

MÁS ALLÁ DE LA PANTALLA:

Prácticas fílmicas politizadas, colectivas, autogestionadas y de transformación social en Barcelona (2011-2018).

C. Gabriela Vargas Serpa

TESIS DOCTORAL Universidad Pompeu Fabra / 2018

Director de tesis: Carlos Losilla Alcalde.

Departamento de Comunicación

RESUMEN

La presente investigación pretende abordar la relación entre cine y activismo. Más concretamente, la manera en que estos dos elementos se han articulado en la actual coyuntura -tras la última crisis económica y sus consecuentes protestas sociales-, en el marco de la ciudad de Barcelona. Proyectos que, adoptando diversas modalidades, coinciden en la voluntad de prescindir, lo más posible, de los mecanismos comerciales o institucionales a la hora de elaborar, distribuir o exhibir materiales fílmicos. Proponiendo, al tiempo, contenidos críticos, independientes, contrainformativos y de denuncia. ¿Cómo nacen? ¿Cuál es su conexión con los referentes del pasado? ¿Cómo es su estructura organizativa? ¿Cómo entienden la cultura? ¿Por qué hacen del cine su herramienta para la praxis política? ¿Qué temáticas son las que producen o difunden? ¿Cuál es su incidencia en el entorno en que se sitúan? Interrogantes todas que encontrarán respuesta en la aproximación a cada uno de ellos, revelando sus experiencias, dificultades, logros y contradicciones cotidianas, así como la manera en que han asumido la labor cinematográfica desde el empoderamiento colectivo, la intercooperación y la autoorganización.

Ikerketa honek zinema eta aktibismoaren arteko harremanari heltzea du helburu. Zehazkiago, egungo egoeran –azken krisi ekonomikoaren eta horrek eragindako gizarte-protesten ostean- bi elementu hauek nola artikulatu diren ikertzea, Bartzelona hiriaren markoan. Modalitate ezberdineko proiektuak, baina ahal den neurrian bide komertzial edota instituzionala ekiditeko saiakeran bat egiten dutenak, ikus-entzunezko materiala sortu, zabaldu edota erakusteari dagokionean. Aldi berean eduki kritiko, independente, kontra-informatibo eta salaketakoak proposatu dituztenak. Nola sortu dira? Zein da iraganeko erreferenteekin duten lotura? Nola egituratu dute antolaketa? Nola ulertzen dute kultura? Zergatik erabiltzen dute zinema beraien praxi politikoa garatzeko? Zeintzuk dira produzitu edo zabaltzen dituzten gaiak? Nola eragiten dute beraien inguruan? Proiektu bakoitzera hurbilduz aurkituko da galdera hauen guztien erantzuna, bizitako esperientzia, zailtasunak, lorpenak eta eguneroko kontraesanak azalduaz, baita ere nola bereganatu duten zinematografia-eginkizuna ahalduntze kolektibotik, interlankidetzatik eta autoantolaketatik.

AGRADECIMIENTOS:

En primer lugar, agradecer a todos los proyectos que participaron en esta investigación: Metromuster, Cooperativa Audiovisual Bruna, Cine Cooperativa Zumzeig, Bostik Film Festival, Comisión de Audiovisuales de Can Batlló, Cinefòrum del Banc Expropiat, La Cinètika, Festival de Cinema Anarquista de Barcelona. Sobre todo a aquellas personas que se dieron el tiempo para ser entrevistadas y compartir su trabajo, sus inquietudes y su pasión por lo que hacen.

Un agradecimiento especial a mis padres y a mi hermano por ser los pilares de mi existencia y por su apoyo incondicional en cada uno de los pasos que he dado dentro y fuera de la academia.

También agradecer profundamente a mi segunda familia, aquella con la que compartimos días de risas y días de lucha. A todas mis compañeras del Banc Expropiat, a Flor, Heidi, Alba, Dani, Rafa, Ekhine, Marc, Franco, Arturo y Meli. Gracias por sus cuidados, por acompañar este proceso, por las experiencias compartidas y por ser las piezas de ese motor que me moviliza.

Por último, doy las gracias a Carlos Losilla, director de este trabajo, por su tiempo, sus consejos y su comprensión. Ha sido un placer trabajar a su lado.

PRÓLOGO: Todo comienza en un cine.

“Esta época debe leerse al revés. Desde el mundo hacia el gobierno. Hay un desfase entre los marcos que ofrecen los gobiernos y esas otras vidas de las gentes. Hay políticas públicas útiles, pero ya hay mucha gente viviendo de otra manera, jugando de otra manera, relacionándose de otra manera...” (Bernardo Gutiérrez – Revista Ajoblanco)¹

La tarde del 4 de febrero de 2015, las arterias principales del centro de la ciudad de Barcelona se llenaron de millares de personas manifestándose, casi una década después, por la reapertura del “caso 4F”². Entre los colectivos convocantes se encontraba la cooperativa audiovisual Metromuster. Productora que en su documental “4F: Ni oblit ni perdó”, luego rebautizado como “Ciutat Morta”, destapó los entresijos de un entramado jurídico, policial e institucional que opera con absoluta impunidad y de manera sistemática. No es casual –pensé- que en una manifestación de corte antirepresivo, donde solemos estar “las de siempre”, ahora se haya dado un despliegue tan amplio. Estaba claro que algo se había desbordado. Una vez en Vía Laietana, la intensidad del ambiente comenzó a elevarse. Habíamos llegado a las

