativa de Cinema Alternativo (diciembre 1975). El manifiesto de Almería como punto de partida. En *Cinema 2002*, (10), p.58.

Crespo, A. (2006). *El batallón de las sombras. Nuevas formas documentales del cine español*. Madrid: Ediciones GPS SL.

Cruz, G. (1998) [Actualización Facebook]. Recuperado el 21 de septiembre del 2014 de https://www.facebook.com/GuillermoCruzOficial/info?tab=page_info

Cruz, V. y Palacios H. (2003). El concepto del poder político en Hannah Arendt: reflexiones desde el contexto actual. En *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, 3(1), 51-74.

Danto, A. (1989). *Historia y narración*. Barcelona: Paidós.

De Andrés, L. (2001). *Barraques, la lluita dels invisibles*. Barcelona: ARA LLIBRES, SCCL.

Del Barrio, I. (2007). La soledad del vecino de arriba. En *Periódico Diagonal*. Recuperado el 14 de diciembre del 2013 de <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/la-soledad-del-vecino-arriba.html>

Delclós, T., Fánex, F. y Martí, O. (abril 1977). Cine militante. En *El viejo topo*, 7.

Deleuze, G. (1989). *The time-image*. Minneapolis: Minneapolis University Press.

- Deleyto, C. (2003). *Ángeles y demonios: representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Delgado, M. (1999). Cine. En M.J. Buxó i Rey y J. De Miguel (eds.). *De la Investigación Audiovisual*. 49-77. Barcelona: Proyecto A Ediciones.
- Dellara, S. M. (2015). De la Selva Lacandona a la Jungla Virtual. En J. Galindo Cáceres (coord.). *De la ciberguerrilla a los ciberpartidos. La nueva comunicación política, la ciudadanía militante y el Ciberespacio. Del EZLN y la revuelta neozapatista a PODEMOS*. Cuadernos Artesanos de Comunicación, 80. La Laguna (Tenerife): Latina. Recuperado el 4 de octubre del 2012 de <http://cuadernosartesanos.org/abscac80.html>
- Deltell, L. (2006). Madrid en el cine de la década de los cincuenta. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de las Artes.
- Díez Puertas, E. (2003). Historia social del cine en España. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Díez, S. Z. (2007). Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas. En *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, (29), 51-58.
- Díez, S. Z., y Arregi, I. Z. (2014). Guía para escépticos. Avatares de la doble lectura modélica del discurso documental= Guide for skepticals. Avatars of documentary discourse's double modeling reading. En *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 23.
- Dittus, R. (2012). El cine documental político y la noción de dispositivo una aproximación semiótica. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona.
- Dittus, R. (2012). Imágenes y poder: el dispositivo en el cine documental político. En *RIPS: Revista de investigaciones políticas y sociológicas*, 11(2), 33-45.
- Documental Calle del Acuerdo8. El patio (2010) Recuperado el 10 de octubre del 2014 de <https://documentalcalledelacuerdo8elpatio.wordpress.com/>
- Domingo i Clota, M. y Bonet i Casas, M.R. (1988). Barcelona i els seus moviments socials i urbans. Barcelona: Mediterrània.
- Downing, J. (2001). *Radical Media: rebellious communication and social movements*. California: Thousand Oaks.
- Dufuur, L.(2010). Tendencias actuales del cine-documental. En *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, (6), 312-349.

- Eagleton, T. (1991). *Ideology: an introduction*. Londres y Nueva York: Verso.
- Eagleton, T. (1999). *La función de la crítica*. Barcelona: Paidós.
- Echart, E., López, S. y Orozco, K. (2005). *Origen, protestas y propuestas del movimiento antiglobalización*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Elperiodico.com (1996). “Desokupación” del cine Princesa. Recuperado el 14 de mayo del 2014 de <http://www.elperiodico.com/es/35-aniversario-el-periodico/mejores-fotos-desokupacion-cine-princesa.shtml>.
- Encuentros digitales del diario “El mundo”. Javier Corcuera (marzo 2007) Recuperado el 7 de febrero de <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2007/03/2401/>.
- Enzensberger, H. M. (1974). *Elementos para una Teoría de los Medios de Comunicación*. Barcelona: Anagrama.
- , (1991). *Mediocridad y delirio*. Barcelona: Anagrama.
- , (2010) *El vacío perfecto. El medio de comunicación «cero» o por qué no tiene sentido atacar a la televisión*. En *¿Estáis listos para la televisión?* Barcelona: MACBA. Recuperado el 25 de abril del 2013 de http://www.macba.cat/uploads/TWM/TV_enzensberger_cas.pdf
- Equipo Dos (1975). *El porqué de un cine político*. En *Cinema 2002*, (4), p.55.
- Erice, V. (2004). *Medios audiovisuales bajo control. Cine y televisión*. En *Revista Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, (60), pp.13-18.
- États Généraux du Cinéma (1969). *Oui, le cinéma est un arme!* (24 de mayo de 1968). En *Le Cinéma s'insurge, Bulletin des États Généraux du Cinéma*, (1). París: Éditions du Terrain Vague.
- Etxeberria, O. y Rozas, I. (2005). *Sacar la Tv de sus casillas*. En *Seduciones y rupturas Revista Zehar*, 55. San Sebastián: Arteleku, Diputación Foral de Guipuzcoa. Recuperado el 16 de abril del 2014 de <http://old.arteleku.net/arteleku/publicaciones/editorial/zehar/55-seduciones-y-rupturas/sacar-la-tv-de-sus-casillas.-oier-etxeberrria-ixiar-rozas>
- Fandiño Pérez, R. G. (1998). *Del suburbio a la lucha por la democracia. Una perspectiva histórica del movimiento ciudadano*. En *Actas del II Simposio de Historia Actual* (pp.417-

432). Logroño.

Felici, J. M. y Tarín, F. J. G. (s.f) Interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto fílmico para la formulación de una propuesta de trabajo. Recuperado el 14 de febrero del 2014 de <http://apolo.uji.es/fjgt/Naranja2006.PDF>

Ferguson, R. (2007). Los medios bajo sospecha. Ideología y poder en los medios de comunicación. Barcelona: Gedisa

Fernández Cardoso, S. (2012). Un regreso a C. Wright Mills: Sociedad y poder (2002/2006). En *Desafíos*, 24-I, 293-330.

Fernández Valentí, R. (2012). El ateneo popular que no fue posible: el mercado del Born. Recuperado el 18 de septiembre del 2014 de <http://eltranvia48.blogspot.com.es/2012/04/el-ateneo-popular-que-no-fue-posible-el.html>

Festival de Cine Social de las Californias (2004). Recuperado el 25 de mayo del 2014 de <http://www.cs-seco.org/wp-content/uploads/2014/07/2%C2%BA-Festival-de-Cine-Social-de-Las-Californias.pdf>

Flaxman, G. (2000). The brain in the screen. Minneapolis: University of Minnesota.

Fleischman, L. (2006). Los nuevos medios de activismo: consideraciones en torno de la publicación abierta en Indymedia. En *Razón y palabra*, (49), 19.

Fleischman, L., Ginesta Portet, X. y López Calzada, M. (2009). Los medios alternativos e internet. Un análisis cualitativo del sistema mediático español. En *Andamios: revista de investigación social*, (11), 257-285.

Font, R. (ed.) (1972). Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov: un nuevo cine político. Barcelona: Anagrama.

Fontcuberta, M. de y Gómez Mompert, J.L. (1983). Alternativas en comunicación. Barcelona: Editorial Mitre.

Foucault, M. (1989). La ética del cuidado de uno mismo como práctica de la libertad. Hermeneútica del sujeto. Madrid: Altamira

Francés, M. (2003). La producción de documentales en la era digital. Modalidades, historia y multidifusión. Madrid: Ediciones Cátedra.

Fromm, E. (1980). Sobre la desobediencia y otros ensayos. Barcelona: Paidós.

Gara (junio 2008). Los vecinos de la Txantrea desbaratan el intento de hacer un gran vial en Irubide. Recuperado el 30 de mayo del 2014 de <http://gara.naiz.eus/paperezkoa/20080619/83044/es/Los-vecinos-Txantrea-desbaratan-intento-hacer-gran-vial-Irubide>

García Aristegui, D. (2012). Haciendo ruido con las rejas de la jaula - Semana de Lucha Social “Rompeamos el Silencio” 2005-2011. En F. Salamanca, y G. Wilhelmi (eds.) *Tomar y hacer en vez de pedir y esperar. Autonomía y movimientos sociales. Madrid 1985-2011*. Madrid: Solidaridad Obrera.

García Ferrer, J.M. y Rom, Martí (1996). Llorenç Soler. Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.

García Merás, L. (2007). El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista. En *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Cuaderno 4*. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento. Disponible en http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=148

García, A. (2011). De la “V de vivienda” a los afectados por la hipoteca: la vivienda como objeto de batalla. En *Viento Sur*, 116, 88-94.

Gauthier, G. (2004). Le cinéma militant reprend le travail. En *CinémAction* (110).

Giménez, G. (1994) La teoría y el análisis de la cultura. Problemas teóricos y metodológicos. En J. González y J. Galindo, *Metodología y cultura*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Gómez Bahillo, C. (2008). Organizaciones vecinales y participación ciudadana. El caso de la ciudad de Zaragoza. En *Revista Internacional de Organizaciones*, (0), 45-64.

Gómez Tarín, F. J. (2002). El cine no profesional en Canarias (años 70): de la A.C.I.C. a Yaiza Borges: un lago de luz en un abismo de sombras. En *Actas del Encuentro sobre el Cine Aficionado en Guadalajara*, noviembre, 87-96. Disponible en: <http://apolo.uji.es/figt/YBGuadalajara.PDF>

-, (2004) Prólogo. Para un viaje sin equipaje. En J.A. Guerra Pérez, *Yaiza Borges aventura y utopía*. Islas Canarias : Viceconsejería de Cultura y Deportes. Filmoteca Canaria.

-, (2005) Participación en la mesa redonda “Documentales: información y contrainformación”. En el *Seminario Medios de masas, multitud y prácticas antagonistas*. Granada. Disponible en: http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=115

-, (2007). El documental en construcción y la cámara urbana. En *Cahiers d'études romanes. Revue du CAER*, (16), pp.129-150.

-, (2010) El extraño viaje a la España profunda a través de la profundidad de la mirada. En R. Cueto (coord.), *Clásicos del cine español: el extraño viaje de Fernando Fernán-Gómez*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Gómez Tarín, F. J. y Roselló, R. A. (2005). De la militancia a la radicalidad formal: reivindicación de quince años de cine oculto. *Revista Latente: revista de historia y estética del audiovisual*, (3), pp. 37-54.

González Requena, J. (1989). El espectáculo informativo o la amenaza de lo real. Madrid: Akal.

González Temprano, A. (1975). Crecimiento económico y movimientos migratorios en España. En *Revista de economía política*, (69), 7-79.

Goytisolo, J. (1981). La Chanca. Barcelona: Seix Barral.

-, (2012) Historia de una manipulación. En *El viejo topo*, 290, 54-59.

Graziano, M. (1980). Para una definición alternativa de la comunicación. En *Revista ININCO* (1), Venezuela.

Guardia, I. (2009). El documental como herramienta de intervención social: el caso Sintel. Tesis doctoral. Universitat de Valencia. Valencia.

Gubern, R. (1977). Comunicación y cultura de masas. Barcelona: Península.

-, (1982). Cien años de cine. Barcelona: Bruguera.

-, (1997). Historia del cine. Barcelona: Editorial Lumen.

-, (2008) Hay motivo (2004): un macrotexto de cine militante. En P. Feenstra, y H.L.M Hermans (coords.), *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*. Amsterdam, Nueva York: Editions Rodopi.

- Gutiérrez Barbarrusa, C. (2004). Okupación y movimiento vecinal. En R. Adell y M. Martínez (coords.), *¿Dónde están las llaves? El movimiento okupa: prácticas y contextos sociales*. Madrid: Los libros de la Catarata.
- Habermas, J. (1981). Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hall, Stuart (1980). *Encoding/Decoding. Culture, Media and Language*. Londres: Hutchinson.
- Hamnett, C. (1991). The Blind Men and the Elephant: The Explanation of Gentrification. En J. Weese y S. Musterd, S. (eds.), *Urban Housing for the Better-off: Gentrification in Europe*. Utrecht: Stedelijke Netwerken, pp. 30-51.
- Harding, Th. (2001). *The Video Activist Handbook*. Londres: Pluto Press.
- Haro Barba, C. y Sampedro Blanco, V. (2011) Activismo político en red: del Movimiento por la Vivienda Digna al 15M. En *Teknocultura, Revista de cultura digital y movimientos sociales*, 8(2), pp.167-185.
- Heath, Ch. (1997). Video and sociology: the material and interactional organization of social action in naturally occurring settings. En *Champs visuels* (6), pp.37-46
- Hennebelle, G. (1976). Cinema militant. Historie, structures, méthodes, idéologie et esthétique. En *Cinema d'aujourd'hui*, número doble, marzo/abril.
- , (1977) Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood: nuevas tendencias del cine mundial (1960-1975). Valencia: Fernando Torres.
- , (1997). Some remarks on the militant cinema. The European Meeting for a New Film. En *Newsletter*, (4), Utrecht.
- Henny, L. (1979). Teoría y práctica de la utilización social de la fotografía, el cine y el vídeo. En J. Vidal Beneyto, *Alternativas populares a las comunicaciones de masas*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Heras i Trias, P. (coord.) (2008). La acción política desde la comunidad. Análisis y propuestas. Barcelona: Grao.
- Herdero, C. F. (1997) Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares.

- Hernández, A. L. (2007). Análisis del documento fílmico.(Un ejemplo ilustrativo: Solas). En *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, (1), pp.20-58.
- Herrero, Luis (2008). Videoactivismo. Captar e incidir. En *Blogs and docs. Revista online dedicada a la no ficción*. Recuperado el 15 de septiembre de 2012, de <http://www.blogsandocs.com/?p=149>
- Hill, J. and Gibson, P. Ch. (comps.) (1998). *The Oxford guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Historias en la historia (2007). Recuperado el 13 de agosto del 2014 de <http://patiomaravillas.net/epa/historias-en-la-historia>.
- Hobbes, Th. (1977) *Leviatán* (1651). En C.A. Fernández Pardo, (comp.), *Teoría política y modernidad*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Horkheimer, M. (1976). Traditional and critical theory en *Critical Sociology*ed. PaulConnerton. Harmondsworth: PenguinBooks.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (1988). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Iglesias, B. M. y Oyón, J. L. (2010). Las barracas y la infravivienda en la construcción de Barcelona, 1914-1950. En *Barracas. La Barcelona informal del siglo XX*. Museu d'Historia de Barcelona (MUHBA), Institut de Cultura, Barcelona.
- Imbert, G. (2008). Entrevista con José Vidal Beneyto. La resistencia crítica. En *Telos*, (76). Recuperado el 15 de enero del 2014 de <http://telos.fundaciontelefonica.com/telos/articuloentrevista.asp@idarticulo=1&rev=76.htm#TI2>
- Jaffe, L. (1971). Video-tape versus Film. En *Radical Software*, 1(3),16.
- Jiménez, M. (2006). Interacción y cultura en los medios de comunicación de masas. En *Tonos, revista electrónica de estudios filosóficos*, (11). Recuperado el 18 de junio del 2014 de <http://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/13-iteracionenlosmedia.htm>
- Jutglar, A. (ed.) (1998). *La inmigració a Catalunya*. Barcelona: Edició de Materials.
- Kellner, D. (2011). *Cultura mediática. Estudios culturales, identidad y política entre lo moderno y lo posmoderno*. Madrid: Akal.

- Lacolla, E. (2008). *El cine en su época: una historia política del filme*. Córdoba, Argentina: Comunicarte.
- Lago, S. y Marotias, A. (2006). Los movimientos sociales en la era de internet. En *Razón y palabra*, 11(54). Recuperado el 18 de enero del 2015 de <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n54/lagomarotias.html>
- Langlois, A. y Dubois, F. (2005). *Autonomous Media: Activating Resitance & Dissent*. Montreal: Cumulus Press
- Layerle, S. (2008). *Caméras en lutte –mai 68*. Paris: Le nouveau monde.
- Lebel, J.P. (1976). De l'utilisation politique du cinéma. Réflexions sur una pratique. En *Cinéma d'aujourd'hui*, (5-6), pp.184-188.
- Le Masson, Y. (2004). Alors, le cinéma militant aujourd'hui?. En G. Gauthier, (coord.), *Le cinéma militant reprend le travail*, *CinémAction*, (110).
- Lest images d'arxiu (2010). Recuperado el 25 de febrero del 2014 de <http://www.ccma.cat/324/Les-imatges-darxiu/noticia/515125/>
- Ley, D. (1980). Liberal ideology and post-industrial city. En *Annals of Association American Geographers*, (70), pp. 238-258.
- Linares, A. (1976). *El cine militante*. Madrid: Castellote Editor.
- Lolafilms (2000). *Libreto de prensa de La Comunidad*.
- Lombardo, M. J. (2006). Vengan a ver lo que no quieren ver. Vanguardia documental y visibilidad de la clase trabajadora en 200 km. En A. Crespo, *El batallón de las sombras. Nuevas formas documentales del cine español*. Madrid: Ediciones GPS SL.
- López, I. (2004). Telestreet, una alternativa a los modos de hacer televisión habituales. Recuperado el 19 de septiembre del 2014 de <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/120395/index.php>
- Lowe, S. (1986). *Urban Social Movements. The City after Castells*. London: Macmillan.
- Lucas Alonso, P. (2011). Imágenes de ficción para cuentos realmente viejos. Madrid y el problema de la vivienda: *El verdugo*, *El pisito* y *La vida por delante*. En *Sesión no numerada: revista de letras y ficción audiovisual*, (1), pp.5-26.

Magnus Enzensberger, H. (1974). Elementos para una teoría de los medios de comunicación. Barcelona: Anagrama.

-, (1988), El medio de comunicación «cero» o por qué no tiene sentido atacar a la televisión. En *¿Estáis listos para la televisión?*, MACBA / Centro Galego de Arte Contemporánea. Recuperado el 15 de octubre del 2014 de http://www.macba.cat/uploads/20111125/ready4tv_cas.pdf

Makhlouf, M. (2013). Transformaciones urbanas desde la resistencia: aproximaciones a un movimiento vecinal en la Barceloneta, Barcelona. En *X Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Recuperado el 25 de octubre del 2014 de http://contestedcities.net/wpcontent/uploads/sites/8/2014/03/WPCC14012_MakhloufMuna_Transformaciones-desde-la-resistencia.pdf

Makusi Tv (s.f.) Recuperado el 25 de abril del 2015 de <https://www.makusi.tv/>

Mangot, L. (2014). La Plataforma de Afectados por la Hipoteca. De la Crisis a la Estafa. Del Prozac al Empoderamiento. En *Clivatge. Estudis i testimonis sobre el conflicte i el canvi socials*, (2).

Marcuse, H. (1987). El hombre unidimensional. Barcelona: Ariel.

Martínez Díaz, Ch. (1998). Fanzines, prensa alternativa y otras publicaciones underground de la Fundación Sancho el Sabio. En *Sancho el Sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, (9), pp. 161-178.

Martínez I Muntada, R. (2008). El movimiento vecinal en el tardofranquismo acción colectiva y cultura obrera. Propuestas y problemas de interpretación. En M.E. Nicolás Marín y C. Gonzáles Martínez (coord.), *Ayeres en discusión: temas clave de Historia Contemporánea hoy*, 125.

Martínez López, M. (2002). Okupaciones de viviendas y centros sociales. Autogestión, contracultura y conflictos urbanos. Barcelona: Virus.

Martínez Torres, A. (1970). Contra las convenciones narrativas. En *Nuestro Cine*, (95), 61-65.

Martínez Villegas, J. (2014). José Luis Guerin; Descubriendo una Sintaxis Posible. En *BRAC: Barcelona, Research, Art Creation*, 2(2), pp.169-200.

Martínez, M. y García, A. (2014). Okupa Madrid (1985-2011). Memoria, reflexión, debate y autogestión colectiva del conocimiento. Madrid: Diagonal.

Martínez, Pau (2009) El Kaserón. Recuperado el 13 de marzo del 2015 de <http://elkaseron.blogspot.com.es/2009/02/pau-martinez.html>

Martí Rom, J. M. (1976). IV Xornadas do cine Ourense. En *Cinema 2002*, (14), pp.67-70.

-, (1978). Breve historia acerca del cine marginal (cines independientes, underground, militantes) en el contexto catalán. En *Cinema 2002*, (38), pp.56-60.

-, (1978b). Grup de Producció. En *Cinema 2002*, (38), p.64.

-, (1978c). L'altre cinema: alternatiu, marginal, militant i paral·lel. Situació actual en Fulls de Cinema. En *Federació Catalana de Cine-Clubs*, (1), pp.14-15.

-, (1980). La crisis del cine marginal. En *Cinema 2002*, (61-62), pp.101-103.

-, (1981). El cine marginal y los festivales cinematográficos (del Estado Español). En *Dirigido por*, (79), pp.48-49.

-, (1981b). Panorámica sobre el cine marginal. En *Dirigido por*, (81), pp.40-41.

-, (1982). El cine experimental: propuesta teórica. En *Dirigido por*, (93), pp.24-25.

Maqua, J. y Pérez Merinero, J. (1976). Cine español. Ida y vuelta. Valencia: Fernando Torres Editor.

Maquiavelo, N. (2010). El príncipe (Vol. 204). Madrid: Akal.

Mateos, C. y Rajas, M. (2014). Videoactivismo: concepto y rasgos. En *Videoactivismo. Acción política cámara en mano*. Cuadernos Artesanos de Comunicación, 71. La Laguna (Tenerife): Sociedad Latina de Comunicación social.

Mattelart, A. y Neveu, E. (2004). Introducción a los estudios culturales. Barcelona: Paidós.

Memoria del movimiento vecinal en el C:S: Seco (2006). Recuperado el 5 de mayo del 2014 de <http://www.otromadrid.org/imprime/1030/>

Mestman, M. E. (2001). La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación (Argentina). En *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

- , (2004). El cine político argentino, 1968-1976. De La hora de los hornos al exilio. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid.
- Metz, Ch. (1964). Le cinéma : langue ou langage? En *Communications*, 4(4), pp.52-90.
- , (1972). Ensayos sobre la significación en el cine. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- , (2001): Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario. Barcelona: Gustavo Gili.
- , (1981). Teorías de la comunicación. Barcelona: Gili.
- Mills, C .W., Lasswell, H.D., Parsons, T. (1978). Sociología del poder. Introducción y selección de textos: Antonio Passano. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina
- Mitry, J. (1978). Estética y psicología del cine. Vol. 1 y 2. Madrid: Siglo XXI.
- Montero, D. y Sierra, F. (2014). El cambio social a través de las imágenes. Guía para entender y utilizar el vídeo participativo. Madrid: Libros de la Catarata.
- Moragas Spá, M. (1979). El trabajo teórico y las alternativas a los mass media. En J. Vidal Beneyto (ed.), *Alternativas populares a las comunicaciones de masas*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas-CIS.
- Movimiento Objeción de Conciencia (ed.) (2002). En legítima desobediencia: Tres décadas de objeción, insumisión y antimilitarismo. Madrid: Traficantes de Sueños y Movimiento Objeción de Conciencia.
- Muñoz, A. (2007). Bartolo se alza con el segundo galardón de Imagera 2007. En *Diario de Cádiz* recuperado el 14 de abril del 2015 de <http://www.diariodecadiz.es/article/ocio/5920/bartolo/se/alza/con/segundo/galardon/imagera.html>
- Nichols, B. (1997). La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós.
- OVNI (2015). Archivos del Observatorio. Rccuperado el 18 de septiembre del 2014 de desorg.org.
- Palacio, M. (1988) Que se abran cien flores. En J. Pérez Perucha, (coord.), *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.

- , (2005). El eslabón perdido. Apuntes para una genealogía del cine documental contemporáneo en C. Torreiro y J. Cerdán, (eds.), *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Parés, L. (2011). Notes sur l'émigration. Espagne 1960. Apuntes para una película invisible. Barcelona: Sala d'Art Jove.
- Pasquinelli, M. (2002). El videoactivismo antes y después de Seattle N30. En *Mediactivismo. Estrategias y prácticas de la comunicación independiente*. Roma: DeriveApprodi.
- Pastor, J. (2008). Tim O'Reilly explica qué es la web 2.0. Recuperado el 18 de octubre del 2014 de <http://www.theinquirer.es/2008/10/02/tim-oreilly-explica-que-es-la-web-20.html>
- Pavelka, F. (1978). La comunicación de carácter comunitario por medios alternativos. En J. Vidal Beneyto, *Alternativas populares a las comunicaciones de masas*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Pérez Estremera, M. (1971). Problemas del Nuevo Cine. Madrid: Alianza.
- Pérez Perucha, J. (coord.) (1988). Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.
- Pérez Quintana, V. y Sánchez León, P. (2008). Memoria ciudadana y movimiento vecinal. Madrid, 1968-2008. Madrid: Los libros de la Catarata.
- Peris, A. (2004). De niños, de Joaquim Jordá. Una mirada necesaria. Recuperado el 19 de agosto del 2014 de http://www.miradas.net/0204/criticas/2004/0405_denens.html
- Piñeiro, E. S. (2000). El análisis del film: Entre la semiótica Del relato y La narrativa fílmica. *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, (31), 44-71.
- Portelli, S. (2015). La ciudad horizontal. Urbanismo y resistencia en un barrio de casas baratas de Barcelona. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Porter Moix, M. (1986). La tasca cinematogràfica del PSUC. En *L'avenç. Revista d'història*, (95), pp.64-66.
- Pozo, D. , Romaní, M. y Villaplana, V. (s.f.). SUBTRAMAS. Plataforma de investigación y de coaprendizaje sobre las prácticas de producción audiovisual colaborativas. Recuperado el 25 de febrero del 2015 de <http://subtramas.museoreinasofia.es/es>

Prieto, D. (2014). Producción del Espacio Urbano y Participación Ciudadana. El 'Habitar' de los Movimientos Sociales en Madrid. En E. Serrano, Calleja-López, A., Monterde, Arnau y J. Toret, J (eds.), *15MP2P. una mirada transdisciplinar del 15M*.

Prieto, M. (2013). Apropiaciones urbanas espontáneas: asentamiento y okupación. “Los Perdigones” & El Forat en el entorno de 1992. En *Actas del Congreso Procesos extremos en la constitución de la ciudad. De la crisis a la emergencia de los espacios mundializados*, , Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, pp 76-97.

Pruijt, H. (2004). Okupar en Europa. En R. Adell y M. Martínez (coords.), *¿Dónde están las llaves? El movimiento okupa: prácticas y contextos sociales*. Madrid: Los libros de la Catarata.

Radner, H. y COLLINS, A. (comps.) (1993). *Film Theory Goes to the Movies*. Nueva York y Londres: Routledge.

Ray, R. B. (1985). *A certain tendency of the Hollywood cinema 1930-1980*. Princeton: Princeton University Press.

Red De Lavapiés (2001). La rehabilitación de Lavapiés o el despotismo castizo: todo para el barrio...pero sin el barrio. Recuperado el 19 de enero del 2015 de http://www.sindominio.net/karakola/antigua_casa/despotismocastizo.htm

-, (2002) Carta abierta a Sigfrido Herráez, concejal de vivienda y rehabilitación urbana del Ayuntamiento de Madrid. Recuperado el 19 de enero del 2015 de http://www.geocities.ws/laboratorio_urbano/preguntas_sigfrido.htm

-, (2003) Cinco años de cuentos políticos en Lavapiés. De cómo convertir una infravivienda en un estudio de lujo. Recuperado el 19 de enero del 2015 de <http://www.nodo50.org/upa-molotov/textos/molo35/lavapies.htm>

Riera, R. (2006). Reseña *Para entrar a vivir*. Recuperado el 12 de marzo del 2014 de <http://horasdeoscuridad.blogspot.com.es/2006/09/resea-para-entrar-vivir-2006.html>

Ríos Carratalá, J. A. (2009). *La obra literaria de Rafael Azcona*. Alicante: Universidad de Alicante.

Ródenas Calatayud, C. (1992). *Movimientos migratorios en España, 1960-1989: investigación acerca de sus determinantes y sus consecuencias*. Tesis doctoral. Universidad de Alicante. Alicante.

Rodríguez, Cl. (2001). *Fissures in the Mediascape. An International Study of Citizens' Media*. Cresskill, NJ: Hampton Press.

-, (2004). The renaissance of citizens' media. En *Media Development* (2).

Rodríguez Esperón, C. (2000). Breve introducción a la comunicación alternativa. Buenos Aires: Mimeo, papeles de cátedra.

Rodríguez Esperón, C. y Vinelli, N. (2004). *Contrainformación. Medios alternativos para la acción política*. Buenos Aires: Ediciones Continente.

Rodríguez Merchán, E. (1994). Realidades y ficciones: notas para una reflexión teórica sobre el documental y la ficción. En *Revista de Ciencias de la Información*, (10), pp.162-173.

Rodríguez, V., Vázquez Varela, C. y Puga, D. (2001-2002). Bases para un estudio de la gentrificación en Madrid. En *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*, (137-138), pp.273-310.

Roig Telo, A., Sánchez-Navarro, J. y Leibovitz, T. (2012). ¡Esta película la hacemos entre todos! Crowd-sourcing y crowdfunding como prácticas colaborativas en la producción audiovisual contemporánea. En *Revista Icono14* [en línea] 10(1), 25-40. Recuperado el 7 de abril 2014 de <http://www.icono14.net>

Romaguera i Ramió, J. (1981). *Converses de Cinema a Catalunya. Història i conclusions*. Barcelona: Institut del Cinèma Català.

Romaguera i Ramió, J. y Soler, Ll. (2006). *Historia crítica y documentada del cine independiente en España 1955-1975*. Barcelona: Laertes.

Rovira Sancho, G. (2012). Movimientos sociales y comunicación: la red como paradigma. En *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, (45), 91-104. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.

Ruiz Gutiérrez, J. (2010). Crowdfunding y Creative Commons: nuevos modelos de financiación y propiedad intelectual para la producción y distribución de proyectos audiovisuales. En *Cuadernos de Comunicación*, (4). Escuela superior de Comunicación de Granada.

Ryan, M. y Kellner, D. (1988). *Camera Politica: The politics and ideology of contemporary Hollywood film*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University press.

Sádaba, I. y Roig, G. (2004). El movimiento de okupación ante las nuevas tecnologías. En R. Adell y M. Martínez (coords.), *¿Dónde están las llaves? El movimiento okupa: prácticas y contextos sociales*. Madrid: Los libros de la Catarata.

Sáez Baeza, Ch. (2008). Tercer sector de la comunicación. Teoría y praxis de la televisión alternativa. Una mirada a los casos de España, Estados Unidos y Venezuela. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona.

Sambá, K. (2006). Protagonistas de carne y hueso: entrevista con Javier Corcuera. En *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, (3), 66-69.

Sánchez, J. y Marcos, M. (2014). La representación de la sociedad en el cine negro: Enrique Urbizu y la Caja 507. En *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos* (27), Murcia: Universidad de Murcia. Recuperado el 21 de agosto del 2014 de <https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/40433/1/La%20representaci%C3%B3n%20de%20la%20sociedad%20en%20el%20cine%20negro.pdf>.

Salamanca, F. y Wilhelmi, G. (2012). Tomar y hacer en vez de pedir y esperar. Autonomía y movimientos sociales. Madrid 1985-2011. Madrid: Confederación Sindical Solidaridad Obrera.

Sánchez-Biosca, V. (2004). Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras. Barcelona: Paidós.

Sande, J. M. (2006). La producción documental en el estado: autores y tendencias. Informe documental (I). El caso del cine español. En *Diagonal*, recuperado el 18 de abril del 2015 de <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/informe-documental-i-caso-espanol.html>

Sanjines, J. y Grupo Ukamau (1979). Teoría y práctica de un cine junto al pueblo. Méjico: Siglo XXI Editores.

Sarrau i Gali, M. (2004) Carles Barba i Masagué. Recuperado el 23 de abril del 2014 de <http://www.elsocial.org/terrassencs/terrassencs2004barba.htm>

Seguin, J. C. (1995). Historia del cine español. Madrid: Acento Editorial.

Selinger, M. (1976). Ideology and politics. London: University Press.

Sierra, F. (2011). Teoría Crítica y comunicología. El legado de la escuela de Frankfurt. En *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 3, pp.349-356.

Sierra Caballero, F. Y Sánchez Montero, D. (2014). CfP: Videoactivismo, cultura y participación eoría y praxis del cambio social en la era de las redes. Deadline 27/01/2014. Recuperado el 25 de abril del 2014 de <http://www.compoliticas.org/web/agenda/225-cfp-videoactivismo-cultura-y-participacion-espanol.html>.

Siles, J.M. (2008) Anticrónicas de un pueblo. Recuperado el 14 de marzo del 2014 de <https://josemariasiles.wordpress.com/2008/12/30/anticronicas-de-un-pueblo/>

Sanabria Mesa, M. J. (1997). Los años 70. En S. Morales Quintero, y A. Modolell Koppel (coord.) *Un siglo de producción de cine en Canarias. Textos para una historia*. Las Palmas de Gran Canarias: Filmoteca Canaria.

Silverstone, R. (1999). *Why study the media?* London: London School of Economics and Political Science.

Simpson Grinberg, M. (1984). Comunicación alternativa y democracia entre “la Vanguardia” y la teoría de la dependencia. En *Nueva Sociedad*, (71), pp.31-42.

-, (1986). Comunicación alternativa: Tendencias de la investigación en América Latina. En M. Simpson Grinberg (comp.), *Comunicación alternativa y cambio social*. México: Premia Editora. pp.32-33.

Smith, N. (1979). Toward a theory of gentrification: a back to the city movement by capital, not people. En *Journal of the American Planners Association*, (45), pp.538-548.

Solanas, F. y Getino, O. (1973). Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine. En *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Soler, E. (2011). El cine amateur y la emigración: la mirada no oficial. En *Quaderns de Cine*, (6), pp.115-122.

Soria, J. (2004). Telepiés, el mediactivismo de a pie. En *Zemos 98_6 (un espacio y un tiempo para la cultura audiovisual)*, Asociación Cultural Comenzemos Empezemos, Instituto Andaluz de la Juventud y Universidad Internacional de Andalucía. Recuperado el 14 de diciembre del 2014 de <http://publicaciones.zemos98.org/telepies-el-mediactivismo-de-a-pie>

Storey, J. (1996). *Cultural Studies and the study of Popular Culture: Theories and methods*. Edimburgo: Edinburgh Unviversity Press.

- Téllez, E. (2014). Periferia segmentada y no lugares en “Barrio” (1998) de Fernando León de Aranoa, En *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 15(4), pp. 360-374.
- Thompson, J. B. (1998). Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación. Barcelona: Paidós.
- Tomás, J. y Beorlegui, A. (2009). El cine amateur a Catalunya. Barcelona: Filmoteca de Catalunya
- Torreiro C. y Cerdán, J. (eds.) (2005). Documental y vanguardia. Madrid: Cátedra.
- Torreiro, C. (2000). Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982). En R. Gubern, J.E. Monterde, J. Pérez Perucha y E. Riambau, *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- Trenzado Romero, Manuel (1999). Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Tudela Sancho, A. (2002-2003). Gilles Deleuze y el pensamiento del cinematógrafo. En *Revista de Filosofía*, (42), pp.7-37.
- Urbizu, E. (2008). Delito, violencia y puesta en escena. En A. Martín Escribá y J. Sánchez Zapatero (eds.). *Palabras que matan: Asesinos y violencia en la ficción criminal*. Córdoba: Almuzara
- Uris, P. (1999). 360° en torno al cine político. Badajoz: Departamento de publicaciones de la Diputación de Badajoz.
- Vanoye, F. y Goliot-Lété, A. (2008). Principios de análisis cinematográfico. Madrid: ABADA
- Vázquez De La Fuente, M. (2010) Análisis Fílmico e Interpretación: Epistemología de los modos de significación. En *Cuadernos de documentación multimedia*, (21), pp.249-277.
- Veliz, F. (2004). Comunicación, cultura, estrategias y construcción de audiencias. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura.
- Vellegia, S. (2009). La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano. Buenos Aires: Editorial Altamira.
- Veres, L. (2013). Crematorio y la ficción audiovisual de la crisis. En *Revista F@ro*, 1(18), pp.77-85.