¹ GUTIÉRREZ, Bernardo (2017). El Madrid Rebelde. *Ajoblanco*. N.º 1, p.15

² “La nit del 4 de febrer del 2006 va acabar amb una càrrega policial al centre de Barcelona. Va ser a les rodalies d’ un antic teatre okupat en què s’estava celebrant una festa. Entre els cops de porra, van començar a caure objectes des del terrat de la casa okupada. Segons va relatar per ràdio l’Alcalde de Barcelona poques hores després, un dels policies, que anava sense casc, va quedar en coma per l’impacte d’un test. Les detencions que van venir immediatament després del tràgic incident ens relaten la crònica d’una venjança. Tres joves detinguts, d’origen sudamericà, són greument torturats i privats de llibertat durant 2 anys, a l’espera d’un judici en el qual poc importava qui havia fet què. Poc importava que l’objecte que va ferir el policia hagués estat tirat des d’un terrat mentre que els detinguts estaven a peu de carrer. Dos detinguts aquella nit –Patricia i Alfredo- ni tan sols eren presents al lloc dels fets: van ser detinguts en un hospital pròxim i trobats sospitosos per la seva forma de vestir. Poc importava si hi havia proves o evidències que exculpaven a tots els acusats. En aquell judici no s’estaven jutjant a individus sinó a tot un col·lectiu. Es tractava d’un enemic genèric construït per la premsa i els polítics de la Barcelona modèlica. Barcelona, la ciutat que acabava d’estrenar la seva anomenada “ordenança de civisme”, una llei higienista, marc legal perfecte per als plans de gentrificació d’alguns barris cèntrics, destinats al turisme. Els nois detinguts aquella nit eren caps de turc que encaixaven perfectament, per la seva estètica, amb la imatge del dissident antisistema: l’enemic intern que la ciutat modèlica havia anat generant aquells últims temps. Anys després, dos policies són condemnats a inhabilitació i penes de presó de més de 2 anys per haver torturat un noi negre. La sentència demostra que els agents menteixen i manipulen proves durant el judici. Per encobrir les tortures, acusen el jove de ser traficant de drogues, però el jutge descobreix un muntatge: el negre és en realitat, fill d’un diplomàtic: l’ambaixador de Trinitat i Tobago a Noruega. Aquests agents resulten ser els mateixos que havien torturat als joves detinguts aquella nit del 4 de febrer de 2006 i alguns dels testimonis que van declarar en contra durant el judici. El mateix modus operandi en els dos casos. L’única diferència: l’origen social de les víctimes. L’enèsima història d’impunitat policial, acompanyada per bones dosis de racisme, classisme i la vulneració de drets fonamentals, tot això emparat per un sistema judicial hereu del règim franquista i uns polítics obsessionats amb el negoci immobiliari que ofereix la Marca Barcelona a costa dels seus ciutadans” (Cooperativa Metromuster 2015).

puertas del antiguo Palau del Cinema para rendir homenaje a una de las vidas que se llevó por delante esta estructura represiva. Por unos minutos esa sala vacía retornaba simbólicamente a las manos de una colectividad organizada que continuaba pidiendo justicia y reparación. Se empapeló la fachada. Y se le llamó Cinema Patricia Heras.

Mientras la manifestación seguía su curso, era inevitable pensar en cómo había comenzado toda esta historia. Bajo ese mismo nombre, el año 2013, el Palau del Cinema había sido okupado por distintos movimientos sociales y activistas para estrenar precisamente “4F: Ni oblit ni perdó”. Toda una declaración de principios que volvía a situar la potencia del documental político fuera de la pantalla: en las calles, en la acción directa, en el empoderamiento colectivo, en la reapropiación de los espacios para ver y pensar a través del cine. A partir de ahí, el camino que seguiría este polémico material sería vertiginoso. En torno suyo se realizaron varias acciones de guerrilla comunicacional que rompieron el cerco mediático; pases del film tanto en espacios del “*ghetto* de los convencidos”, como en festivales dentro del circuito *mainstream*; y como punto álgido, se consiguió –con muchas trabas de por medio- su transmisión en la televisión autonómica de Catalunya TV3.

Ahora, han pasado ya cinco años desde el *boom* de “Ciutat Morta”. Metromuster se consolidó como una de las principales cooperativas audiovisuales de Barcelona y continúa trabajando en la producción de documentales de intervención social. Y aunque esta investigación no comenzó a pensarse sólo a partir de este documental o desde esta cooperativa –que también-, fue esa misma tarde, cuando la manifestación terminaba con un minuto de gritos de rabia –y no de silencio-, que comencé a atar cabos respecto a una de las obsesiones que siempre me ha acompañado: la conexión entre cine y activismo. Y es que quizás el fenómeno “Ciutat Morta”, estaba poniendo sobre la mesa aquello que por muchos años, las trabajadoras y trabajadores del cine dejaron de priorizar en su quehacer fílmico: la intervención directa en lo político y lo social; la contrainformación y la denuncia que ponga en jaque al discurso hegemónico; el trabajo colectivo, horizontal y sin ánimo de lucro; la recuperación simbólica y física del espacio, de las calles, de una sala de cine; o la demanda de una cultura libre, autogestionada y popular.

Es así que comenzó este viaje. Una investigación que se fue alimentando de conocimientos adquiridos sobre la marcha. Cinematográficos, sí. Académicos, también. Pero sobre todo hechos de vivencias dentro de una red de militancia que opera, construye y se relaciona desde las periferias, desde abajo. Amalgama de circunstancias que me obligan a abrir la lectura de este texto desvelando aquellos hilos

que lo tejen y que influyeron directamente en la elección del enfoque, el contenido y los objetivos con los que decidí abordarlo.

Por un lado, a nivel académico, las bases de la presente investigación, se encuentran en la tesina realizada en el marco del Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos bajo el título: *“UN ARMA CARGADA DE FUTURO: los colectivos de cine militante, revolucionario y de contrainformación”*. En ella, se trazó una suerte de recorrido histórico a través de las producciones más representativas de los colectivos cinematográficos de corte “militante” tanto en Europa central como en América del Sur desde la década de los sesenta hasta –planteado como un posible resurgimiento– nuestros días. Una búsqueda que me permitió sentar las bases teóricas sobre el tándem cine y política, conceptualizar lo que se entiende como “cine militante” y entender la relación que éste guarda con los procesos político-sociales propios de las coyunturas en las que se manifiesta.