- Vidal Beneyto, J. (1979). Alternativas populares a las comunicaciones de masas. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Videometrópolis y Hangar (productor) (2006). El cielo está enladrillado. Otras miradas sobre Barcelona [DVD].
- Vila Alabao, N. (2012). Videoactivismo 2.0: revueltas, producción audiovisual y cultura libre? En *Toma Uno*, (1), pp.167-176. Departamento de Cine y Televisión, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Vila, S. (noviembre 2011). Barracas de Barcelona: memorias contrastadas. Recuperado el 13 de marzo del 2014 de <http://www.lavanguardia.com/libros/20111109/54237962987/barracas-de-barcelona-memorias-contrastadas.html#ixzz3S67q7il>
- Villasante, T. (2004). Pan-topías para okupas. En R. Adell y M. Martínez (coords.). *¿Dónde están las llaves? El movimiento okupa: prácticas y contextos sociales*. 293-337. Madrid: Los libros de la Catarata.
- Vinyes, R. (1986). La nostra cultura socialista. En *L'avenç. Revista d'història*, (95), pp.6-8.
- Viota, P. (1982). El cine militante en España durante el franquismo. México: Filmoteca de la UNAM.
- Weber, M. (1977). Estructuras de Poder. Buenos Aires: Ediciones la Pléyade.
- Wilhelmi, G. (2012). Las otras víctimas de una transición nada pacífica. Comunicación presentada al I Congreso de víctimas del franquismo. Recuperado el 14 de abril del 2014 de http://www.congresovictimasfranquismo.org/wpcontent/uploads/2013/10/gonzalo_wilhelmi_comunicacion_victimas.pdf
- Williams, R. (2001). The long revolution (Vol. 1253). Broadview Press.
- Wright Mills, C. (1956). La élite del poder. New York: Oxford University Press.
- Ysàs Solanes, P. (2004). Disidencia y subversión. La lucha del régimen franquista por su supervivencia, 1960-1975. Barcelona: Crítica.
- Zemos98 (2005). Creación e inteligencia colectiva (zemos 98_7). Asociación Cultural Comenzemos Empezemos, Instituto Andaluz de la Juventud y Universidad Internacional de Andalucía.

Zemos98 (2006). La televisión no lo filma. Asociación Cultural Comenzemos Empezemos, Instituto Andaluz de la Juventud y Universidad Internacional de Andalucía.

Zemos98 (2010) About. Recuperado el 25 de septiembre del 2014 de <http://equipo.zemos98.org/About>

Zimmer, Ch. (1976). Cine y política. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Zulueta, E. (2005). La okupación como delito político. En *Diagonal* recuperado el 18 de junio del 2014 de <http://www.nodo50.org/endika/14diagonal6-web.pdf>

Zunzunegui, S. (1984). Imagen, documental y ficción. En *Revista de las Ciencias de la Información*, (2), p.60.

-, (1994): Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen, Madrid: Cátedra.

-, (1996): La mirada cercana. Microanálisis fílmicos, Barcelona: Paidós.

-, (1988) El fondo del aire es rojo. Cine/Ideología/Política en el entorno de Mayo del 68. En J. Pérez Perucha, (coord.), *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.

-, (2005) Los felices sesenta: aventuras y desventuras del cine español (1959-1971). Barcelona: Paidós.

ANEXOS

**LISTADO DE PRÁCTICAS AUDIOVISUALES ALTERNATIVAS EN
TORNO A LAS LUCHAS POR EL DERECHO A LA VIVIENDA**

1960-1978

Notes sur l'emigration. Espagne 1960 (Jacinto Esteva y Paolo Brunatto, 1960)

Aspectos y personajes de Barcelona (Carles Barba, 1964)

El alegre paralelo (José María Ramon i Morera y Enrique Ripoll i Freixes, 1964)

Será tu tierra (Llorenç Soler, 1966)

Distància 200 metres (Jordi Bayona, 1967)

Allá en las casucas (Cilisa, 1967-1968)

Largo viaje hacia la ira (Llorenç Soler, 1969)

Distància 0 a infinit (Jordi Bayona, 1969)

Un lloc per dormir (Jordi Bayona, 1971)

¿Quién es Vitoria? (Francisco Gómez Tarín, 1974)

La ciudad es nuestra (Tino Calabuig y Miguel Ángel Condor, 1975)

Anticrónica de un pueblo (Equipo Dos, 1975)

Lucha vecinal (Colectivo de Cine de Clase, 1976)

El born (Cooperativa de Cinema Alternatiu, 1977)

Zona franca. Donde Barcelona cambia de nombre (Union Films, 1978)

Intervención Vídeo en el barrio de Can Serra (L'Hospitalet de Llobregat) (¿Qué viene el metro!, Història Urbanística, Escuela de adultos y El barrio de las fiestas) (Video Nou, 1977-1978)

1990-2010

Besos al besos (Chic@s de Gracia, 1990)

Arregui y Aruej. 100 días de okupación (Producciones Fendetestas, 1991)

Gazteok (Sin autor conocido, 1992)

Minuesa resiste (Producciones Fendetestas, 1992)

Lore Etxea (Sin autor conocido, 1992)

CSO Minuesa, historia de una okupación (Producciones Fendetestas, 1994)

Ordua da Gaztextxea (IGA, 1994)

Txoko (SGA, 1995)

Errotxapeako Lokalak (Errotxapeako Gazte Asamblada, 1995)

La txispa que prende la metxa (Col.lectiu de video Chigra, 1996)

No queda tiempo!!! (Sin autor conocido, 1997)

Resistir es vencer (Col.lectiu de video Chigra, 1997)

CSO La Guindalera (Colectivo de Video Contrainformativo Insuemisión, 1997)

Desalojo de la casa de l@s Gat@s (Col.lectiu de video Chigra, 1998)

Stop Especulació (Col.lectiu de video Chigra, 2002)

¿Qué pasa con mi casa? (Red de Lavapiés, 2003)

¡Hay motivo!: ¿Dónde vivimos? (Gracia Querejeta, 2004)

El oro de las Californias (Roberto Montero, 2004)

El forat. El agujero (Falconetti Peña, 2004)

Passatge de Cusidó (El Poblenou)... un adéu (Jordi Secall, Manel Muntaner, Yolanda Bermúdez y Txema Alonso, 2004)

10 Urte (Eguzki Bideoak, 2004)

Hustearen Kronica (Eguzki Bideoak, 2004)

Euskal Jai Bizirik (Dziga Filmak, 2005)

Infrahabitante (Javier Aspiazu y Carlos Idirin, 2005)

¿De quién es la calle? (Francotiradores del vídeo, 2005)

A tornallom (Enric Peris y Videohackers, 2005)

Bartolo (Pitu García y David Aguilar, 2005)

Siliconia (Marco Fornarola, 2005)

Arrosadiako Bizirik (Sin autor conocido, 2005)

Atarrabiako Gazteok (Moska productions, 2005)

CSOA Casas Viejas. 5 años de okupación y autogestión (Grita! Producciones y Asamblea CSOA Casas Viejas, 2006)

A ras del suelo (Alberto García Ortiz y Agata Maciaszek, 2006)

CSOA Escuela Taller (La Plataforma, 2006)

El Botellón (Óscar Rodríguez y Jordi Secall, 2006)

La ciudad de los otros (Eva Sastre Forest, 2006)

Barcelona posa't guapa (Raquel Marqués, 2006)

Primer acto (María Romero, 2006)

Cuscús (Maribel, Eva y Liliana, 2006)

Por una vivienda digna (2 julio 2006 Barcelona) (V de Vivienda, 2006)

Manifestación por una vivienda digna (Barcelona 2 julio 06) (V de Vivienda, 2006)

Piztera (Taburete Taldea y El que la sigue la consigue Filmak, 2007)

50+1 (Claudia Vallvé, Raquel García, Judit Jiménez, 2007)

Irubide: una bonita historia (Eguzki Bideoak, 2007)

80 años de Mobbing (María Moreno, Colectivo Okupem les Ones, 2007)

CSOA El desguaze (Utopikadoc, 2007)

Laboratorio 3, ocupando el vacío (Kinowo Media, 2007)

La okupación del CSOA El Kabo (Utopikadoc, 2007)

Derribo del Centro Social Seco (Utopikadoc, 2007)

La acampada de la Asamblea contra la precariedad y por una vivienda digna (Utopikadoc, 2007)

Por un ascensor (Janialy Ortiz Camacho, Eduardo Díez, Mariana Z. Guzmán, Daniel García y Ginebra Vizoso, 2007)

La historia del Ateneu Popular de 9 Barris (Colectivo Alavueltdelaesquina, 2008)

OKUPA, crónica de una lucha social (Octavi Royo e Ignasi P. Ferré, 2008)

Barcelona Thematic Park (Marc Almodóvar, 2008)

V de Vivienda (Colectivo Alavueltdelaesquina, 2008)

Realidades avanzadas (Conservas, 2008)

CSO La Alarma, respirando en colectivo (La Plataforma, 2008)

Calle del Acuerdo 8, el patio (Ganjah, 2009)

€SPANISH DR€AM (Santiago Cirugeda y Guillermo Cruz, 2009)

La ley del ladrillo (Pedro Barbadillo, 2009)

Primer aniversario de la okupación del Espacio Social, Okupado y Autogestionado El dragón (Utopikadoc, 2009)

Oscuros portales (Falconetti Peña, 2010)

Londres no es Sevilla (Mariano Agudo, 2010)

ENTREVISTAS

ENTREVISTA A JAVIER CORCUERA, PRODUCCIONES FENDETESTAS Y TALLER DE IMAGEN DE LA CGT (MADRID)

La entrevista se realiza el lunes 20 de abril del 2014 en Esta es una plaza, solar autogestionado por los vecinos de Lavapiés, en Madrid. Tras las presentaciones oportunas y después de una pequeña introducción a la investigación y situar su producción audiovisual dentro del objeto de estudio comenzamos a charlar acerca de Producciones Fendetestas, el colectivo audiovisual que formó Javier Corcuera en los años noventa.

M: ¿Tú llegas a Madrid de Perú en el año 86 más o menos?

J: Sí

M: Estudias en la Universidad Complutense y ¿cómo empiezas a vincularte con los movimientos de okupación?

J; Yo llego en el año 86 y ya conocía un poco lo que estaba sucediendo en temas de okupación desde Lima, desde antes de venir, por algunos recortes que llegaban de noticias de algunos fanzines. Cosas que se distribuían en la movida subterránea que había en Lima. Desde el 84 y 85 en Lima surge un movimiento musical básicamente que es el movimiento del rock subterráneo que es cercano a las posiciones libertarias. Seguidores de bandas como La Polla Records, pero es realmente un boom de una ruptura musical en Lima. Entonces llegaba información de las okupas y yo sabía algo ya cuando llegué a Madrid. Además coincidió que el primer año que estuve un amigo que tenía un piso en Vallecas, Boris, vivía muy cerca de Arregui y Aruej, de esa okupación. Entonces nos pasamos y ahí empezamos a relacionar con la gente que estaba en Arregui, pero muy poco en esa época. Luego, años después, Wicho¹⁵⁰, ya éramos amigos, me pasó una cantidad de cintas que habían rodado, no me acuerdo quién¹⁵¹, durante los cien días de okupación de Arregui y Aruej y ese fue en realidad el primer documental que hice. Que se llama *Arregui y Aruej. Cien días de okupación*. Que monté en las salas de edición de la facultad. En las primeras salas de edición que llegaron a la facultad. Llegaron unas salas de U-Matic, volcamos ese material e hicimos esa producción, que es la primera producción de Producciones

¹⁵⁰ Luis Molés, en la actualidad productor teatral.

¹⁵¹ El sociólogo Ramón Adell me confirma, a través de conversación telefónica, que él cedió gran parte del material de archivo de la okupación de Arregui y ARuej que él mismo había grabado para la elaboración de este documental.

Fendetestas. Es un documental absolutamente militante, lógicamente, y además hecho con muy pocos medios y con un material de reciclaje, un material de archivo rodado por otros.

Yo trabajaba siempre con Jordi Abusada, que es el que ha hecho la cámara de todas estas producciones y con el que además trabajo como director de fotografía en mis películas. Ha sido una relación desde esa época, y bueno desde Lima, porque él es también peruano. Ahora sigue trabajando aquí en España, de hecho ahora está haciendo un documental sobre Podemos con Fernando León. Empezamos a trabajar, estaba yo creo en tercero de carrera, nos contrataron para dar unos talleres para desempleados de realización en CCOO. Todo esto era la prehistoria, no existían las cámaras que existen ahora, no podías montar la película en un ordenador, todo era carísimo realmente. Acceder a una cámara era carísimo, sobre todo a una mesa de edición, era carísimo. No lo podías hacer en tu casa. Pero CCOO tenía una mesa vieja de U-Matic y una cámara de U-Matic con un cable literalmente al magnetoscopio y con eso empezamos a rodar las primeras cosas posteriores a Arregui y Aruej, de hecho hicimos un documental previo de Minuesa: *Minuesa Resiste*, que lo hicimos de hecho en un par de días que nos fuimos a Minuesa e hicimos entrevistas y es mucho antes del desalojo lógicamente. Que además recuerdo que acaba con una secuencia incendiaria con Chaplin¹⁵².

A partir de ahí , hicimos muchas cosas: videos para la Plataforma de Solidaridad con Cuba, con el colectivo Cuba dura; hicimos un documental sobre la historia del barrio de Vallecas, *Vivir en San Diego ¿Dónde estará? No tengo el master ni nada*¹⁵³.

Y luego propusimos todo esto que estábamos haciendo en CCOO a la CGT, que eran más afines ideológicamente. Les planteamos crear el Taller de imágenes. Ahí hubo una persona clave, que fue Gustavo Villena, y José María Oraizola, José Luis Humanes, que también nos apoyó, y entonces creamos todo en realidad. Construimos literalmente un estudio. Trabajamos tirando los muros de obreros en Iglesia. Un sótano que había ahí lo convertimos en un pequeño estudio, en una sala de edición y se compró una sala analógica

¹⁵² La secuencia a la que hace referencia forma parte del montaje de la película *Tiempos Modernos* (Charles Chaplin, 1936) en la que Charlot por equivocación se convierte en el cabecilla de una manifestación comunista.

¹⁵³ *Vivir en San Diego* (1994). Disponible para su visionado en el siguiente enlace de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=IyygnQUSN4E>

de montaje que en ese momento era lo más. De pronto la CGT tenía lo más. Jordi ya se había endeudado para comprar una cámara Betacam, de ahí pasamos al Betacam analógico. Ahí se produjo mucho. Se hicieron muchas producciones, porque además hacíamos producciones también con los alumnos. No eran estrictamente trabajos de Producciones Fendetestas, eran del Taller de Imagen de CGT con los alumnos y se hizo mucho vídeo militante ahí. Hay uno de la Prospe¹⁵⁴. Se hizo uno también sobre otro desalojo en Estrecho.

M: Tengo pendiente ir al archivo de la CGT porque todo ese material ¿tú crees que estará allí?

J: No, no creo

M: Pero luego ¿todo ese material se distribuía?

J: La gran tragedia de esa época es que no existía internet. Y era una tragedia ¿eh?. Tirábamos mil copias, que además había que hacerlas y que costaban dinero. Y había que hacer la carátula y meterla... y cómo lo distribuías. Entonces PRODUCCIONES FENDETESTAS tenía su acuerdo, de hecho en los créditos de Minuesa pone al final DISTRIBUIDORA EL GATO SALVAGE, que era en ese momento la distribuidora del movimiento autónomo. Iba de colectivo en colectivo, al Lokal de Barcelona, pero era una distribución muy marginal. Si hubiera habido lo que hay ahora habría sido todo muy distinto.

M: ¿Dónde crees que podría estar ese material?

J: En la biblioteca de la Comunidad. En el Centro Cultural Conde Duque había una videoteca de la Comunidad de Madrid¹⁵⁵. Y esa videoteca la dirigía Carlos Iriart, que es el director del Instituto de Cine de Madrid en la actualidad, del NIC. Y él sí recopiló todos los trabajos que hacíamos. Y los guardaba. Él es el único que puede saber dónde está el material completo. Hicimos un documental que se llamó *Contra la Europa del capital, marcha contra el paro*, que eran los momentos muy previos al todo movimiento antiglobalización. Hubo una marcha desde Tánger hasta Amsterdam. Y ya se cocía el ideario de todo el movimiento antiglobalización.

¹⁵⁴ El documental al que se refiere es *La Prospe. Escuela viva* (1993)

¹⁵⁵ En la actualidad es el Centro Madrileño de Imágenes.

M: ¿En qué año fue eso?

J: Antes de lo de Seattle. Hicimos también otro contra la cumbre del Fondo Monetario Internacional y también las conferencias que se dieron.

M: ¿Y todo esto lo hicisteis con el Taller de Imagen de la CGT?

J: Era una mezcla. Algunos eran solo Taller de Imagen de la CGT. Otras Taller de Imagen de la CGT con Producciones Fendetestas, otras eran con los alumnos. Firmábamos como nos daba la gana, según el momento y el estado de ánimo, viendo quién había podido ir a rodar. Porque por ejemplo el de Minuesa, que probablemente sea el más recordado, porque es el más visto. En realidad ese lo hicimos con Jordi Abusada, Ana de Prada y yo, y nadie más. No fue una producción del Taller de Imágenes de CGT, fue PRODUCCIONES FENDETESTAS, pero se editó en el Taller de Imágenes de CGT con lo cual se firma PRODUCCIONES FENDETESTAS/TALLER DE IMÁGENES DE CGT, y lo firmábamos sin apellido, me acuerdo. Era una cosa no tanto de clandestinidad...

M: ¿De seguridad?

J: No, no tanto, porque tampoco nos iban a ir a buscar... era una especie también de que esto era una creación colectiva donde la autoría era lo de menos. Había mucho de eso ¿no? Había un anuncio, en el de Minuesa, que salía una imagen de un policía, le dábamos la vuelta a un anuncio de la televisión y pusimos unas imágenes de un policía en el desalojo y teníamos miedo de que ese tipo nos denunciara y entonces también por eso no pusimos los nombres... había un rollo colectivo, lo de menos era quién lo había hecho. Aunque otros sí que los firmábamos, los de los estudiantes se firmaban porque eran sus trabajos. Pero ahí los estudiantes hicieron trabajos interesantes, se registró momentos importantes, lo de la Prospe, lo del FMI. La lucha contra el paro sí la hicimos, nos fuimos yo y Jordi nada más, nos hicimos todo ese viaje. Donde había desalojos de casas okupadas en París, era el germen de todo lo que luego surgió. Ahí fue muy importante una persona con la que conversaba mucho: Ramón Fernández Durán, de Ecologistas en Acción, que era siempre alguien que nos motivaba...

M: Era un visionario.

J: Era un visionario. Yo pienso mucho en él y me da mucha tristeza que se fuera tan pronto porque él era una persona indispensable. Yo creo que era de esas personas imprescindibles

y este país perdió mucho cuando murió. Y nos quedamos todos un poco solos, porque en realidad en el momento de hoy él estaría... primero: sería feliz viendo todo lo que ha cambiado y lo que ha sucedido, porque él lo pronosticaba y cómo se han recogido muchas cosas de las que él decía. Fue un pionero. Un visionario. Un tipo totalmente entregado, con una generosidad total, convocante, unitario, era el único que podía juntar a todos. Nos podía sentar a todos juntos porque era convocante. En lo del FMI él fue clave, en contra de la Europa del Capital. Yo creo que fue el ideólogo de eso que se estaba cocinando y la verdad es que me da mucha pena que nos haya dejado. Ahora sería la persona más importante de lo que está pasando.

Después ya pasamos a hacer producciones un poquito más grandes, entre comillas, en el Taller de Imágenes de CGT. Lo más importante ha sido, como producción, que no deja de ser militante o de contrainformación pero ya en otro registro. Hicimos un documental que se llama *Chiapas, hablan los rebeldes*. Que también es del Taller de Imágenes de CGT producido por José Luis Humanes que era el Secretario de Organización de CGT. Era un salto porque nosotros rodábamos en el barrio. Ahora, a parte de eso, lo rodamos todo. Movilizaciones, manifestaciones, todo lo habido por haber, que nunca se montaba ni nada, un archivo de CGT que no se debe haber cuidado mucho, porque se rodaban cosas... pero eso fue lo más relevante.

No había manera de archivar bien, no había discos duros, había que guardar las cintas, muchas cintas se reusaban porque eran cintas de Betacam y valían dinero, entonces: ¿sacrificamos esto que grabamos el otro día? Y grabábamos encima. Si hubieran habido discos duros, se habría guardado todo y ya está. Pero yo creo que el gran salto para el videoactivismo en general ha sido la revolución tecnológica. Y no tanto las cámaras, porque al final encuentras una camarita, pero poder editar... es que editar era... mucha gente rodaba pero poca gente podía hacer productos terminados. Nosotros sí porque teníamos la posibilidad de montar y yo editaba. Le metía ahí horas y horas, días y días a la edición y sacábamos cosas. Ya luego fuimos cada uno por su lado. Pasando a hacer otros documentales y a cosas más grandes. Yo ya empecé a trabajar en la productora de Elías Querejeta. Y por ahí fue cambiando un poco la cosa. Y coincidió también con el cambio tecnológico entonces ya muchos empezaron a hacer cosas. Entonces fue un salto a otra cosa.

M: ¿En qué momento nace Producciones Fendetestas? ¿Es una cuestión tuya personal o hay varias personas implicadas en el proyecto? Explícame ese proceso.

J: Cuando vamos a Arregui a Aruej no íbamos a grabar. Allí vi por primera vez a Tarzán y su puta madre... En realidad nos acercábamos a estar, a los conciertos. Otro fue el que grabó las imágenes, que estuvo los cien días grabando cosas y a partir de ese material, que me pasó Wicho, lo montamos en un taller de documental que había en la universidad, pero años después del desalojo, ya existía Minuesa. Es una película de archivo, aunque hicimos entrevistas. Sale Bibiana, sale Paula...

En realidad, tiene que haber sido posterior al estreno de *El Bosque Animado*¹⁵⁶, porque la idea de Producciones Fendetestas sale cuando yo veo *El bosque animado* y me gusta el personaje mucho, me hace mucha gracia, y entonces no sé, un día, cuando había que poner los créditos puse Producciones Fendetestas, no hubo mayor debate ni nada. En realidad Producciones Fendetestas era yo, Jordi y Ana de Prada pero ni les consulté porque era como, no sé, me hacía gracia y lo puse. Tampoco le dábamos mucha importancia a Producciones Fendetestas, tenía gracia y ya está.

M: Cuando estabais grabando en los centros sociales imágenes de lo que estaban haciendo, de los conciertos, de las fiestas, las actuaciones... todo lo que había, ¿a la gente le molestaba o como os veían por allí a menudo no les importaba?

J: En realidad también había preocupación de tener cuidado. Éramos de mucha confianza. No rodaban con cualquiera. Sí había ese cuidado. Wicho estaba de productor. Y en Minuesa éramos parte de Minuesa así que no era tan complicado. Minuesa cambió mucho respecto a la anterior, abrió las puertas del centro social a muchos colectivos, era mucho menos cerrado. Yo he visto tocar hasta la tuna en Minuesa, un ejercicio de tolerancia muy grande. Fue un cambio que marcó tendencia para los centros sociales más abiertos, más parecido a lo que había en Italia. Era la misma gente que el anterior pero fue una evolución lógica, sin perder la identidad. No teníamos mayores problemas para rodar.

¹⁵⁶ Película de José Luis Cuerda estrenada en 1987. Uno de sus protagonistas, interpretado por Alfredo Landa, es el bandido Fendetestas, seudónimo de un labrador que harto de las escasas ganancias que da el campo y la labor de la tierra decide echarse al monte y convertirse en ladrón.

M: En el documental de *Arregui y Aruej* salen un par de personas con el rostro tapado y a todas las entrevistas las metéis un filtro ¿lo hicisteis por una cuestión estética o de seguridad?

J: Por ambas cosas. Algunos prefirieron salir tapados y nos pareció bien. Y a otros les daba igual. Pero sí que había un poco de cuidado porque además el desalojo de Aruej había sido muy bestia. Eran años en que la policía era chungu entonces había que tener cuidado. Ahora yo creo que no hubieran rodado esas entrevistas si no se hubiera tratado de gente muy cercana. Era raro que hicieran entrevistas para televisión. Había mucho rechazo a los medios de comunicación de masas, y mucho temor, tampoco interesaba y porque había una apuesta por los medios propios... era coherente en realidad.

M: En esos primeros documentales incluís muchísimas imágenes de medios de comunicación de masas. De Telemadrid, de Antena 3... ¿de dónde sacáis esas imágenes?

J: Grabándolos de la tele. Poniendo REC cuando sucedían, en directo, de los telediarios. Había que estar atentos.

M: Todas estas producciones cuentan en sus bandas sonoras con música de grupos de la escena punk del momento, una crítica a los medios de comunicación de masas y las fuerzas de seguridad del estado... de qué manera influían este tipo de características en la producción del cortometraje? ¿Consideras que estabas haciendo un discurso contrainformativo?

J: Tenía su propio lenguaje, su propia estética, que era afín a lo que se hacía en ese momento desde la música, desde otros lados, tenía esa estética de fanzine, que era la manera en la que nos gustaba comunicar. Nos gustaba, era el lenguaje que nos gustaba y luego también era videoguerrilla, no eran grandes producciones en la que tú pudieras dedicarte a iluminar y a rodar planos y no sé qué. Hacíamos lo que podíamos. Luego cada realizador va buscando su lenguaje propio y va cambiando, pero creo que hay películas que hay que hacerlas así. De hecho, a mí me gusta verlas otra vez. Está cargado de recuerdos. Minuesa está rodado desde dentro y desde fuera de la casa, yo estaba dentro y Jordi fuera. Entonces ese desalojo está lleno de anécdotas, de hecho una vez grabamos un video así, hicimos una edición divertida de lo que no se vio del desalojo de Minuesa, de chiste y tal, un making off gracioso. Tiene toda esa carga de toda una época, de un colectivo de gente realmente entregada al cambio social que luego ha seguido, hasta hoy. Lo que yo veo, con

distancia, es que en un momento en que España era la ostia, se suponía, cómo los colectivos resistían, los movimientos sociales seguían existiendo y seguían manteniendo la disidencia y la luz encendida. Que ha sido lo que ha dado pie a que nunca eso se pierda y ha ido acumulando hasta la explosión actual. Pero todo tiene un antes y un porqué. Y por eso es que puedes leer los textos de Ramón... pero bueno, es muy ilusionante lo que está pasando ahora. Me parece increíble. Yo pensé que era difícil que lo llegáramos a ver tan pronto, me parece alucinante. Ahora son otras épocas y hay que apostar por lo que está pasando.

M: Existían otros colectivos o individuos con los que tuvieras relación que se dedicaran también a hacer cortometrajes y medimetrajes sobre determinadas luchas sociales y políticas? Por ejemplo hay un documental sobre el Centro Social Okupado la Guindalera que lo grabaron el Colectivo de Video Contrainformativo Insu-emisión?

J: Nos conocíamos, de hecho la Guindalera es posterior. Y también habían en Catalunya, sobre todo. En el País Vasco. Pero no había tanta conexión, no nos conocíamos. No intercambiábamos. Nunca hicimos un encuentro de videoactivistas. Jamás. Se rodaba mucho pero era poco lo que se montaba, por las dificultades técnicas básicamente, económicas. No era tan sencillo. Nosotros fuimos de los primeros que hacíamos eso porque teníamos las herramientas. Lógicamente teníamos las ganas, pero teníamos las herramientas.

¿Sabes también quiénes son pioneros, en Andalucía, en Sevilla? Intermedia. De hecho, con ellos he trabajado hasta ahora. Mariano Agudo es uno de los cámaras con lo que hago mis películas. Intermedia arranca paralelamente a nosotros. Nosotros nos conocemos en el 92 cuando intentamos interrumpir la inauguración de la Expo 92 en Sevilla. Una acción suicida sin ningún tipo de apoyo popular, en la que intentamos, en el momento en que el rey estaba inaugurando la Expo, impedir el paso de la gente a la Expo. Fue una cosa de suicidas. Pero ahí ya estaba toda la movida contra el Quinto Centenario que tenía que ver con la antiglobalización, y ellos hacen ese documental¹⁵⁷. Julio (Sánchez Veiga) y Mariano (Agudo) son pioneros. Montan una productora de la nada. Se compran equipos y empiezan a hacer video documental, activista, hasta hoy. Han hecho también lo que desalojaron en

¹⁵⁷ Al documental que se refiere es *Prohibido volar. Disparan al aire* (Julio Sánchez Veiga y Mariano Agudo, 1997).

Sevilla, este lío que hubo entre Izquierda Unida y el PSOE... la corrala Utopía¹⁵⁸. Mariano ha seguido en esa línea hasta hoy. Esa es la otra productora que consigue acceder a los medios y editar y montar y tienen una producción constante hasta hoy. En el 92 hubo una represión muy grande y estábamos escondidos, nosotros nos escondimos en un sitio que se llamaba El Patio y allí nos conocimos, porque ellos estaban rodando, hasta hoy.

M: ¿Y el documental *Vivir en San Diego*?

J: Fue un documental por encargo. Era un documental muy bonito porque entrevistamos a los primeros pobladores que llegaron allí, que hicieron chabolas, al primer farmacéutico. Ese documental nosotros no lo tenemos. Alguien lo tiene que tener en Vallecas y probablemente, o a lo mejor Nacho sabe, Nacho de Seco¹⁵⁹. Otra cosa que también hicimos fue crear el Festival de Cine de las Californias, con Nacho, con los de Seco. Que se hacía primero en carpas, y ahí llevábamos directores importantes, no sé, iba Paul Laverty, el guionista de Ken Loach, ha ido a presentar un montón de gente películas, todas de corte social.

Nosotros también intentamos montar una videoteca donde estaba la UPA¹⁶⁰, y se montó pero no se siguió cuidando. Luego está el archivo de CGT, debe haber alguien que guarda cosas ¿no?

También hicimos otro corto documental que se llama *La razón de la insumisión*. Creo que lo tengo en Betacam, habría que digitalizarlo. Lo voy a hacer, para tenerlo. Hay mucho material de archivo. Merece la pena verlo.

¹⁵⁸ *Habitar la Utopía* (Mariano Agudo, 2014).

¹⁵⁹ Se refiere a Nacho Murgui, un activista que participó de forma directa en la gestión del Centro Social Okupado Seco y que unos años más tarde se convirtió en el presidente de la Federación Regional de Asociaciones de Vecinos de Madrid (FRAVM).

¹⁶⁰ Agencia de contrainformación que nace a finales de 1988 en Madrid siguiendo el modelo puesto en marcha en Euskadi por Tas Tas y ANA de Barcelona. El funcionamiento de la agencia consiste en hacer permanencias para recibir y difundir información, redactar las noticias y elaborar un resumen de éstas que se puede escuchar en su contestador automático. Tras un intento fallido, finalmente se fusionan la UPA y el fanzine Molotov. El boletín nº202 es el último que edita la agencia.

M: Para terminar ¿crees que el audiovisual se puede convertir en una herramienta de intervención o de transformación social? Si el cine puede aportar un cambio ¿de qué manera?

J: El cine es un lenguaje y cuando hacíamos esos vídeos es porque teníamos una necesidad de expresión, éramos parte de eso y queríamos contarlo. Existía la insumisión y queríamos contarlo y existían los centros sociales y queríamos contarlo y queríamos denunciar cosas. Era el lenguaje que sabíamos hacer o que queríamos hacer, porque por aquella época estudiábamos cine. Al documental siempre se le da una carga militante y no necesariamente. Hay películas documentales hermosísimas como *El sol del membrillo* que es la historia de cómo se pinta un membrillo. No necesariamente el compromiso de un documentalista tiene que ser un compromiso de tipo militante. Yo creo que el compromiso de un documentalista, de un cineasta en general, es contar muy bien una historia. Si decide hacer cine militante pues muy bien y si decide hacer otro cine pues muy bien y si decide hacer las dos cosas pues también. Somos contadores de historias, contadores de cuentos, somos narradores y lo más importante es contar bien la historia, hacer un buen uso del lenguaje.

En mi caso sí que he seguido haciendo documental social, comprometido, cercano a temas de derechos humanos, porque son los temas que me gustan. No que me gustan sino que a la hora de afrontar una producción donde se gasta mucho dinero, mucho esfuerzo y muchos años, en realidad es lo que siento que debo contar y sigo haciendo ese tipo de cine. Ahora con más producción, pudiendo rodar de otra manera, teniendo una factura mayor porque trabajas con más medios, cuidando e intentando buscar un lenguaje propio. Uno va cambiando y van cambiando también la manera de contar las cosas pero no creo que esté dentro del mundo del cine convencional porque si no todo el mundo me querría producir películas. A mí me cuesta mucho levantar mis películas y he arruinado a un montón de productores. No son películas de la industria, no son películas donde el fin de la película es ganar dinero, al contrario, he trabajado siempre con productores muy conscientes de que la razón de hacer la película es que la película exista. No hay una estrategia de enriquecerse con la película porque por propia naturaleza es un tipo de cine que no es taquillero, por decirlo de alguna manera. Luego sucede que se ven, por ejemplo mi última película *Sigo siendo* ha estado diez semanas en los cines de Perú. Ha sido un boom allí en Perú pero no estaba previsto, son cosas que suceden. *La espalda del mundo* también tuvo una

repercusión importante en salas. He podido trabajar con televisiones como TVE que compra los derechos de las películas, cosa que las hace más visibles, u otras cadenas de televisión. Pero yo no siento que esté en un sitio muy distinto. Siento que necesito, a veces no siempre, más medios para poder conseguir contar lo que quiero contar. Si voy a rodar una película como *Sigo siendo* que requiere un año de montaje y hace un proceso de cuatro años la película, hace falta levantar dinero. Pero vamos levantándolo de a poquitos. Y felizmente he contado con productores que ponían por delante siempre la película antes que cualquier otra razón de lucro con la película. No es un cine que sirva para hacer dinero pero tiene otra rentabilidad. En el caso de *Sigo siendo* que es una película que se ha hecho con el dinero que se ha conseguido básicamente ya que he contado con un productor que ha entendido lo que queríamos hacer y ha apostado por ello, la rentabilidad es mucho mayor que si se hubiera ganado dinero con la película porque se ha convertido en una especie de documento para el Perú. Es un documento irrepetible que tiene un valor muy grande que ha llevado a la gente a las salas cuando todo el mundo decía que eso allí nadie iba a ir a verlo. Y luego se está viendo en muchos lugares del mundo, se está estrenando en América Latina, se estrenó en Méjico y en Argentina. Vamos a estrenar ahora en Francia en once salas. Pero todo esto es algo que sucede después de hacer la película. Yo creo que el cine documental es marginal en la industria y ojalá lo siga siendo porque como eres marginal en la industria te dejan hacer lo que quieras, como no va a ir a verlo nadie que haga lo que quiera. Se ha convertido en un refugio de los cineastas independientes. En realidad se sale de las formas de la industria de la ficción, que es la que da dinero. Ahora tiene su riesgo, cuanto más entra en la industria más está siendo dominado como género. Por eso todo este documental televisivo que son todos iguales, de cincuenta minutos para emitir en televisión son los que dan dinero y lo que quiere hacer la industria. Por eso tenemos que resistir para hacer lo que nos dé la gana.

Yo no me siento muy lejos en mi última película del vídeo de Minuesa, con las mismas ganas y con el mismo vértigo y pensando que estamos contando lo mismo en el fondo.