Siguiendo la misma línea, en el marco teórico actual, comencé por rescatar las conclusiones y fundamentos más relevantes de las experiencias abordadas en el primer estudio que consideraba que aportaban un colchón teórico y cinematográfico sobre el que asentarse. Luego, con este precedente claro, opté por poner el foco central en aquellas experiencias fílmicas colectivas y politizadas que operaron en distintos episodios clave de la historia del Estado español, concretamente en la ciudad de Barcelona. Esto por tres razones muy simples. La primera tiene que ver con el rescate de una memoria cinematográfica poco abordada y que –como muchas otras historias en este país- se arrinconó rápidamente al cajón del olvido. La otra, conectada directamente con la primera, está determinada por el espacio físico en el que ahora mismo habito, convivo y acciono. Entendiendo que me sería imposible hablar del cine activista al que me enfrento actualmente, sin mirar a ese pasado –incluso el más reciente- del que directa o indirectamente se alimenta. Y la última, también relacionada con las otras dos, hace hincapié en el carácter colectivo de estas experiencias –sin menospreciar por ello al cine de alto contenido político que se hace de manera autoral, pero que en este caso no es tomado como referente directo-, puesto que, en consonancia con los proyectos más actuales que se abordan, reflejan la importancia que tiene poner el peso en esta estructura organizativa no jerárquica, asamblearia e inclusiva a la hora de hablar de un cine que pretende la transformación social.

En este sentido, el recorrido comienza haciendo un repaso a uno de los casos más claros en la década de los años 30 y durante la Guerra Civil: el frente cinematográfico de la CNT-FAI, el primero en materializar la organización de un cine de autogestión

obrero desde y para las bases con la toma de las salas y equipamientos cinematográficos y la creación del Sindicato Único De Espectáculos Públicos de Catalunya. Luego, ya afincados en la clandestinidad del franquismo y en el tardo franquismo, tras la muerte del dictador y la crisis orgánica de su régimen, también se revisará la labor de colectivos como la Cooperativa de Cinema Alternatiu/Central del Curt, el Colectivo Cine de Clase o el Col·lectiu Video-Nou, quienes se pusieron a la altura de las movilizaciones sociales que antecedieron y continuaron con la denominada Transición democrática, recogiendo en imágenes la otra cara de ese complejo proceso y trabajando con la gente de los barrios periféricos de la ciudad, en un momento donde la censura y la represión estaba a la orden del día.

Llegado este punto, el estudio pasa a sumergirse en aquellos factores que hubieron de colaborar a la disolución de estos focos disidentes, dibujando, a partir de ahí, el panorama político, social y cultural de las décadas que siguieron a la “transición” y a la consolidación de una “democracia” nominal tras los pactos de la Moncloa y luego con la entrada del PSOE al gobierno en 1982. Es decir, intenta ver de qué manera aquel consenso que llevó a la monarquía parlamentaria y a la idea de un país que encajase en la normalidad política de las democracias liberales europeas, hubo de afectar al campo cultural y cinematográfico. Comenzando por su homologación con el espíritu y el relato conciliador y “consensual” de esta etapa, y llegando a la promoción de la cultura de corte neoliberal, mercantilista y desproblematizadora.

Por otro lado, y para desafiar la idea de que además de ese constructo cultural que podría decirse hegemónico durante las últimas tres décadas, no hubieron propuestas contestatarias, quise inclinarme a poner en el centro a un par de esas otras “culturas subalternas”, que a las puertas del siglo XX, reactivaron las prácticas contraculturales politizadas. Muestra de que los relatos no contados de agentes invisibles, periféricos, que operan desde la cotidianidad y la autoorganización, continuaban –y continúan– construyendo otra historia, otra cultura y otro cine muy a pesar de las decisiones políticas institucionales o mercantiles que se hayan tomado en ese periodo. Se trata de dos de los denominados “nuevos movimientos sociales” –sin que esta denominación sea del todo correcta–: el movimiento *antiglobal* y el movimiento *okupa*. El primero, por un lado, sentó los precedentes de trabajar en red para contrainformar de aquello local y expandirlo a nivel global, conectando así a varias organizaciones y activistas con objetivos comunes alrededor del mundo. Generando, por otro lado, los llamados *mediacenters*, plataformas de contra ofensiva informativa, donde el videoactivismo se convirtió en la herramienta esencial a la hora de dar a conocer el trabajo y las acciones del movimiento y rebatir así las versiones de los medios de

comunicación tradicionales. Y el segundo, el movimiento *okupa*, que se hubo de expandir de manera exponencial en Barcelona la década de los 90, escribiendo una historia de contracultura desde la praxis que hoy en día continúa cuestionando la mercantilización de la misma y apuesta, en su lugar, por prácticas autogestionadas, libres, basadas en el apoyo mutuo y que sean capaces de golpear y poner en cuestión –por la manera en que se llevan a cabo y por los mensajes que contienen- toda estructura de opresión.

Posteriormente y ya para cerrar este recorrido histórico, el texto toma en cuenta el último periodo de movilizaciones sociales, producto de la crisis que hubo de comenzar el año 2008 y que en el Estado Español se manifiesta, como punto álgido, con la acampada del movimiento 15-M en 2011. Un ágora ciudadana donde también se llevaron a cabo prácticas fílmicas, esta vez, a través de lo que podría denominarse el videoactivismo 2.0, en el que las plataformas web, las aplicaciones multimediales y la conexión en red, mostraron la capacidad del ejercicio político –no institucional en este caso- para reapropiarse de estos mecanismos a favor de la organización colectiva. Asimismo, se pone en valor al 15-M, no tanto como movimiento rupturista en sí mismo –que no lo es-, sino más bien como una suerte de fisura político-social que hubo de cambiar ciertos paradigmas hasta ese entonces inamovibles en todos los ámbitos. Sismo coyuntural que justificaría por qué la mayoría de proyectos abordados posteriormente, emergieron, se consolidaron o ampliaron su músculo social desde ese entonces.