M: Con estas bonitas palabras me quedo y terminamos la entrevista. Muchas gracias por tu tiempo Javier.

ENTREVISTA A JORDI “GOS”, COLLECTIU DE VIDEO CHIGRA (BARCELONA)

La entrevista se realiza el miércoles 6 de mayo del 2014 en la sede del colectivo Chigra en Barcelona. Tras las presentaciones oportunas y después de una pequeña introducción a la investigación y situar su producción audiovisual dentro del objeto de estudio comenzamos a charlar acerca de Chigra.

M: He leído en vuestra página web que vosotros empezáis a funcionar en 1989, ¿cómo surge la iniciativa de crear Chigra?

G: Por un lado la necesidad de documentar todo lo que estábamos haciendo, todo lo que estábamos viviendo, y que los medios de comunicación de esa época, porque sólo había medios de comunicación, no había medios de contrainformación, no contaban y se quedaban acciones, okupaciones... pequeñas historias que marcan la historia sin documentar. Empezamos como algo teórico, vamos a hacer un colectivo más visual, de contrainformación, y entonces vino... uno de los primeros componentes era un australiano que tenía un vídeo para traducir que se llamaba *La sociedad del espectáculo* y lo traducimos. Empezamos a ponerle subtítulos. Primero los subtítulos y luego aprendimos a doblarlo, con tecnología del año 89, te puedes imaginar... pocas cosas, pero bueno había gente que empezaba ya con la informática, gente que era técnico de sonido, vamos que había algún técnico que otro.

Ante la necesidad... de contar estas historias y sobre todo de que no se perdieran. Porque ya te he dicho que tenemos un montón de historia todavía por contar que la tenemos documentada pero no hemos tenido la capacidad humana, técnica, ni tiempo real como para montar tantos vídeos¹⁶¹. Desde el colectivo se han producido un montón de vídeos, se ha hecho un montón de distribución, se han hecho un montón de cosas pero no hemos llegado a todo.

Empezamos con una camarita, luego con cámaras más profesionales, antes de que todo el mundo empezara a tener cámaras, antes de que las cámaras de fotos, las primeras que hacían video o las primeras cámaras digitales... nosotros íbamos con video 8, con súper 8,

¹⁶¹ En el archivo del colectivo tienen un documento con todos los materiales filmados, especificando cuáles están minutados y cuáles no.

todos estos formatos antiguos, lo que nos permitía la economía. Hacíamos movidas y conciertos para sacar algo de pasta y podernos subvencionar todo el material técnico¹⁶², de ahí han salido todos los aparatos que ves: los ordenadores, las cámaras, hasta las impresoras, todo sale de un trabajo colectivo y sobre todo destinado a eso, a que en aquella época no se visualizaba lo que existía en Barcelona y alrededores, que muchas de esas cosas eran el movimiento anti-mili, la insumisión y los movimientos de okupación de viviendas y centros sociales. Y a partir de ahí empezamos a funcionar con cierto rigor: acciones, manifestaciones, okupaciones, charlas o cosas puntuales, las íbamos a grabar, intentábamos darle un formato con un pequeño guión y se intentaba montar.

Todo eso es la teoría que tú quieres hacer pero a la práctica te vienen cosas rebotadas del día a día que no las esperas, por ejemplo Besos al Besos, en pleno 89 o 90, creo que es, estalla la guerra en el barrio del Besos, hay un alzamiento vecinal en oposición a un montón de imposición de cosas de la administración central. Y, una: nos vamos a apoyar la lucha, vamos cada día ahí a participar de las acciones y las manifestaciones y por otro lado gente nuestra va a grabar y conectamos con la gente del barrio, nos ofrecieron montar un vídeo para ellos, cogimos todas sus imágenes y todas nuestras imágenes y montamos un vídeo que es Besos al Besos y eso fue también muy carismático y muy alentador. Pensamos: estamos haciendo algo nuestro, para nosotros, pero también para mucha más gente y además ha quedado muy bien y todo el mundo está súper agradecido. A partir de ahí nos hicimos del Sindicato de periodistas de Catalunya, para que nos agrediera en las manifestaciones la policía, con eso teníamos un pequeño carnet que nos cubría más o menos las espaldas y un brazalete de prensa para que no nos zurraran los maderos.

M: *Besos al Besos* está firmado como Chicos de Gracia ¿de ahí nace Chigra?

G: Exacto. Nuestro primer local para reunirnos estaba en el Ateneo de Gracia y cuando dijimos cómo salimos al público dijimos: somos chicos de Gracia, Chics de Gracia, y eso se quedó en Chi-gra.

M: Nos has contado cómo pagabais todo el material técnico pero ¿teníais formación en audiovisual?

¹⁶² En el local del colectivo conservan las cámaras de Video8 con las que filmaban al principio y también un rack de vídeos con el que hacían las copias para distribuir.

G: Sí. El chico australiano era técnico de sonido y había trabajado en Alemania, porque vivía en Alemania, en algún colectivo de vídeo. Otros dos chicos eran técnicos de sonido, y además el Tony era informático y era de los primeros que empezaba con los ordenadores en esa época. La Carmen y el Uve venían del Salvador, habían estado allí trabajando con cámaras y con colectivos de gente de El Salvador, filmando y documentando todas las luchas de El Salvador y toda la guerrilla. Yo soy técnico e iluminador de cine, yo trabajo en rodajes de cine. Cine, publicidad y esas mierdas. Justo acababa de hacer imagen y sonido, el grado superior. Y dos o tres personas que pululaban por ahí no tenían mucha noción pero más o menos la gente que se ha ido metiendo tenía algún conocimiento o mucha intuición y muchas ganas de trabajar en este campo, aunque sí que es cierto que algunos de los que han participado no han tenido formación ninguna, han venido a trabajar y a colaborar con nosotros y han hecho lo que han podido o lo que han querido y lo que han aprendido.

M: Otros colectivos, como Insuemisión y Producciones Fendetestas, me comentan en otras entrevistas que lo peor de los noventa no era grabar sino luego montar. ¿Vosotros dónde montabais?

G: Nosotros montábamos en estudios de colegas míos o de colegas de alguien con U-Matic, montábamos en profesional. Pero porque teníamos esos pequeños contactos cada uno y cuando teníamos claro la estructura del vídeo, íbamos, capturábamos los brutos necesarios y montábamos el máster. Sacábamos varias copias de masters en VHS para poder trabajar esas copias, para de ahí sacar más copias para venta. El máster original intentábamos tocarlo lo menos posible. Sí que es verdad que del vídeo de Besos al Besos hemos repartido 300 copias. Hay vídeos que hemos hecho cientos de copias pero hay otros que hemos hecho sólo tres copias.

M: Vosotros estabais muy vinculados con el movimiento okupa ¿participabais en las asambleas de los centros sociales?

G: Hay gente que viene de okupar la primera kasa que se okupó en Cornellá, yo soy de los primeros que okuparon en Gracia, en Barcelona, en el 84 okupé la Casa de la Muntanya. Participábamos todos en asambleas de diferentes centros sociales y de kasas okupadas porque todos vivíamos en kasas okupadas.

M: He visto que en el *Desalojo de la casa de los gat@s* teníais dos cámaras, una dentro de la casa y otra fuera.

G: Sí. La de dentro la pudimos sacar antes del desalojo. Pero ahora en la actualidad es muy diferente. Ahora si quieres montar algo, una mani o cualquier cosa, no hace falta que vayas a grabar, pides a la gente que te pase el material porque de diez años para acá todo el mundo graba. Graban los secretas, los policías, los de la prensa, los de aquí, los de allí.

Hemos pegado un bajón a nivel de gente, no de ánimos, porque seguimos activos en la lucha pero ya no cuenta tanto todo lo que hacíamos porque hoy en día coges un móvil te lo enchufas en el ordenador de casa y te montas una película de la ostia. Y eso lo puede hacer cualquiera, de hecho lo hacen a patadas. Cada día cuelgan miles de vídeos en el youtube, videos autoproducidos porque la gente tiene esa capacidad y está de puta madre, es perfecto. Hemos dejado de quemarnos, de ir a grabar manis, de grabar okupaciones porque ahora ya lo graba todo el mundo.

Ahora hacemos vídeos concretos, por encargo. Lo último que hemos montado es un vídeo para presos. Vale, pero tú me traes el guión, las imágenes o me dices dónde hay que ir a grabar y lo montamos, te lo entregamos y punto pelota. Y se cobra, a nivel muy básico, pero se cobra por las horas de la gente que ha estado montando porque un vídeo son horas.

M: Quizás ahora han cambiado vuestras prioridades.

G: No son prioridades porque la lucha es la lucha pero se nos han comido, el sistema se nos ha comido. Ahora todo esto es un montón de plástico para tirar a la basura (haciendo referencia al archivo de CHIGRA). Se nos ha comido la tecnología.

Antes el material lo tenías que grabar tú porque pedir los brutos a las televisiones era imposible. A lo mejor tenías algún colega que de vez en cuando nos despistaba alguna cinta de material en bruto de alguna movida, alguna okupación de alguna casa, pero si no grababas tú esas imágenes nadie las iba a grabar.

M: Y ahora cuándo ves esos vídeos, ¿qué piensas?

G: Nada. Para mí es como si fuera ayer. No hay que olvidar el pasado pero hay que tirar para adelante.

Sabes lo que realmente tengo clavado en el corazón? Todos esos brutos que están por editar: acciones, okupaciones, manifestaciones y un montón de cosas que hay ahí, que la gente no las ha visto y que si las vieran les entrarían la risa y la llorera.

M: ¿Había algún colectivo similar al vuestro aquí en Barcelona?

G: Aquí en Barcelona no.

M: ¿Y teníais relación con otros colectivos audiovisuales de otras zonas?

G: Sí, con colectivos del estado. Zaragoza, Euskadi, Madrid, Valencia, Sevilla... colectivos con los que intercambiábamos material. Se hizo algún encuentro estatal de colectivos de video-acción. Una vez en Madrid o en Zaragoza y la otra en Catalunya, pero nunca ha tenido un seguimiento masivo en aquella época.

Mala Raza en Zaragoza tenía un par de chavales que se dedicaban a mover material audiovisual.

M: Bueno, muchas gracias por tu tiempo y nos vemos en otra ocasión.

G: Gracias a ti, estamos en contacto.

ENTREVISTA A AGATA MACIASZEK, TELEPIES, KINOWO MEDIA (MADRID)

La entrevista se realiza en Lavapiés, en un café en la Plaza de Agustín Lara, el 15 de junio del 2014. Hablo con ella y le explico en qué consiste la investigación y empezamos a charlar acerca de las producciones videoactivistas en las que ha participado.

M: ¿Cómo empiezas tú en el audiovisual militante?

A: Yo estudié Comunicación Audiovisual y en la facultad no habíamos hecho muchas cosas pero no conocía a nadie... toda la lucha antiglobalización fue un momento importante, fue el despertar, el inicio... estaba interesada en el video como herramienta de lucha... aquí en Madrid, los videos relacionados con los 7 días de lucha social... al final de la facultad me vine a vivir a Lavapiés y en ese momento se estaba formando Telepiés.

Insuemisión y Dejavi eran los colectivos que había antes, pero cuando llegué yo se estaba descomponiendo Dejavi. Una gente del barrio se estaba juntando porque querían hacer un programa semanal, no era una televisión, sino piezas relacionadas con diferentes temas... para mí fue entrar en contacto con gente del barrio que le gustaba el audiovisual. Recuerdo unas jornadas en el año 2004 que se organizaron en Bilbao, tenían que ver con el video militante y con las telestreets que venían de Italia. El proyecto de Telepiés era muy ambicioso: pensar temas colectivamente y trabajarlos audiovisualmente. Tú proponías un tema: miedo, seguridad, control, fue uno de los temas, y luego cada uno, o en parejas o varios trabajábamos ese tema. En este primer programa hicimos un videomatón en la Karacola sobre los miedos, yo hice un mini-corto sobre un relato de Galeano acerca del miedo, Josevi hizo un paseo por la ciudad hablando con un psicólogo sobre el miedo...

El problema es que también cada uno estaba liado con otras cosas, al final lo sacamos adelante pero vimos que no era viable y nos disolvimos. Al final perdimos la colectividad porque era muy difícil.

En ese momento nosotros ya estábamos grabando material para A ras del suelo. A mí y a Alberto nos interesaba hacer algo más profundo. Me apetecía pensar en algo más a largo plazo. Este proyecto nace cuando está Telepiés y por eso pone Telepiés presenta. Al principio estaban Alberto y Josevi grabando la lucha por conseguir un centro de salud mejor pero sin idea de que fuera un largo sino una pieza que retratará esta lucha. Pero

cuando empezamos a ver el material nos dimos cuenta de lo que queríamos. Estábamos muy flipados con Guerin.

Yo hice un taller en el 2004 en Valencia con Guerin y esa semana fue lo mejor, como docente, como comunicador... estábamos flipando, te motivaba un montón, fue estupendo el taller. Nosotros acabamos a Ras del suelo en el 2006 y luego vino para el Documenta Madrid, le vi, se acordaba de mí y le pedí la dirección y luego se la mandé. Y me llamó para hacer una crítica de la película. Su crítica era que quizás nos habíamos centrado mucho en los momentos anecdóticos. Mi padre por ejemplo me dijo que ahí había dos pelis: las luchas del barrio y los personajes del barrio... hay gente que le gusta que hubiera esta mezcla.

Lo del centro de salud nos sirve de excusa para que la gente hable del barrio, de los políticos, de lo que quieren, de lo que no quieren. Hay un frase de Vázquez Montalbán que es “los barrios que sobran”, el Raval, Lavapiés... ves cómo las autoridades vienen a inaugurar teatros, universidades... haciendo el barrio más atractivo para que venga a vivir al barrio otro tipo de gente.

Ahora se van a cumplir 10 años de *A ras del suelo* y puedes ver cómo el barrio ha cambiado un montón, un espacio muy gentrificado.

No queríamos hacer el típico documental militante siguiendo a unos activistas. Queríamos unir esto a historias de vida. Ninguna conversación es posada. Nos fuimos a por los personajes más ricos. Los activistas eran el hilo narrativo de la lucha, dos activistas hablando es un coñazo pero dos señoras del barrio hablando de sus vidas es mucho más enriquecedor.

A mí hay una parte que me gusta mucho que explica muy bien las políticas del ayuntamiento: cuando están los dos borrachillos de la plaza y están en un banco con la típica movida para que no duerman los mendigos y se refieren a estas medidas de una forma muy natural. Y esta escena habla por sí sola porque además habían cambiado los bancos hace poco.

M: Termináis la película... estuvisteis tres años grabando material...

A: Bueno, sí, dos y pico... porque Alberto ya había grabado cosas antes. Grabando y montando porque lo íbamos haciendo a la vez... era “do it yourself” total... no tuvimos

ningún tipo de financiación. También es verdad que vivíamos en el barrio y justo en la Plaza de Agustín Lara y entonces la producción no era como la de Los Ulises que tuvimos que ir a Ceuta y tal. Entonces grabábamos nuestras propias acciones porque hicimos una noche una pintada en contra del parking de la plaza y luego lo grabamos al día siguiente. Éramos vecinos que participábamos en las luchas del barrio y también grabábamos. Todo esto no lo veo posible sin una implicación personal. Lo haces porque de verdad crees en esto y te apetece. Como por ejemplo Javier, para él grabar Minuesa era importante porque él estaba implicado en Minuesa. Nuestras herramientas son estas, te encanta contar historias a través de imágenes y como estás implicado te pones a grabar.

M: Y creéis que estos discursos audiovisuales llegan... ¿salen del gueto?

A: *A Ras del Suelo* se quedó en un ámbito muy pequeño. Lo mandamos a algún festival, nos cogieron en un festival de Cine libre porque lo licenciamos con Creative Commons, en Valencia. Nosotros lo hicimos demasiado militante. Hubo muchas proyecciones en traficantes de sueños... los de Eguzki Bideoak nos invitaron a una gira pero todo en espacios muy militantes, y creo que *A ras del suelo*... yo ahora mismo, con la perspectiva del tiempo, lo habría hecho de otra manera, más atractivo para el gran público, y lo habríamos difundido más. Es verdad que no teníamos experiencia y hemos ido aprendiendo con el tiempo.

M: Más que los festivales, me interesa la gente a pie de calle.

A: Yo creo que lo importante es llegar a las teles. Esta peli se proyectó en la filmo pero llegas a un público un poco distinto, pero es lo máximo. Pero cómo llegas a la gente a pie de calle? No sé, es muy difícil. También se colgó en internet, no con muy buena calidad. El DVD lo editamos nosotros, Eguzki estaba como distribuidora. El proceso hasta el final lo hicimos los dos solos y fue agotador.

M: A pesar de esto os quedaron ganas para hacer otra.

A: Sí, aunque la siguiente fue más agotadora. Esto al final acaba rompiendo relaciones. Ya hacer un largo es duro, pero luego tienes que trabajar para vivir... la gente se va de cañas, tiene hobbies... pero tú te metes en una vida en la que tienes que currar y en tu tiempo libre hacer una película. Y esto así son meses, no te estoy hablando de semanas.

M: Yo estoy observando que la mayoría de los colectivos que hacen un audiovisual de estas características sólo hacen uno. No hay colectivos estables porque la producción audiovisual es un proceso tan complejo que es muy agotador y normalmente llevan a la finalización del colectivo o a dar el paso para hacer producción convencional.

A: Alberto y yo teníamos la ilusión de que un día podríamos vivir de esto, pero han pasado 10 años y mira dónde estamos. Yo tengo ilusión por seguir haciendo casos pero cuando ya eres mayor vas perdiendo las esperanzas. Nosotros pensamos que A ras del suelo iba a ser un éxito y es verdad que lo vió mucha gente pero pensábamos que todo el mundo lo iba a querer ver.

Yo por ejemplo me gustan muchas cosas de los procesos colectivos pero en lo creativo lo veo difícil. Por ejemplo yo con la gente de Telepiés no habría hecho A ras del suelo. Por ejemplo con El Labo3: Okupando el vacío... Fer había grabado muchas cosas del Labo y me dijo de montar esta peli. Y teníamos visiones distintas, de estilo, de narración... y ya siendo tres éramos una multitud. Así que yo flipo cuando se hace en colectivo y son ocho o no sé cuántas personas. Por ejemplo Antonio era una persona que le encantaba grabar entrevistas de autoridad, algún experto en algo... Alberto y yo lo contrario, a mí grabar a las viejitas en su cotidianeidad me parecía cinematográficamente más potente. Yo cuando voy a ver una peli quiero ver cine, quiero ver lo que pasa en el barrio no que alguien me cuente lo que está pasando.

M: Háblame de Kinowo Media, cómo surge la iniciativa.

A: Yo en 2002 volví de Méjico y se hablaba mucho del Plan Puebla-Panamá y en ese momento Antonio había estado en Guatemala y alguien nos puso en contacto. Nos conocimos y no recuerdo cómo apareció Fernando. Nos planteamos hacer algo sobre este plan pero fue un poco de loquitos, el caso es que al final no salió la producción. Pero ya pensamos en cómo llamarnos, no éramos ni una asociación, ni una productora, ni nada... yo como soy polaca Antonio me dijo “cómo dirías un lugar del cine en polaco” pues no existe eso en polaco pero muchos pueblos terminan en “owo”, de ahí que nos llamáramos Kinowo. Hicimos una exposición sobre el 4º mundo para la casa encendida y lo siguiente fue lo del labo. Yo me metí personalmente currando, montaba lo del labo y luego a Ras del Suelo. Y era un ritmo imposible de llevar y veía que no daba más de mí y personalmente

me interesaba mucho más A ras del suelo, porque además con Alberto teníamos conexión a nivel creativo, de gustos...

M: Tú has participado en muchos de los procesos audiovisuales que se han dado en el barrio: Telepiés, A ras del suelo, Kinowo media... ahora estás en la Muestra de Cine de Lavapiés.

A: En la muestra desde la segunda edición...

M: También es otra forma de militar...

A: Para nosotros también es algo militante. Una gente del barrio se junta para traer cine gratuito al barrio y poniéndolo en determinados espacios, en la calle es el más importante. Gran parte de la muestra se hizo en el solar okupado de la Calle Amparo, que era el Labo en el exilio... y además participábamos del espacio. Era el sitio ideal. La calle también es un sitio importante para captar a otro tipo de gente. La política de la muestra es autofinanciación total, es un colectivo, no es una asociación, nos reunimos meses antes, cada peli se habla y se discute si ponerla o no... hay una contradicción porque en la convocatoria de autoproducciones se limitó a creative commons y luego proyectamos películas que no son creative commons. En la propia muestra vivimos esta contradicción. A mí el acotarlo tanto no me pareció súper buena idea. También es verdad que cuando no lo acotas te llegan muchas producciones.

M: A mí me parece una apuesta potente. Por ejemplo el Cine de la Base apostaba por llevar el cine a la base porque la base no podía ir al cine. Y esto es algo que puede estar pasando en el barrio de Lavapiés...

A: Todos los años tenemos el mismo problema... nos mandan muchas cosas con copyright porque la gente no se lee las bases. Una vez pensadas las películas empieza la negociación con las distribuidoras, la política es no pagar por ninguna. En general la programación es bastante potente aunque siempre hay alguna película que queremos poner pero no podemos porque no pagamos por ninguna. Luego hacemos una valoración y vemos qué espacios funcionan mejor y cuáles peor. Este año estábamos en proceso de negociación para la cesión de un solar durante la muestra, al final no se cedió y no teníamos fuerza para okupar un solar, entonces gran parte de las proyecciones nocturnas las hicimos en la Cebada y mucha gente nos decía que ya no era el barrio y había mucho jaleo. Sin eso nos

quedábamos sin las proyecciones. Todas funcionaron muy bien. Algunas las proyectamos en espacios pequeños y hubo gente que se quedó fuera. Para mí el comienzo del verano es cuando acaba la muestra.

M: ¿Teníais relaciones con otros grupos audiovisuales?

A: Sí, a raíz de las jornadas que hubo en Bilbao y fue mucha gente de Italia. Lo organizaban una gente que se llama Amatau tv. Del Centro de medios del Labo fue Anouk y el Flow, Alfredo. Fueron Eguzki Bideoak y también gente de Telepiés. Nos invitaron porque querían hacer una tele comunitaria en el Barrio de San Francisco en Bilbao. Pero tampoco sé muy bien qué pasaron con ellos.

M: Muchas gracias por tu tiempo.

ENTREVISTA A GUSTAVO DE LOS SANTOS, LA PLATAFORMA (MADRID)

La entrevista se realiza el 22 de junio del 2014 en un bar en el barrio de Arganzuela, Madrid. Tras las presentaciones oportunas y después de una pequeña introducción a la investigación y situar su producción audiovisual dentro del objeto de estudio comenzamos a charlar acerca del colectivo La Plataforma.

M: ¿Cuándo y cómo nace La Plataforma?

G: Nace en 1999, como un colectivo de apoyo haciendo fiestas para sacar dinero para otros colectivos de lucha autónoma. Entonces hacíamos fiestas en unos locales de Malasaña y en ese primer grupo de gente había diseñadores, gente que editaba, gente que hacía música. Esa experiencia duró muy poco. Entonces empezamos a trabajar con el tema de la contrainformación. Teníamos muchos contactos con gente de Indymedia Argentina. Entonces empezamos a juntar las entrevistas que hacían ellos. Ellos hacían entrevistas de calle en Zanon, a los piqueteros...y empezamos a juntar eso con música. Entonces completábamos las entrevistas que ellos hacían con música. Entonces hacíamos raps, y montábamos las entrevistas y parecía que los entrevistados cantaban las canciones. Con esa cuestión estuvimos un año. Después viajamos a Argentina y estuvimos haciendo entrevistas en diferentes sitios para hacer un documental, que al final no se llegó a hacer, y entonces volvimos y aplicamos aquello que estábamos haciendo en Argentina en Madrid.

Empezamos a ir a las manifestaciones, a grabarlas en video e incorporábamos la música como hacíamos con Indymedia Argentina y lo publicábamos todo en medios de contrainformación: en Indymedia, en la Haine... etc.

Lo que nos importaba era utilizar el arte como herramienta de lucha. Ese era un poco el lema de la cuestión. También nos influyó la figura de Raymundo Gleyzar y su cine de la base. Nos interesaba mucho esa cuestión y empezamos a hacer cine de la base, cine militante y en este caso para nosotros el arte era un debate importante.

M: Para vosotros, ¿qué es la contrainformación?

G: En esa época era la información alternativa. Ahora habría mil debates sobre si es o no un término correcto. Información que los grandes medios no muestran, no son temas que cubren las agendas de los medios.

M: Evidentemente un desalojo cubierto por vosotros no tiene nada que ver con un desalojo cubierto, por ejemplo por informativos de Telecinco.

G: Bueno... Hacer algo como lo que hacemos nosotros que participamos en las asambleas, que colabora en la limpieza, en las permanencias... pues sale otra cosa que no tiene nada que ver.

Cuando se habla de la base, no es un adjetivo sin más, sino simplemente participando de la base. y en nuestro caso eso era una cosa súper importante. Necesitábamos estar en las asambleas, participar de las cosas, saber que quería la asamblea que se muestre. No una cosa que viene alguien y te lo cuenta.

Aprendes un montón también. Y en nuestro caso nos parecía imprescindible. Y querer hacer cine de la base o imágenes de la base sin participar en la base suena un poco... sin mucho peso.

M: Para hacer una producción audiovisual necesitas medios técnicos. ¿De dónde sacáis estos medios o el dinero que los financie?

G: Nosotros compramos dos cámaras en el 2005, entre el diseñador y yo, que son las que usamos hasta hoy. Y por otro lado la gente llevaba su cámara y sus propios ordenadores.

También creamos nuestra herramienta de financiación que era distribuyendo el material en dvd a precios muy baratos e incluso teníamos problemas de tan baratos que eran porque había distribuidoras que no querían venderlos tan baratos. Y con eso nos financiamos bastante, sobre todo para viajes. En cuanto al material, se compraba cada cual el suyo.

M: Vosotros hacéis la producción, la distribución y cuando hacen proyecciones de vuestro material, cine fórums, ¿os invitan a ir?

G: La verdad es que sí que íbamos, contábamos la experiencia, participábamos. Aunque no lo podíamos hacer mucho porque éramos muy activos. En el año 2009 hicimos 130 coberturas de foto, que es una cada 3 días. Estábamos muy metidos en ese rollo e irnos a Barcelona un fin de semana no podíamos la verdad. Entonces íbamos a cosas muy concretas la verdad.

M: ¿Cuántas personas formáis parte del colectivo de manera estable?

G: En la primera época, del 99 al 2005, éramos unas tres o cuatro personas. Música, diseño y web principalmente. A partir del 2005 empezamos a trabajar con más activistas que les interesa la cuestión audiovisual y eso nos permite ir a cubrir más cosas. Éramos entre 8 y 12 personas: 3 o cuatro fotógrafos, 3 o 4 de vídeo y 2 o 3 editores. A partir del 2010 lo que estábamos haciendo en Madrid empezó a hacerse en Valencia. En la actualidad en Madrid el colectivo sigue muy activo pero ya no trabaja lo audiovisual pero en Valencia sí. Aquí estamos más centrados en lo político. Para cuestiones concretas como desahucios seguimos haciendo videocrónicas.

M: ¿La gente que entra en el colectivo tiene formación en audiovisual?

G: Había de todo la verdad. Había gente que había estudiado imagen y que ahora por ejemplo están grabando y ganando premios, como Mikel Oibar y Santi Donaire, en Venezuela y en Ucrania y que tenían mucha formación. Luego hay gente con formación media que le interés ael audiovisual y también hay gente sin formación.

M: Hablando de vuestra producción. El cortometraje que grabasteis sobre la Escuela Taller, explícame cómo se produce, y cómo se gestiona el proceso.

G: Teníamos mucho interés por reflejar lo que estaba ocurriendo en los centros sociales: La Casika, la Alarma... y nosotros conocíamos a gente del Desguaze y teníamos una relación especial con la Escuela Taller. Llevaban ya en el 2006 tres años okupando y fue de las primeras cosas que hicimos sobre okupación. Así que hablamos con ellos y les dijimos que queríamos ir a una actividad abierta con los vecinos del barrio para grabarla. Luego también grabamos un concierto que organizamos allí. Queríamos hacer algo con ellos y organizamos una exposición de foto. Proyectamos en una valla de publicidad que tenían y tocó un grupo de Valencia que se llama Kisap.

Cuando lo terminamos fuimos a la asamblea, lo mostramos allí, a la gente le gustó y ya con la aprobación de la asamblea lo publicamos en internet.

M: ¿Y el caso de la producción de *CSO La Alarma. Respirando en colectivo*?

G: La iniciativa surge de la asamblea de la Alarma. Cuando estaban en la Escoba e iban a okupar la Alarma se pusieron en contacto con gente de la Plataforma, con Gaby, para ver si les podíamos echar una mano y grabar la okupación. Y ahí fue el comienzo del contacto. Más avanzada la okupación nosotros seguíamos grabando actividades que se hacían allí y

el documental se empezó a editar antes del desalojo. Para grabar el desalojo les dimos una cámara nuestra a unos vecinos para que justo cuando llegara la policía empezaran a grabar. Ellos estuvieron atentos y cuando llegó la policía a las cuatro de la mañana se pusieron a grabar. Y luego también incluimos la okupación de Malaya, esa y la grabamos nosotros.

M: Respecto a las licencias, a los derechos de autor...

G: Creative commons everything

M: ¿Pero cuándo empezasteis existían las creative commons?

G: No, cuando empezamos nosotros no utilizábamos licencias de nada. Lo que pasó fue que entonces empezaron a utilizar diseños nuestros para hacer negocio con imágenes para móviles y en algunas televisiones empezaron a poner alguna videocrónica y pensábamos que estaba bien pero que se incluyera la autoría. Pero tampoco era una cosa que nos preocupara. Dentro de las licencias vimos que creative commons era un poco la que más marcaba los límites.

M: ¿Cómo os organizáis a la hora de tomar decisiones... quién decide qué se puede incluir y qué no?

La metodología por ejemplo en foto y en vídeo: siempre van una o dos personas. Entre esas dos personas se reparten el trabajo o lo hacen juntas. El jueves teníamos una asamblea veíamos lo que había que cubrir y nos lo repartíamos hasta el jueves siguiente. Y entonces el grupo que iba subía el material a la web en privado, lo mandaba por la lista de correo al colectivo, se opinaba respecto al material, se actualizaba el trabajo con lo que opinaba el colectivo y se publicaba.

G: Cuando vais a grabar algo ¿cómo gestionáis vuestra seguridad y la seguridad de la gente a la que estáis grabando?

M: Nuestra seguridad es como la de cualquier militante, ni más ni menos. No íbamos de periodistas, o de una manera distinta al compañero que va sujetando la pancarta o que está haciendo bulto o lo que sea. Menos un problema grave que tuvimos, no hemos tenido ningún problema con la policía. Creo que hemos tenido un poco de suerte pero el problema grave fue muy grave. Desde el 2008 al 2010 tuvimos mucho debate con el tema de las acreditaciones. Teníamos que estar registrados en la Asociación de la Prensa, y por

Diagonal también estuvimos a punto de conseguir un par de acreditaciones. Pero no teníamos muy claro si era mejor llevarla o no llevarla. Era un debate importante pero al final siempre trabajamos sin acreditaciones. Y respecto a la seguridad de la gente que estamos grabando, nosotras estamos más por lo que decida la asamblea del colectivo convocante. A nosotros nos gusta mostrar todo y luego hay un debate con el tema de las caras. Pero si el colectivo decide que no se sacan caras pues no se sacan caras. También es verdad que eso ha ido cambiando con los años, las redes sociales, el 15M... pero vamos, nosotros era lo que decidiera la asamblea. Cuando acababa la acción o la mani íbamos a la asamblea de valoración y ahí se decidía que sacar y qué no.

M: Respecto al 15M ¿cómo os afecta al colectivo este estallido social y cómo lo percibisteis?

G: Lo que pasó es que cuando fue el 15M el colectivo respecto al tema audiovisual empezó a desvanecerse. Por un lado, por cuestiones internas y por otro lado, porque cada vez le veíamos menos sentido. Había tanta imagen de todas las cosas... ahora con el tiempo le damos más valor, pero es verdad que se hubiera necesitado algo más estructurado, algo más político y con más continuidad. También es verdad que hay imágenes de todo, los medios generalistas también cubren todo con mucha conexión con los movimientos sociales. Nosotros por ejemplo para la Traba tenemos compañeros que están trabajando en la sexta, que son cámaras, y nosotros hablamos con ellos para que vinieran a cubrir el desalojo como estrategia política.

M: ¿apostando por la masividad del discurso?

G: Sí. Y en cuanto a protección también. Porque no es lo mismo que esté lleno de cámaras cuando llegue la policía... y por otro lado llamamos también a Diso Press porque nosotros ya no cubríamos. Todos esos elementos hicieron que perdiera un poco el sentido la producción audiovisual que hacíamos. Pero también es verdad que influyó la falta de motivación. Nos apetecía hacer algo diferente, ¿qué vamos a hacer este año? ¿otras 130 coberturas? Estábamos pensando en hacer documentales, cambiar un poco... pero en todo este tiempo la gente empezó a hacer otras cosas y la cuestión política empezó a coger más peso.

Aunque con el tiempo nos hemos dado cuenta que dentro de algunos movimientos sociales seguía haciendo falta esta cuestión. La Plataforma surge por una de estas razones. Porque

en los Indymedia, con lo de Seattle, empezaron a coger fuerza las coberturas que se hacían de las manifestaciones del G8 y tú entrabas en Indymedia y pasaba lo mismo, a mucha menor escala, pero pasaba lo mismo. Había fotos, textos, vídeos... y esa fue una de las razones: vamos a intentar hacer un material más organizado, con más cuerpo, que se pueda buscar con sentido, que no sea una cosa que parece que está separada un poco... no sé... lo hace gente pero no sabes quién ni porqué.

M: Respecto a vuestra producción audiovisual ¿cómo surge la idea de hacer las videocrónicas?

G: Hay un colectivo sueco, del 94, que se llamaban Lucky People Center, y es un poco de donde nosotros más bebemos. Es un grupo que se dedica a hacer su propia música mezclada con imágenes y todo en un contexto político. Hay un tema en especial que es sobre Rodney King, es con hip-hop, rollo Public Enemy y lo mezclan todo con imágenes que van casando con la música. Entonces utilizan samplers de las manifestaciones en apoyo a Rodney King como si estuvieran cantando encima y eran piezas cortas de tres minutos y medio. Así que cuando íbamos a grabar las manis decíamos a ver lo primero hip-hop por debajo, lo segundo seleccionar algunos samplers y lo tercero que la entrevista case todo lo posible con la música para darle un contexto más artístico a todo lo político que vamos a mostrar. Y entonces a cada cosa que íbamos luego publicábamos: el video, la música hecha por nosotras y la galería de fotos.

M: ¿Conocéis otros colectivos en el estado que hagan también videoactivismo?

G: A partir del 2009 aparece otro colectivo en Pamplona, que no me acuerdo cómo se llaman. Y luego un colectivo gallego, GZA Videos, o algo así, que también hacía mucho lo de las videocrónicas. Los de Pamplona eran más de foto, pero creo que también hicieron algo de vídeo. Y en Madrid teníamos algo de contacto con el Centro de Medios de Rompamos el Silencio, con Quieres Callarte. Algo de contacto, pero no muy fluido digamos.

M: Si crees que te has dejado algo en el tintero, algo curioso...

G: No se me ocurre la verdad.

M: Muchas gracias entonces y mucha suerte.

ENTREVISTA A JAVIER EXPÓSITO, UTOPIKADOC (MADRID)

La entrevista se realiza el 28 de junio del 2014 en un bar en el barrio de Vallecas, Madrid. Tras las presentaciones oportunas y después de una pequeña introducción a la investigación y situar su producción audiovisual dentro del objeto de estudio comenzamos a charlar acerca de Utopikadoc y su producción videoactivista.