Una vez hecho este rápido recorrido al pasado, el apartado teórico finaliza abordando algunos aspectos acerca de la mercantilización de la cultura, del funcionamiento de la industria cinematográfica dominante y de las políticas públicas que actualmente operan a la hora de organizar el quehacer cultural. Temática que me parecía importante poner sobre la mesa –como ejercicio dialéctico-, de cara a hacer una contraposición entre cómo operan los mecanismos económicos, legales e institucionales vigentes, y cómo se organizan las prácticas fílmicas colectivas que se sitúan fuera de ellos. Aquí se incluyeron reflexiones que pasan tanto por el concepto de “industria cultural” acuñado por Theodor Adorno y Max Horkheimer, como por la influencia que tiene la creación de ciudades-marca en la financiación de según que equipamientos o bienes culturales y acaban con la revisión de la gestión de las políticas públicas de subvenciones en toda la etapa democrática. Entendiendo que todos estos son engranajes de un sistema que siempre tuvo unos claros beneficiarios y unos claros perdedores en materia cinematográfica. Entre estos últimos, por supuesto, suelen estar aquellos proyectos que apuestan por el audiovisual político de

intervención social. Y, como la otra cara de la moneda, propongo revisar la historia y los fundamentos de lo que se conoce actualmente como Economía Social y Solidaria (ESS) –sobre todo en lo que se refiere a su desarrollo en Catalunya y Barcelona-, así como las distintas formas organizativas a las que acoge: bancas éticas, cooperativas, equipamientos municipales de autogestión colectiva, entre otras. Un marco que me permite asentar los principios sobre los que trabajan las iniciativas a las que me aproximo y que, además, demuestra cómo también en el mundo de la cultura y el cine, es posible organizarse, financiarse, producir, relacionarse y trabajar desde otros ejes que no tienen que ver con lo comercial o lo institucional.

Con toda esta base teórica y sus respectivas reflexiones es como se abre el último capítulo. Y quizás el más motivante a nivel personal. En él entro de lleno a hablar de aquellos proyectos en el panorama cinematográfico actual barceloní, que precisamente a la hora de elaborar, distribuir o exhibir contenidos fílmicos prescinden, en lo posible, del circuito comercial, de una financiación privada o del subvencionismo público. Proponiendo, además, contenidos críticos, independientes, contrainformativos y de denuncia. Cinco de ellos, estarán enmarcados dentro de la red de la ESS, bajo la forma jurídica del cooperativismo o mediante la gestión colectiva de equipamientos municipales o comunitarios. Aquí se sitúan las cooperativas audiovisuales de producción Metromuster y Bruna, la sala cooperativa Zumzeig, la comisión audiovisual de Can Batlló y el Bostik Film Festival gestionado por la asamblea de la Nau Bostik. El resto, serán proyectos también de carácter colectivo y autogestionado, pero que directamente dan la espalda a todo parámetro regulador de la industria vigente a nivel legal o económico, construyendo una red de contracultura de corte libertario y al interior de espacios liberados con la herramienta de la okupación. Se trata del Cinefórum del Banc Expropiat y la Cinètika que llevan trabajando de manera continuada en la exhibición de films desde hace seis y dos años respectivamente y el Festival de Cinema Anarquista de Barcelona, que al presenta año cuenta ya con ocho ediciones.

¿Cómo nacen estos proyectos? ¿Cuál es su conexión con los referentes del pasado? ¿Cómo es su estructura organizativa? ¿Cómo entienden la cultura? ¿Por qué hacen del cine su herramienta para la praxis política? ¿Qué contenidos producen o difunden? ¿Cuál es su incidencia en el entorno en que se sitúan? Interrogantes todas que encontrarán respuesta en la aproximación a cada uno de ellos, donde sus integrantes contarán las historias, experiencias, dificultades, logros y contradicciones con las que se enfrentan cotidianamente, así como la manera en que han asumido la labor

cinematográfica desde el empoderamiento colectivo, la intercooperación y la autoorganización.

Es así como finaliza este trayecto. Un trabajo que invito a transitar teniendo siempre presente el valor de las pequeñas grandes historias que comenzaron en un cine y desde el cine. Historias que incomodan, proponen, operan y juegan de otra manera, juegan para transformar en colectividad. Que pueden ayudarnos a no olvidar la importancia de disentir y buscar caminos desobedientes y solidarios. Que están ahí para no volver a dejar los fotogramas de nuestro pasado reciente sin mención. Por eso, me permito cerrar esta introducción pidiendo que no olvidemos aquellos momentos en que todo comenzó en un cine. No olvidemos el violento desalojo del Cine Princesa el año 1996. Tampoco las salas que fueron arrebatadas a la CNT por la dictadura franquista, arrebatándole también sus espacios de memoria histórica. No olvidemos el 4F y la recuperación momentánea del Palau del Cinema para escuchar las palabras de quienes fueron víctimas del acoso jurídico policial. No olvidemos a todas las clandestinas, las represaliadas, las censuradas, a las exiliadas. Las de ayer y las que vendrán.