M: ¿Cómo surge la iniciativa de montar un colectivo audiovisual?

J: Estábamos haciendo un curso de edición y teníamos que hacer una práctica para final del curso y yo planteé hacer un vídeo sobre centros sociales okupados. Como era aquí en Vallecas, propuse hacerlo sobre Seco. Luego yo tenía la idea de ampliarlo y grabar en más centros sociales okupados de Madrid. Cuando terminó el curso empezamos a buscar contactos para grabar en otros centros sociales. Al final este documental utópico no se pudo hacer porque se nos iba de las manos. Eran demasiadas okupas y demasiado jaleo. Pero gracias a eso empezamos a estar en contacto con mucha gente en diferentes sitios de Madrid: Alcorcón, la Casika en Mostoles, la Escalera Karakola en Lavapiés, no sé, muchos sitios. Y ahí empezó la idea de empezar a grabar cosillas.

Éramos tres durante el curso pero cuando éste terminó la otra compañera se desvinculó y nos quedamos mi compañera y yo. Lo grabamos con nuestros medios y luego lo editábamos allí.

M: ¿La práctica que hicisteis sobre Seco la tienes?

J: Yo creo que no

M: ¿y los de Seco tampoco la tienen?

J: Yo creo que no. de Seco luego yo grabé el derribo.

M: Entonces, Utopikadoc está formado por dos personas. Os constituís como colectivo y os definís como colectivo de contrainformación anticapitalista. Explícame qué significa para ti eso.

J: Era grabar o dar información que en los medios convencionales no se da y si se da se hace de una manera tergiversada y hacerlo desde un punto de vista de lucha anticapitalista. Los medios defienden el sistema capitalista, nosotros damos una visión alternativa a la que dan los medios por lo tanto estamos en el otro lado. Intentamos dar voz a los que no tienen voz en los medios y si la tienen es una voz negativa.

M: ¿Cómo surge este nombre de Utopika doc para el colectivo?

J: El planteamiento era un poco utópico, porque desde el primer momento que se planteó hacer el documental este parecía utópico hacer un documental sobre todos los centros okupados de Madrid. Y sacar adelante un proyecto así con los medios que teníamos también era utópico. Entonces nos gustó la imagen de utopía. Yo vengo también de una tradición anarquista y siempre está ahí la utopía, el sueño libertario... Entonces era un rollo que también me gustaba. Y luego “doc” por hacer documentales.

M: ¿Influencias o algún colectivo que os haya animado a hacer este tipo de prácticas políticas?

J: Realmente era mi inspiración. A mí me ha gustado siempre mucho el cine, he hecho un master de cine, me gustan mucho los documentales, entonces ahí se junta todo un poco: la cultura audiovisual que tienes, el gusto por el cine, por la estética, con la lucha anticapitalista, entonces era un poco juntarlo todo. Yo creo que es el documental del Desguaze el que inicia Utopika. Había visto el documental de Minuesa de Corcuera y había coincidido con él en algunas manis. En Alcorcón se daban varias cosas para poder hacer allí el documental y poder contar la historia de este sitio. Entonces ahí nace Utopika doc con la grabación de este documental que supuso tres años de trabajo y de relación con esta gente del Desguaze.

M: Cuéntame cómo se realiza el proceso.

J: A través de mi primo, que es de Alcorcón, entramos en contacto con la asamblea y les contamos lo que queríamos hacer. Al principio no lo tenían nada claro. Ahora han cambiado las cosas pero entonces era complicado ir a un centro social okupado con una cámara, bueno nos pasaba en general en todas las okupas a las que íbamos. Pero bueno yendo, estando... Estableciendo una relación de confianza, poco a poco se fueron abriendo a la propuesta. También nosotros les explicábamos que había que hacer documentales como este para romper estereotipos y salir del gueto, para luchar contra la criminalización de los medios. Entonces hubo un intercambio. Yo tenía muy claro lo que era un centro social okupado pero mi compa no lo tenía tan claro. Ella no venía del rollo militante y entonces a ella también le sirvió como aprendizaje. Entonces empezó a fluir la cosa y empezamos a ir a grabar, aunque íbamos muchas veces simplemente a tomarnos una cerveza con ellos, a conciertos, mi primo tenía un grupo y empezó a tocar allí... Vamos que al final acabamos siendo colegas. Y el documental es tan nuestro como suyo. Yo creo que ellos también al final lo tomaron como su

documental. Y yo creo que eso en el documental se nota. Por ejemplo en las entrevistas nosotros les dábamos materialmente el micro, ellos tienen el micro y pueden hablar cuando quieran y el que quiera. Nosotros éramos la herramienta, o el megáfono, por el cual ellos se daban a conocer, daban a conocer sus ideas. Nosotros también queríamos que fuera un documental muy didáctico, hecho para gente que no sabía qué es la okupación. Que lo viera mi madre y dijera: "pues estos chicos no son lo que yo me imaginaba" por eso también está editado en bloques, para que sea muy facilito y lo entienda mucha gente. Y ahí es como nace realmente Utopikadoc. Cada vez tenemos más ganas de grabar cosas, de ir a manis y grabar y también de aprender nosotros políticamente. Para mí era hacer realidad un sueño, llevar a cabo la utopía. Estar grabando, que es lo que me gusta, estar luchando, militando... Era complicado hacerlo sin medios, pero nunca lo vimos como una limitación, ni como un problema... Incluso, que nosotros fuéramos con pocos medios al Desguaze nos vino bien, porque vieron que éramos unos chavales que nos iba el rollo y queríamos difundir esas ideas y que para nosotros también era un esfuerzo ir hasta Alcorcón con nuestra camarita cutre, luego nos compramos un micro, un trípode... Y ellos también lo veían, lo sentían.

M: Hay una parte del documental donde justo se graba la llegada de la policía para ejecutar el desalojo, ¿cómo fue la grabación de este momento?

J: Ahora estoy dando clases de Antropología audiovisual y a los chicos siempre les hablo de la observación participante y de tener relación con los sujetos o protagonistas de tu documental y que se cree ahí un vínculo, y algunas veces les pongo ese ejemplo. Gracias a este vínculo que se creó, a nosotros nos llamaron esa mañana y hubo partes del desalojo y del derribo que no pudimos grabar, pero había gente que lo estaba grabando. Juntamos todo en el montaje y salió esa parte. Pero es gracias al trabajo que se había hecho durante tres años de colaboración.

M: Este documental sobre el Desguaze ¿dónde lo montasteis?

J: En casa. Todo lo que hacíamos lo hacíamos en mi casa o en casa de mi compa. Cuando montamos el docu del Desguaze ya estábamos en La Plataforma por eso aparece en créditos la colaboración en el montaje. Hay alguna canción de La Plataforma. Durante un tiempo mi militancia en Utopika doc y La plataforma estuvo solapada. La Plataforma es un colectivo infinitamente más potente y yo militaba y curraba mucho más en La Plataforma. Cuando podía seguía grabando lo de V de Vivienda por ejemplo, o en el Kabo. Ahí tenía amistad con

mucha gente que había estado militando en centros sociales entonces por ejemplo con esto del Kabo nos dijeron: "vamos a okupar el Kabo, queréis venir a grabarlo?" y fuimos a grabarlo.

Estoy pensando ahora que el primer vídeo fue la mani pro okupación de la Casika, entonces Utopika doc nace en el año 2006. Es el primer vídeo que tiene puesto el logo de Utopika doc.

M: Decías que este documental sobre el Desguaze queríais que tuviera un objetivo didáctico, pero luego ¿cómo hacéis que llegue a ser visto por gente fuera del círculo de los movimientos sociales? ¿cómo hacéis la difusión o la distribución?

J: Yo siempre digo en el curso de Antropología audiovisual que el círculo de un documental se cierra volviendo a la comunidad donde has estado trabajando y proyectando el documental. Entonces nosotros lo primero que hicimos fue proyectarlo allí para ellos. Y luego todo lo que hacíamos lo subíamos a internet y luego aparte hicimos muchísimas copias del documental. Además lo hicimos con apoyo de la asamblea del centro social okupado. Montamos conciertos en la Escuela Taller y de ahí sacamos pasta para hacer las copias del documental y luego teníamos contactos que han hecho que haya rulado por todo el estado.

En el año 2011 nos fuimos a Perú, entonces hay parte de la producción que la hicimos allí.

Para contároslo cronológicamente: a través de la gente del Desguaze el colectivo La Plataforma se pone en contacto con nosotros para hablarnos de su proyecto. Y lo primero que hacemos es la cobertura de una Semana de Lucha Social de no sé qué año, cuando se okupó los Cines Bogart. Eso yo creo que fue de lo primero que grabé con La Plataforma. A partir de ahí durante un tiempo estuve en los dos colectivos militando.

Llega un momento que mi compa y yo decidimos hacer un documental sobre la ley del matrimonio gay que aprobó Zapatero y cuando lo estamos haciendo nos planteamos si firmarlo o no como Utopikadoc. Entonces decidimos no firmarlo y creamos Iframe producciones. Entonces durante un tiempo se solapan los tres proyectos.

M: ¿Y por qué decidís no firmarlo como Utopikadoc?

J: Porque a mí no me parecía que fuera un proyecto que estuviera enmarcado en contrainformación anticapitalista. Pero bueno me parecía interesante hacer un documental sobre ese momento. Cuando nos vamos a Perú seguimos haciendo cosas para Iframe

producciones y cuando sale algo así de rollo más político yo voy, lo grabo y lo subo a Utopikadoc. Cuando vuelvo de Perú me reincorporo a La Plataforma y sigo grabando, como lo último que he grabado de la okupación de la nueva Traba.

M: ¿De dónde sacabais el dinero para cubrir los gastos de la producción?

J: El dinero era nuestro. Cuando teníamos dinero comprábamos una cámara, un micro... Cuando podíamos montábamos algún conciertillo en la Escuela taller.

M: ¿Y el tipo de licencias que utilizáis para vuestro material?

J: Totalmente abiertas.

M: Ahora por ejemplo con la explosión de movilización social que ha supuesto el 15M y el desarrollo de las nuevas tecnologías y una mayor accesibilidad gracias al abaratamiento de los costes, ¿cómo ves este fenómeno?

J: Durante el 15M yo estaba en Perú, entonces es un movimiento que siento bastante alejado de mí. Y con respecto a grabar, pues yo creo que lo importante no es grabar sino tener claro por qué grabas y qué haces con lo que grabas. Cuando yo empecé a grabar manis estaba yo solo, y la gente pensaba "qué hace este tío" y la gente se tapaba, y eso que nosotros éramos militantes. Y ahora sin embargo hay mucha gente grabando, y yo me pregunto qué hace esta gente con todo lo que graba. ¿Lo sube a su facebook? Entonces grabando están banalizando el movimiento, no es grabar por grabar.

Ahora mismo no veo que haya un colectivo potente de contrainformación. Pero claro cuando ves en Cuatro o en La Sexta que están retransmitiendo una mani o un desahucio yo pienso que están desmotivando a gente que podría grabarlo pero piensa que para qué grabar si ya lo están haciendo ellos.

M: Bueno Javi, muchas gracias por dedicarme este tiempo y mucha suerte.

J: Gracias a ti.

ENTREVISTA A MARIANO AGUDO, INTERMEDIA PRODUCCIONES (SEVILLA)

La entrevista se realiza el 20 de febrero del 2015. Ante la imposibilidad de acercarnos a Sevilla establecemos la comunicación por teléfono. Tras las presentaciones oportunas y después de una pequeña introducción a la investigación y situar su producción audiovisual dentro del objeto de estudio comenzamos a charlar acerca de Intermedia Producciones y sus vínculos con el movimiento okupa en Sevilla.

Marta: Antes de nada muchas gracias por tu tiempo. Comenzamos: ¿cómo surge la iniciativa de crear Intermedia Producciones? ¿Por qué decidís hacerlo de esta manera y no de otra?

Mariano: La iniciativa surge porque éramos un par de compañeros que vivíamos en una casa okupa en esos momentos en Sevilla que se llamaba Cruz Verde, en el barrio de la Alameda y hacíamos cosas videoactivistas, fotografías para fanzines, pequeños vídeos de luchas que había en la ciudad... y a raíz de la Expo 92, donde estuvimos bastante implicados con lo que fue la Comisión del V Centenario, Desenmascaremos al 92, sufrimos una represión bastante fuerte que nos bloqueó mucho a nivel de activismo y a nosotros mismos también. Las cositas que hacíamos, los fanzines, vimos que nos quedábamos muy cortos y que éramos muy frágiles. Hicimos un documental que se llama Prohibido volar, disparan al aire, que relata un poco los hechos. Y nosotros estábamos muy implicados ahí. Y eso nos llevó a pensar que vivíamos tiempos muy difíciles, fue una especie de bautismo, y decidimos que porqué no tratábamos de montar algo un poquito más serio, que de alguna manera nos cubriera las espaldas y pudiéramos dar más dimensión al trabajo que hacíamos de videoactivistas. Primero montamos una cosa que se llamó Inventa, fue una cooperativa, éramos cinco socios pero poco después, no nos pusimos de acuerdo todos los socios porque había gente que también quería trabajar el tema de servicios para la televisión y nosotros queríamos enfocarlo más a la producción propia y al tema de denuncia. Entonces nos separamos dos socios: Julio Sánchez y yo y montamos Intermedia con esa vocación. Crear una plataforma que cubriera las luchas de los movimientos sociales de nuestra ciudad y que nos permitiera también viajar y conocer las luchas que se daban en distintas partes del territorio del estado y también internacionales y poderlas documentar.

Marta: ¿Con Inventa Cooperativa llegasteis a grabar algún material o montar alguna producción?

Mariano: Sí, hicimos un vídeo de solidaridad con el pueblo saharauí porque era el primer año que empezaban las Vacaciones en Paz¹⁶³ y entonces hicimos un vídeo que contaba el proceso, destinado sobre todo a las familias de acogida.

Marta: ¿Cuál es vuestra primera producción con Intermedia producciones?

Mariano: Nuestra primera producción fue Kurdistán, país prohibido¹⁶⁴. Nos fuimos con una delegación al Kurdistán, en el año 96, y en aquel momento había una guerra interna fortísima entre lo que era el estado turco y la resistencia kurda. Fue un pequeño reportaje de 18 o 19 minutos en el que contábamos las voces que no se oían de la resistencia kurda y todo centrado en el día de la fiesta de los kurdos. Ese fue el primero y tuvo muy buena acogida dentro de lo que es el movimiento de liberación del pueblo kurdo, las organizaciones de solidaridad y luego también en los festivales. Viajamos bastante. Fue como un empujoncito. Ver que lo que estábamos haciendo no era de chalados y ver cómo se podían hacer este tipo de producciones que quedaran bien, que gustaran y que se vieran mucho que era nuestro objetivo.

Marta: ¿De dónde sacáis la financiación para comprar los equipos y montar la productora?

Mariano: Por un lado, mi socio, que en aquel momento trabajaba en Canal Sur, tuvo un problema laboral y prefirieron despedirlo a hacerlo fijo y ahí le dieron una indemnización y luego con la ayuda de préstamos de familiares básicamente. Con eso nos compramos una

¹⁶³ Durante años, miles de niños saharauíes, procedentes de los campamentos de refugiados situados al sur de Argelia, en pleno desierto, han pasado los meses de verano en Europa dentro del proyecto “Vacaciones en Paz”. Este documental hace un seguimiento de su aventura: la vida en los campamentos, la convivencia con familias en Andalucía y el emocionante regreso a casa. Con la colaboración de la Asociación de Amistad con el Pueblo Saharaui y Canal Sur. Disponible para su visionado en <http://intermediaproducciones.com/portfolio/vacaciones-en-paz/>

¹⁶⁴ En marzo de 1996, con motivo de la celebración del Newroz (Día Nacional del Kurdistán), tres periodistas sevillanos, acompañando a una delegación de observadores internacionales, viajan al Kurdistán turco. Allí comprueban la realidad de un pueblo, el kurdo, acosado y reprimido por el dispositivo militar y policial que el gobierno turco mantiene en la zona desde 1984. Este documental fue remontado y actualizado en 1998, tras un segundo viaje a Kurdistán. Disponible para su visionado en <http://intermediaproducciones.com/producciones/>

cámara y una edición al corte en Betacam, que era el formato con el que trabajábamos entonces.

Marta: ¿Cómo valoráis que han evolucionado vuestras producciones en función del desarrollo de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación?

Mariano: A nosotros nos ha posibilitado ser más autónomos porque antes nosotros controlábamos el proceso de guión, de grabación, luego era una edición al corte, sencilla, pero siempre teníamos que recurrir a productoras que eran muy caras para hacer algún tipo de postproducción para poner los rótulos y este tipo de cosas. Ahora controlamos todo el proceso. Nos ha venido muy bien. Desde la idea hasta el máster lo hacemos nosotros mismos. No dependemos de otros.

Marta: ¿Ha entrado más gente desde la fundación de Intermedia Producciones?

Mariano: Julio se fue en el año 2009 y ahora somos un grupo más grande. Ahora somos seis personas y tenemos un área de influencia, gente con la que nos hacemos favores y que colaboramos, les prestamos equipos, más amplio, unas quince personas. Nosotros siempre hemos recurrido a los favores, al apoyo mutuo y a estar coordinados con otras personas que también están en la línea del videoactivismo, de la denuncia social... como la quieras llamar.

Marta: ¿Entonces estáis en contacto con otros colectivos o grupos que hacen este tipo de cine de denuncia no?

Mariano: Sí, y también en Andalucía se da una particularidad. Como nunca ha habido un tejido del cine fuerte siempre hemos aprendido a trabajar de una manera muy cooperativa, mucha colaboración entre la gente que quiere sacar un proyecto adelante. Hay mucha peña, profesionales, que por ejemplo si le planteas un proyecto y le parece interesante y no hay dinero la gente colabora igual. Hay una red de afinidad potente.

Marta: ¿La gente entonces colabora de manera altruista?

Mariano: Sí, sí. En muchas producciones como en la Londres no es Sevilla por ejemplo, mucha gente, por el tema que es saben que no vamos a conseguir financiación de todas maneras colabora y apoya

Marta: El tema de las licencias, de los derechos de autor, ¿cómo lo contempláis?

Mariano: Nosotros nunca tuvimos claro el tema de las creative commons porque tuvimos algún problema porque nosotros si las obras se pueden difundir en televisión mejor que mejor. Si algún día un canal hace una proyección te pueden ver 100.000 personas, aunque te lo pongan a las dos de la mañana en una televisión pública. Entonces siempre hemos creído que no había que renunciar y con las creative commons por ejemplo tuvimos problemas de venta con el canal Telesur, el canal venezolano, porque muchas televisiones en el momento que hay creative commons ya no quieren entrar porque no tienen claro cómo funciona el tema de derechos. Cuando haces un contrato de derechos de emisión, de momento se echan atrás, porque el equipo jurídico no se atreve, no entienden, qué es creative commons. Entonces en algunos casos nos limitaba mucho y preferimos no tenerlo. Luego en la práctica lo que hacemos es la divulgación total de las obras, siempre que se mencione a la productora, siempre que si hay algún festival que tiene algún tipo de financiación o una entidad pública y contempla un dinero pues que también apoye con eso la proyección y si no es el caso pues que nos metan en carteles, que digan que Intermedia colabora. Hemos desarrollado nuestro propio protocolo para facilitar que se vea siempre, esa es la teoría. Luego si hay algo de fondos pues poder acceder a ese tipo de fondos y si no que contemos como colaboradores.

Marta: Vuestra filosofía es apostar por la masividad. Que la producción llegue al máximo público posible.

Mariano: Sí, sí, sí. Totalmente. Sin menospreciar a las televisiones y los canales públicos porque nos parece que es un medio muy cómodo y muy democrático a día de hoy. También hemos tenido mucho debate sobre esto. Vemos que internet llega a un público muy sesgado, realmente es una franja de edad joven, también hay mucha gente que en Andalucía por ejemplo no tiene internet, entonces tampoco limitarnos a eso. Si hay una televisión pública que llega a todos los lados hay que tratar de estar ahí.

Marta: Ahora mismo están surgiendo productoras como la vuestra MetroMuster es un ejemplo... ¿cómo ves que este tipo de producciones sea algo más habitual?

Mariano: Me parece muy interesante porque lo importante es que se cuente lo que está pasando y que lo vea la gente. Partiendo de eso si hace falta hacer un crowdfunding para financiar me parece muy bien porque también es una manera de implicarse, que no lo estás haciendo tú porque eres un chalado o un idealista. Hay mucha gente detrás que quiere que

se haga y que salga a la luz. Nosotros en algunos casos también hemos recurrido al crowdfunding como en *Guillena 1937*¹⁶⁵. Era un tema que había mucho interés en que se difundiera y optamos por esa vía porque en ese momento no teníamos ningún tipo de financiación. Y probamos. A mí personalmente me daba un poco de corte lo de pedir dinero, aunque dábamos la copia a cambio, no estaba muy acostumbrado a ese lenguaje. De responsabilizar a la gente de que se terminara, me parecía un poco moralista a veces. Pero luego he visto que es práctico y que la gente lo hace con mucha naturalidad. Lo hemos visto con Guillena, los estrenos se llenan ya que con el crowdfunding la contraprestación también era ir al estreno y darle la copia. La gente lo vive con mucha intensidad, de alguna manera se apropia de la producción.

Marta: ¿Trabajáis de manera colectiva? Cómo se toman las decisiones?

Mariano: Nosotros tenemos una asamblea en la que nos juntamos todas las personas que estamos en Intermedia y a partir de ahí estamos organizados las personas que sacamos las ideas adelante y damos más lata para que esas producciones vean la luz, que somos normalmente Miguel Paredes y yo, que somos los realizadores y los directores. Luego hay dos personas que se encargan de la distribución, de conseguir que esas producciones se vean y luego tenemos una gestoría. Como también estamos bastante vinculados a los movimientos sociales también a veces desde ahí se nos hacen propuestas.

Marta: Por ejemplo, en el caso del documental *Londres no es Sevilla*, ¿es una propuesta que os hace la asamblea del centro social?

Mariano: El caso de Casas Viejas es interesante porque hay coincidía que había personas de Intermedia que estaban en la asamblea, que estaban en la resistencia y el resto éramos usuarios porque Casas Viejas era un sitio al que iba mucha gente y después desde la asamblea también se nos propone que nosotros nos vinculemos y pongamos nuestros

¹⁶⁵ En septiembre de 1937, diecisiete mujeres de Guillena fueron sacadas de sus casas por orden de las autoridades sublevadas y llevadas a la celda del Ayuntamiento. Un mes más tarde, tras ser vejadas y humilladas públicamente por las calles de su pueblo, serán fusiladas e inhumadas en el cementerio de Gerena, una localidad vecina. Tendrán que pasar 75 años para que sus familiares logren comenzar la exhumación de la fosa común donde se agolpan sus restos. Este documental reflexiona sobre la utilización de la violencia sobre la mujer como arma de Guerra y la necesidad de los familiares de los desaparecidos de encontrar y dar sepultura a sus seres queridos. Más información en www.guillena1937eldocumental.com

medios al servicio de la resistencia al desalojo, para intentar pararlo. Es una coproducción entre la asamblea de Casas viejas e Intermedia.

Marta: El desalojo se produce en el 2007 por qué hacéis un documental en el 2010?

Mariano: Había varias cosas. Una era la difusión inmediata de imágenes, el estar con la cámara para incomodar a la policía y a la gente que vulnera los derechos humanos y luego hacer un seguimiento al proceso de Casas viejas. Se tarda en sacar también un poco por eso, para sacarlo justo cuando van a salir los juicios y cuando hace falta un apoyo y una recogida de fondos para el proceso judicial.

Marta: El montaje de las cámaras dentro del túnel, ¿formabais parte vosotros?

Mariano: De eso no te puedo hablar mucho porque todavía no ha prescrito pero en principio es una idea de la asamblea.

Marta: ¿Con el propósito de incluirlo en el documental o por la seguridad de los okupantes que hacen la resistencia?

Mariano: En principio por la seguridad de ellos porque eso era una señal en abierto que estaba saliendo, entonces se podía saber desde fuera lo que estaba ocurriendo en el túnel. Se podía avisar a medios de comunicación, se podía divulgar ese material en el momento que se viera que se habían excedido más de la cuenta y también formaba parte del proceso de resistencia y era fundamental para el documental.

Marta: Entrando más en la parte estética y narrativa del documental, ¿Por qué ponéis en blanco y negro los totales?

Mariano: La idea de hacerlo en blanco y negro era separarlo un poco de lo que era la estructura narrativa, que era todo una cronología, y darle un espacio temporal distinto, que no se sabe muy bien desde qué momento se está contando y también por darle un empujoncito épico a la resistencia de Agustín e Iván.

Marta: Y todas las imágenes de la resistencia fuera, todo el apoyo que se les muestra, ¿todo el material lo grabasteis vosotros?

Mariano: Nosotros grabamos prácticamente todo y luego hay algunas imágenes de unos chicos de una Escuela de cine, que había en aquel momento en Sevilla pues se ofrecieron

para colaborar y nos dejaban su material. En ese sentido Sevilla está muy bien porque a la gente le gusta sentirse que forma parte de proyectos y facilita mucho trabajos como el nuestro.

Marta: También utilizáis imágenes del Programa de Ana Rosa. ¿De dónde sacáis esas imágenes? ¿Habéis comprado los derechos? ¿Por qué utilizáis esta conexión de este programa? Os interesa la visión de los medios de comunicación de masas?

Mariano: Las incluimos para mostrar un punto de vista de la opinión pública y el tratamiento que se hace en estos casos. A veces se frivoliza, a veces se busca el sensacionalismo, a veces se buscan elementos que lo conviertan en noticiable y bueno por jugar un poco con eso también. Y mostrar lo difícil que es desde los movimientos sociales conectar con la opinión pública.

En la mayoría de los casos las hemos grabado de televisión. Lo de Ana Rosa jugamos con una tienda de electrodomésticos y un bar, siempre jugamos con esos elementos porque por el tema de derechos tenemos cubiertas las espaldas. Además de que nos gusta el sentido que tiene dentro de la narración, que siempre sea la mirada del otro, mostrar la visión de la persona que no está involucrada, cómo puede sentir eso que está ocurriendo, porque nosotros casi siempre hemos contado las historias desde dentro pero también mostrar que no somos un gueto y que estamos solos sino que hay todo un entorno alrededor muy condicionado por la opinión pública y gente que también importa lo que piensen.

Marta: Acción en el Puente del quinto centenario... ¿de dónde obtenéis las imágenes?

Mariano: De la Guardia Civil de Tráfico. Lo conseguimos porque querían acusar a las dos personas que subieron de delitos contra la seguridad vial y un montón de cosas, entonces la prueba que tenía la acusación, la fiscalía del estado, eran las de las cámaras de la guardia civil de tráfico, entonces las tuvieron que presentar a juicio. En el momento que las presentan a juicio se hacen públicas y los abogados de la defensa tienen acceso a ellas, entonces son los abogados de la defensa los que nos las facilitan.

Marta: La gente que okupó Casas Viejas ha visto el documental y qué ha dicho, ¿tuvisteis en cuenta sus opiniones a la hora de montar la producción audiovisual?

Mariano: Un poco de todo. A nosotros nos suele pasar que como tenemos un pie dentro y otro fuera, el que necesitas para contar las historias sin que sea de alguna manera

panfletaria. Hay cosas que no les gustan, como grabamos mucho material siempre la gente espera ver cosas que luego no hemos incluido, luego la resistencia fue mucho más amplia, también estuvieron en otras zonas de la ciudad... la crítica mayor que tuvimos fue acciones que no habíamos metido. Como era salirnos hubo cosas que no pudimos meter. Y también por la duración porque quisimos darle un corte que lo hiciera visible, cómodo dentro de las proyecciones.

Marta: ¿Cómo han evolucionado vuestras producciones audiovisuales desde *Prohibido volar* hasta *Londres no es Sevilla*? ¿Narrativa y tecnológicamente?

Mariano: La trayectoria normal. Son casi once años después. El cambio ha sido sobre todo en la autonomía, hemos tenido mejores equipos, hemos trabajado con más tiempo, no depender de pedir favores y tener jornadas fuera. El compañero Kiko Romero se le da bastante bien el After Effects y ahora lo tenemos al alcance de la mano. El abaratamiento de todos los equipos y la posibilidad de los nuevos softwares. Me acuerdo cuando íbamos a rotular a las productoras o a hacer los ab-rolls para encadenar dos planos, ahora todo es más fácil.

Marta: ¿Y la música en vuestras producciones?

Mariano: En principio no concebíamos la película como un todo. En las producciones de ahora tratamos de trabajar desde el principio con los músicos. Antes al tema del sonido en general no le prestábamos demasiada atención. Nos parecía que lo importante era la historia, eran las imágenes, éramos más rudos en ese sentido. También por la clara falta de medios que teníamos. Dedicarle el tiempo a eso era perder tiempo y dinero. Sin embargo después con incorporaciones como Dani de Zayas el sonidista, nos ha obligado a limar más el sonido y trabajar con músicos como Enrique de Justo haciendo la banda sonora que ayuda a mantener la estructura narrativa y dramática de la peli.

Marta: ¿Cómo veis las producciones de vuestros primeros años?

Mariano: Las veo pobres de medios pero con mucha potencia, mucho entusiasmo y ese rollo de hacer las cosas, presentarlo en bruto. Kurdistán, país prohibido rodamos en marzo del 96 en el Kurdistán y yo creo que en julio lo teníamos ya montado y lo estábamos mandando a festivales. Para hacer una crítica, tiene la parte de la carencia de medios y es un poco tosco contando las cosas, una contundencia pero luego tiene mucha fuerza y

mucha energía. A mí la verdad es que me gustan las producciones de esa época, no sé si será algo de nostalgia pero me gustan los resultados bastante.

Marta: ¿no queríais esperar porque os importaba la urgencia del material?

Mariano: Claro, ten en cuenta lo que era la distribución entonces. Estaban las televisiones con una clara censura, así que este tipo de material difícilmente accedía a los medios. Con el Kurdistan nosotros nos llevamos una sorpresa porque salió en Canal Sur pero fue una excepción. Entonces claro, lo que era la distribución era muy parecida a los fanzines, porque hacíamos las producciones, luego se tiraban los VHS's y luego buscar los sitios donde se proyectara que había que tener un reproductor de VHS y un cañón de vídeo. Entonces eran producciones destinadas a que la gente las viera en casa y las copias rulaban mucho. Las propias distribuidoras de estos vídeos desde El gato salvaje en Madrid, en Sevilla el bujero... eran redes de distribuidoras que estaban conectadas entre sí en todas las ciudades pero lo mismo si se tiraban 100 copias era ya una gran tirada. Cuando se hacían charlas, ahora en los centros sociales va más gente que antes a las casas okupas, antes te pegabas ahí un trabajo gordo y eran proyecciones a las que iban 25 personas. Luego también te hacías tu ruta por las ciudades. Pero no era lo mismo que ahora. Con internet y la proyección en alguna televisión llegas a miles de personas. Eso ha cambiado bastante y condiciona también el formato. También el VHS era un formato muy agradecido, porque nosotros grabábamos en Betacam y luego en VHS se veía muy bien. Y las calidades de proyección tampoco eran muy buenas.

Se me olvidó decirte antes que a nosotros nos influyó mucho una distribuidora que se llamaba Autofocus de Berlín¹⁶⁶. Desde las casas okupas de Berlín distribuían mucho material político. Nosotros tuvimos el contacto en Berlín y conocer Autofocus fue un punto porque esto fue en el año 90 y empezamos a rumiar la posibilidad de hacer cosas que tuvieran difusión, el pasito adelante que se daba respecto al fanzine con el documental y con el audiovisual. Era un referente que teníamos.

Marta: Respecto a vuestra última producción *Habitar la utopía*. ¿Os apetecía hacer algo sobre desahucios? ¿Cómo surge la iniciativa?

¹⁶⁶ Más información acerca de este colectivo en su página web: <http://www.videowerkstatt.de/home/>

Una mezcla de todo. De siempre hemos estado involucrados en el movimiento de la vivienda. Seguimos conectados con los centros sociales de Sevilla. Luego estuvimos también en el 15M bastante conectados con el grupo de vivienda, estuvimos también, a nivel personal, en las primeras reuniones que se hicieron con vecinos que estaban con el tema de los desahucios y la necesidad de encontrar una solución. Y al final nos encontramos en la asamblea en la que se decide que se van a llamar Corrala, se hace el grupo para entrar en la corrala y la gente también nos pedía, que por seguridad de ellos, si podíamos acompañarles y grabar durante los primeros días en la casa. Empezó un acompañamiento con la cámara, porque a la gente le da mucha seguridad que haya una cámara, de testigo, por lo que pudiera pasar. Al principio iba a estar tres días con ellos, cuando me dí cuenta me quedé la primera semana viviendo con ellos, ya tenía hasta mi propio piso con otra compañera que estaba sola, una madre soltera que yo le acompañaba en la casa. y al final no me pude desenganchar a nivel afectivo. Cada vez rodaba más, hasta darnos cuenta de que ahí había una peli.

Marta: ¿La habéis visto con la gente de la corrala?

Mariano: Conseguimos estrenarlo en el Festival de Cine de Sevilla, que estuvo muy bien porque el festival depende del ayuntamiento y el ayuntamiento ha sido el antagonista en toda esta historia porque nos ha hecho la vida imposible con el corte de suministros, agua y luz, con la amenaza de quitarles los niños a las vecinas que ocuparon a través de asuntos sociales. Fue todo un logro conseguir llegar al festival y proyectarlas con ellas allí. De alguna manera un pequeño golpe que se les devolvía después del desahucio.

Marta: ¿Y qué tal recepción tuvo?

Mariano: Un poco de todo. Lo que hay siempre. En general les gusta pero en el primer pase, casi siempre la sensación es que la gente está buscándose. Yo creo que es natural y lo más humano. Pero al final siempre extrañan momentos. Oye cuando yo me puse en huelga de hambre y hablaba de mi hijo que no ha salido... pero bueno, en general muy bien. A nosotros siempre nos gusta antes de hacerlo en público hacer un pase directamente con las personas que salen para que ellas también se involucren y si hay algo que realmente molesta o está fuera de sitio saberlo antes de que se haga público. Una proyección abierta. Así que primero la vimos con ellas y luego ya en el Festival de Cine. Ellas la están moviendo, la están divulgando, se sienten muy protagonistas de su historia, reviven

muchos momentos, porque la ocupación de la corrala no terminó muy bien porque terminó con un desahucio, luego hay un juicio... sin embargo les ha permitido revivir los momentos buenos. Yo creo que también ha tenido un trabajo terapéutico. Nos pasó también en *Guillena 1937*. Al final le haces un acompañamiento. En el pase privado nos dieron las gracias porque a pesar de que nos conocían temían que se hiciera un juego escabroso del tema y agradecían que habíamos sido delicados tratando el tema y no nos habíamos recreado para nada. Y luego a ellos con el trabajo terminado les había ayudado a entender todos los puntos de vista.

Marta: Para terminar, ¿crees en el audiovisual como herramienta social?

Mariano: En ese sentido también sentimos la responsabilidad en muchas ocasiones de poner la cámara como una herramienta de defensa, en una vulneración de derechos humanos o cuando la policía carga en los desalojos o los desahucios o cuando también hemos estado trabajando con el tema de los kurdos, los saharauis, la responsabilidad de poner una herramienta al servicio de la gente que lo demanda. Eso lo hemos tenido siempre muy claro, en el lado de la trinchera en el que estamos. Y esa es también una de las reflexiones que tenemos de largo. El choque que fue para nosotros todo el trauma de la represión de la Expo 92 vimos la necesidad de una cámara como herramienta para la gente que se organiza y es represaliada por eso. Nuestra reflexión después de la represión es que el sitio más importante en el que podemos estar es el de una cámara que cuente lo que pasa, que de apoyo, que dé protección y que además denuncie.

Marta: Muchísimas gracias por tu tiempo.