ÍNDICE

Resumen	I
Agradecimientos	II
Prefacio	III
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	1
1.1 – Pregunta de investigación	2
1.2 – Objetivo de investigación	3
2. MARCO METODOLÓGICO: líneas de investigación, metodología, método, instrumentos y casos de estudio	3
2.1 – Líneas de investigación, abordaje teórico y metodología	3
2.2 – Métodos e instrumentos	4
2.1 – Muestras/Casos de estudio	5
3. MARCO TEÓRICO: historia, experiencias y bases teóricas, políticas y económicas de las prácticas fílmicas activistas.	7
3.1 - Del cine político a los albores y conceptualización del cine militante (1890-1930)	7
3.2 - Reportaje (de un cine) revolucionario en Barcelona (1936-1939)	10
3.3 - Dos décadas de dar batalla: cimientos teóricos y auge del cine militante (1960-1980)18	
3.3.1 - Del situacionismo del norte al film-acto del sur: la radicalización de toda una generación.....	18
3.3.2 - Los límites de la disidencia metafórica	30
3.3.3 - Colectivo, clandestino y contrainformativo: el cine militante del tardo franquismo y la Transición	35
3.4 - De acampadas, okupaciones y videoactivismo: la autoorganización social conectada que desmanteló “un mundo feliz” (1990-2011).....	47
3.4.1 - “Dormíamos, despertamos”: de la Cultura de la Transición a la recuperación de los espacios de construcción colectiva	47
3.4.2 - Cuando la periferia importa: antiglobalización, okupación y sus propuestas contraculturales y de videoactivismo	55
3.4.3 - Con y más allá de la tecnología: <i>don't hate the media, be the media</i>	63
3.5 - Industria del cine mercantil y políticas estatales Vs. Red de Economía Social y Solidaria y autoorganización colectiva.....	69
3.5.1 - De la Industria Cultural a las <i>cultural and creative industries</i> : la economización de la cultura.....	69
3.5.2 - Las lógicas de la Industria hegemónica del cine y la gestión institucional de las políticas cinematográficas	75

3.5.3 -Economía Social y Solidaria, cooperativismo y autogestión comunitaria: ¿alternativas para proyectos cinematográficos?.....	84
4. TRABAJO DE CAMPO: Prácticas fílmicas politizadas, intercooperativas y autogestionadas (2011-2018).....	100
4.1 - Cooperativas audiovisuales.....	100
4.1.1 – Cooperativa Audiovisual Metromuster	100
4.6.2 - Cooperativa Audiovisual Bruna.....	116
4.6.3 - Cine Cooperativa Zumzeig	120
4.2 - Audiovisuales en un equipamiento municipal de gestión colectiva. El caso de Can Batlló	125
4.3 - Cine en los Centros Sociales Okupados (CSO's)	131
4.3.1 – Cinefórum Banc Expropiat	131
4.3.2 - La Cinètika	138
4.4 - Festivales de cine alternativos y autogestionados	144
4.4.1 – Bostik Film Festival	144
4.4.2 - Festival de Cinema Anarquista de Barcelona.....	149
5. CONCLUSIONES.....	156
BIBLIOGRAFÍA.....	164

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

La presente investigación pretende abordar la relación entre cine y activismo. Más concretamente, la manera en que estos dos elementos se han articulado en la actual coyuntura -tras la última crisis económica y sus consecuentes protestas sociales-, en el marco de la ciudad de Barcelona. Con tal propósito, explorará proyectos de distinta naturaleza que ahora mismo y de manera continuada están trabajando en esta dirección, pero que además lo hacen cuidando que prevalezca un mínimo de coherencia en cada uno de los pasos que requieren estas prácticas fílmicas politizadas. Es decir, que este estudio no está tan abocado a hacer un análisis estético de metrajes con alto contenido político-social vengan de quien vengan, sino más bien, se concentrará en reflexionar acerca de las estructuras subalternas que hacen posible que según que contenidos contrahegemónicos se produzcan, difundan y exhiban. El foco, por tanto, se pondrá en cinco elementos extra fílmicos que permitirán tejer los fundamentos y prácticas de los proyectos audiovisuales seleccionados.

El primero será la comprensión del contexto político, económico y social en que desarrollan su actividad y la interacción que tienen con éste. El segundo tendrá que ver con la manera de organización que ha escogido cada uno de ellos y la coherencia que guarda con la labor que realizan, o en otras palabras, ver cómo es que hacen frente a la lógica jerárquica y vertical de trabajar en el mundo audiovisual, poniendo en práctica métodos de colectivización y horizontalidad. El tercero estará relacionado con la manera en que entienden la cultura y el cine desde una perspectiva no lucrativa y alejada de su concepción mercantilista, elitista o burocrática, algo que también da pie a reflexionar acerca de las formas de financiación que han ideado y los motivos que los han llevado a no decantarse por las vías comerciales o institucionales. El cuarto se concentrará en develar las diferentes luchas o redes de solidaridad en las que estos proyectos participan activamente y que finalmente determinan sus formas de producir, exhibir o elegir el contenido de los films. Y el último se dedicará a explorar la incidencia que tienen en su entorno inmediato o estableciendo redes de apoyo con otros colectivos, de cara a ejercer una genuina transformación social.

Cabe aclarar, sin embargo, que aunque en principio el objetivo de este trabajo está puesto en la exploración de los proyectos más recientes dentro del ámbito que aquí compete y en dar voz a los y las protagonistas que participan en ellos, el planteamiento para abordarlos, en una primera instancia, se asentará en la revisión del pasado. Entendiendo que estas prácticas audiovisuales que buscan la transformación política, cultural y social de manera radical no son nuevas y han estado presentes a lo

largo de las historias del cine. Por tanto, el transitar por las experiencias fílmicas colectivas más representativas que trabajaron en esta línea en otros períodos históricos –sobre todo a nivel local-, tiene la intención de conseguir que sus principios y prácticas configuren una suerte de caja de resonancia a la hora de enfrentarse a las propuestas más contemporáneas. Con este mismo propósito, también se volcarán las principales reflexiones teórico filosóficas que impregnan al activismo audiovisual en general y, al tiempo, aquellas relacionadas con la tensión entre economía, cultura e industria cinematográfica. Un camino diseñado para permitir, una vez asentados todos estos cimientos, establecer correspondencias mentales entre ellos y las experiencias, preocupaciones, luchas, objetivos y la cotidianidad que relatan los colectivos entrevistados.

1.1 Pregunta de investigación.

De acuerdo al planteamiento anteriormente descrito, la investigación se guiará por las siguientes interrogantes:

- ¿Cuáles son y por qué surgen los proyectos audiovisuales que responden a una lógica cooperativista y/o de autogestión en Barcelona rompiendo con la producción y distribución dominantes?
- ¿En qué antecedentes históricos, teóricos y fílmicos encuentran sus bases?
- ¿Desde qué perspectiva entienden la cultura y el cine?
- ¿De qué manera se organizan a nivel laboral, económico, social y legal para realizar su actividad?
- ¿Cuáles son las temáticas en común o las más relevantes en obras audiovisuales producidas, distribuidas o expuestas por estas plataformas?
- ¿Cuál es el propósito que persiguen estos proyectos en la comunidad a la que se dirigen?

Preguntas específicas con las que se estructura la pregunta central de la tesis:

¿Cuáles son, bajo que estructuras socioeconómicas trabajan, cuál es el bagaje histórico en que se ven reflejados, qué temáticas tocan y cuál es el propósito que tienen en su entorno los proyectos audiovisuales al margen de la industria comercial e institucional que han surgido en la ciudad de Barcelona desde el año 2011 hasta la actualidad?

1.2 Objetivo de investigación

En consecuencia, el objetivo de la investigación está formulado de la siguiente manera:

Identificar los proyectos audiovisuales al margen de la industria comercial e institucional que han surgido en la ciudad de Barcelona desde el año 2011 hasta la actualidad y analizar bajo que estructuras socio económicas trabajan, el bagaje histórico en que se ven reflejados, qué temáticas tocan y cuáles son sus propósitos en el entorno.

2. MARCO METODOLÓGICO: líneas de investigación, metodología, métodos, instrumentos y casos de estudio.

2.1 Líneas de investigación, abordaje teórico y metodología.

El objeto de estudio antes descrito encuentra su vínculo con las líneas que se proponen dentro del Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) de la Universidad Pompeu Fabra, siguiendo uno de los objetivos que persigue: "El cine como maquinaria industrial y maquinaria discursiva. Relación del texto fílmico con las nuevas formas de la narración audiovisual y con la cultura del espectáculo." En ese orden y porque este trabajo además apunta a trascender la aproximación estética al texto fílmico para complementarla con el papel que juega dentro del contexto político-social y con sus alcances comunicativos, también tendría conexión con aquellos propósitos de la Unidad de Investigación en Comunicación Audiovisual (UNICA) en los que se tratan ámbitos como "la industria cinematográfica", "los procesos sociales de la comunicación audiovisual" y "los procesos de producción, de circulación y de recepción".

Por otro lado, el diseño de la investigación se asentará en dos corrientes o abordajes comunicacionales: el abordaje crítico, el cual "asume la comunicación como un lugar y un componente de la lucha por la liberación y las transformaciones sociales" (TORRICO, 2004. p.57), y el abordaje político-cultural que "se preocupa por los vínculos comunicación-cultura, la recepción resemantizadora de los contenidos masivos —la recepción activa— o además, en ocasiones, por la democratización comunicacional" (*Ibidem* p.57). Ambos, las ventanas desde las cuales entender la práctica cinematográfica como un frente de pugna política, económica y cultural en

tanto lenguaje productor de símbolos y significaciones que constituyen o refuerzan ciertas concepciones en el imaginario social.

De acuerdo al objetivo planteado, el enfoque metodológico será de carácter cualitativo. La metodología cualitativa se caracteriza por “la búsqueda y el análisis de la interpretación (...) El investigador es el instrumento directo a través del cual se obtiene la información y no así los cuestionarios o encuestas”. Es decir que “tiene un especial interés por el significado: conocer cómo es que la gente piensa, vive, cómo se imagina el mundo y cómo lo interpreta. Más allá de las distintas corrientes, lo que se buscan son los significados construidos socialmente” (BARRAGÁN, 2003 pp.96-100).

Métodos e instrumentos.

Bajo el paraguas de este perfil metodológico más amplio, cabe aclarar –antes de definir un método para este estudio en particular-, que no existe un modelo de análisis de textos audiovisuales aplicable de manera general, cada obra es autónoma en su estructura y en su contenido. “No existe, a pesar de lo que se ha dicho en muchas ocasiones, un método universal de análisis de filmes” (AMOUNT y MARIE, 1999 p.23). Por tanto, el análisis que se adecuará a esta búsqueda en específico, tomará en cuenta a las piezas audiovisuales, en su amplitud y su singularidad en cuanto lenguaje propositivo e inacabado en constante diálogo con su entorno y su contexto social. En este sentido, la presente investigación no estará tan concentrada en el análisis estético del material fílmico, como sí en el discurso que de éste se desprenda, y sobre todo en otros aspectos inherentes a su propia naturaleza a la hora de entenderlo como una herramienta para el activismo: el contexto político-social en que ha sido concebido; sus modos de financiación, organización del equipo, producción, distribución y exhibición; y su capacidad de traspasar la idea del objeto artístico neutro para instaurarse como un espacio de lucha de posiciones, de construcción de sentido y de incidencia social.

Para comenzar se trabajará el apartado teórico en cuatro ejes mediante la revisión de textos que permitan abordarlos en profundidad. El primero tendrá que ver con el esclarecimiento de los conceptos de cine político, cine militante y activismo audiovisual. El segundo eje se nutrirá de aquellos textos que exploran la historia de los colectivos de cine militante y videoactivismo, sobretodo situados en el Estado Español y en la ciudad de Barcelona, tomando en cuenta los escritos, manifiestos y teorías de cineastas que revelan las vicisitudes y los alcances de estas experiencias. El tercero, se nutrirá de reflexiones acerca de la industria cultural y cinematográfica. Y el último se adentrará en autores que aborden las raíces y el funcionamiento actual de la Economía social y Solidaria.

Por otro lado, asumiendo el carácter exploratorio del estudio, se trabajará con la aproximación a los circuitos, personas o material fílmico que encajen con los objetivos planteados. “Los estudios exploratorios se efectúan, normalmente, cuando el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado o que no ha sido investigado antes. Es decir, cuando la revisión de la literatura reveló que únicamente hay guías no investigadas e ideas vagamente relacionadas con el problema de estudio” (HERNÁNDEZ et al., 2003 p.59). Este ejercicio de reconocimiento, intervención y recopilación servirá para tener claro cuáles son los objetos de estudio, considerando que, si bien ya se han realizado estudios similares afincados en otros períodos históricos y contextos, ahora se tratarán proyectos y materiales que no han sido catalogados o revisados en profundidad anteriormente.

En esta dirección y por la complejidad de la temática, se harán entrevistas en profundidad a: profesionales de la cultura y la política, activistas y sobre todo a las personas cuyos proyectos estén comprendidos en la investigación. “Por entrevistas cualitativas en profundidad entendemos reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros éstos dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras” (BOGDAN, R. y TAYLOR S.J, 1998 p.101). Servirá a tal fin el diseño de una guía de entrevista no estructurada que, mediante preguntas abiertas, de la oportunidad a las entrevistadas de expresarse y profundizar en su discurso. Por eso, si bien las preguntas apuntan hacia un mismo objetivo, son susceptibles de cambiarse de acuerdo al desarrollo de la entrevista y el curso temático que surja de la misma. El instrumento para llevarlas a cabo será el de *preguntas abiertas*, las cuales “son particularmente útiles cuando no tenemos información sobre las posibles respuestas de las personas o cuando esta información es insuficiente” (HERNANDEZ et al., 2003 p.289).

2.2 Muestras/Casos de estudio.

De toda la *población* sobre la cual se quiere trabajar, la selección de las muestras de análisis (casos de estudio) se realizó de acuerdo al objetivo planteado y al marco teórico que sustenta esta investigación. Por tanto, se escogieron en base a los *parámetros muestrales* que se detallan a continuación:

- Proyectos colectivos ubicados en la ciudad de Barcelona
- Nacimiento durante o después del año 2011

- Organización a través de la lógica cooperativista y/o de autogestión, sin ánimo de lucro.
- No estar condicionados directamente por subvenciones institucionales o fuentes de financiación empresariales.
- Contenidos abocados al ámbito social, político y contrahegemónico.

Se trata de una *muestra no probabilística*, donde “la elección de elementos no depende de la probabilidad, sino de causas relacionadas con las características del investigador o de quien hace la muestra (...) El elegir entre una muestra probabilística, depende de los objetivos de estudio, del esquema de investigación y de la contribución que se piensa hacer con dicho estudio (...) La ventaja de una *muestra no probabilística* es su utilidad para un determinado diseño de estudio, que no requiere tanto de una “representatividad de elementos de una población, sino de una cuidadosa y controlada elección de sujetos con ciertas características especificadas previamente en el planteamiento del problema” (*Ibídem*, p.213-231).

Para realizar las entrevistas en profundidad, se tomará en cuenta una *muestra de expertos y de sujetos tipo*. Las muestras de expertos “son frecuentes en estudios cualitativos y exploratorios para generar hipótesis más precisas o para generar materia prima para diseño de cuestionarios”. Asimismo, la muestra de sujetos tipo “también se utiliza en estudios exploratorios y en investigaciones de carácter cualitativo, donde el objetivo es la riqueza, profundidad y calidad de la información, y no la cantidad y estandarización. En estudios de perspectiva fenomenológica donde el objetivo es analizar los valores, ritos y significados de un determinado grupo social, el uso tanto de expertos como de sujetos-tipo es frecuente” (*Ibídem*, p.232). Y como instrumento se utilizará el diseño de *una guía de entrevista no estructurada* que, mediante preguntas abiertas, de la oportunidad a los entrevistados de explayarse y profundizar en su discurso (ANEXO A). Por eso, si bien las preguntas apuntan hacia un mismo objetivo, son susceptibles de cambiarse de acuerdo a la naturaleza de los proyectos o a las temáticas que aborda el o la entrevistada.

De acuerdo a la ruta esbozada, los proyectos que se tomarán en cuenta en el estudio se dividirán en cinco áreas:

- a) Proyectos audiovisuales cooperativistas de producción y de distribución:

Cooperativa Audiovisual Metromuster, Cooperativa Audiovisual Bruna, Cine Cooperativa Zumzeig.

b) Proyectos audiovisuales de exhibición en Centros Sociales Okupados (CSO's):

La Cinètika, Cinefòrum Banc Expropiat.

c) Colectivos autogestionados en espacios comunitarios:

Comisión Audiovisuales Can Batlló.

d) Festivales de cine.

Bostik Film Festival, Festival de Cinema Anarquista de Barcelona (FCAB).

e) Plataformas de la red de Economía Social y Solidaria:

Xarxa d'Economia Solidària (XES), Fira d'Economia Solidària de Catalunya (FESC).

3. MARCO TEÓRICO: historia, experiencias y bases teóricas, políticas y económicas de las prácticas filmicas activistas.

Como ya se advertía en el prólogo, muchas de las reflexiones, citas y autores que dan cuerpo a los primeros apartados de este abordaje teórico, serán recuperados de la tesina realizada por mi persona en el marco del Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos de la Universidad Pompeu Fabra: "UN ARMA CARGADA DE FUTURO: los colectivos de cine militante, revolucionario y de contrainformación" (VARGAS, 2013). Una decisión que tiene que ver con la continuidad que se le quiere dar a esta primera investigación, aportando un enfoque nuevo, pero sin desechar aquellos conceptos que, mezclados con otros más recientes, dan solidez al presente trabajo.

3.1 Del cine político a los albores y conceptualización del cine militante (1890-1930).

Convengamos de entrada que todo film es político. No necesita estar situado en una época o un contexto determinado, ni siquiera abordar una temática política. Incluso, la pretensión de huir de esta etiqueta es, en sí misma, una decisión política.

"Todos los films son políticos. O ninguno. O, más exactamente, es el cine como fenómeno global, el que es político. Y pretender hacer creer que es posible una historia del cine político constituye una nueva trampa de la ideología, limitando lo político a un género e impidiendo esa visión totalizante que es, en realidad, la única verdadera y la única desmitificadora" (ZIMMER, 1976 p. 306).

Dicho lo cual, de lo que se ocupará este estudio en concreto será de la dimensión más explícita de este amplio abanico, a saber: el cine militante y activista, “condicionado por una mayor urgencia en desarrollar la capacidad que por definición posee de intervención sobre la realidad social” (ARNAU, 2006 p.103). Estas prácticas fílmicas activistas, cuentan con una base social que trabaja desde la responsabilidad colectiva, la autogestión y la autoorganización horizontal. Característica que ensancha el marco de su labor fílmica, la desjerarquiza y hace efectivo el establecimiento de vínculos entre trabajadoras del cine y las protagonistas de aquello filmado. Por otro lado, es un cine sin ánimos de lucro que no entiende la cultura de manera elitista y mercantil, sino que prioriza el valor de uso de las obras antes que su valor de cambio, así como pone en el centro a las personas y la causa que defiende antes que cualquier beneficio comercial. De la misma manera, se decantará por aquellas temáticas que puedan hacer tambalear los discursos hegemónicos y excluyentes, generando una especie de guerrilla contrainformativa que sea capaz de denunciar y visibilizar aquello que queda silenciado por la industria cinematográfica mercantil y los *mass media*. En resumen y siguiendo la investigación que hace al respecto Hernán Bula (2015) se podría decir que:

“Entendemos por audiovisual activista las diversas prácticas de producción cultural que utilizan el medio de audiovisual como herramienta de intervención social y política. Un audiovisual de naturaleza crítica, fundamentalmente alternativo, no comercial y contrahegemónico, que aborda sus temáticas distanciándose de los discursos y los modelos comunicativos tradicionales de los medios de comunicación masivos y situándose por fuera del sistema de producción industrial y de los canales establecidos de distribución y exhibición del *mainstream*. Un audiovisual que se ha caracterizado, a lo largo de los años, por la urgencia de comunicar y visibilizar lo que sucede en su entorno (...) Por la utilización de la cámara como arma y defensa frente a la represión, los abusos de poder y la violación de los derechos humanos. Por su potente emotividad para convocar y aglutinar a los movimientos y organizaciones, además de su capacidad de representar y (re)valorizar las diversas identidades colectivas. Por construir y rescatar del olvido la memoria colectiva (...) Un audiovisual realizado por personas, colectivos y organizaciones que participan de manera activa en las luchas, movidos por convicciones en lugar de por intereses económicos, combatiendo siempre, codo a codo, en las calles y en las instituciones, en las fábricas y en las escuelas, en las ciudades y en el campo, en los barrios y en las asambleas, en las fiestas y en las barricadas, en las victorias y en las derrotas, en las guerras y en la cultura” (BULA, 2015 pp.45-46).

Teniendo esto claro, es difícil establecer con claridad sus orígenes. Autores como José María Caparrós (1978), considera a Georges Méliès como el que hizo “el primer film *engagé* con la realidad contemporánea” con “L’affaire Daryfus” y “La Civilitation à travers des âges” (CAPARRÓS, 1978 p.14). O, ya en la primera década del S.XX,

sitúa al norteamericano D.W. Griffith quien con “El Nacimiento de una Nación” ponía sobre la mesa el conflicto de la comunidad negra del sur de Estados Unidos. O podría ser que, tras la I Guerra Mundial, haya sido el expresionismo alemán el que con obras de alto contenido sociopolítico como “El gabinete del doctor Caligari”, “M. El vampiro de Duseldrof”, “Metrópolis” o “El testamento del Doctor Mabuse” –film que le supuso a Fritz Lang el exilio por la crítica antinazi que planteaba- se haya aproximado de alguna manera al compromiso político. Por otro lado, entrados ya los años 30, menciona la corriente estética del realismo poético y la aparición de la agrupación cooperativa *Cine-Liberté* con autores afines al Frente Popular, “tan importantes como Jean Renoir, Jean Vigo, Marcel Carné, Marc Allegret... e incluso René Clair, sin olvidar a los precursores Feyder y los hermanos Prévert” (*ibídem*, p.15). Sin embargo, como la mayoría de estos autores estaban más concentrados en mirar al cine como un aliado pedagógico para sacar a la luz los efectos del sistema capitalista, no terminaron de reparar en hacer frente a los viejos mecanismos de producir y distribuir sus films. A excepción de Jean Vigo y Joris Ivens que –por otro lado- fueron los pioneros de una corriente de cine documental comprometido y de intervención social, de la mano del británico Jhon Grierson.

Sin embargo, pese a que tangencialmente estos cineastas o corrientes tocaron el cine militante, es sin duda el cine soviético nacido en el marco del realismo socialista el que podría tomarse como el referente más claro del cine militante tal y como se describió anteriormente. Un cine que hizo del montaje una intencionalidad política en sí misma y de la industria cinematográfica una herramienta de propaganda, ya sea de la mano de directores como Eisenstein, Pudovkin y Dovjenko. O, de aquellos que hicieron una gran revolución basada en el montaje con el “cine-ojo” planteado por Dziga Vertov o “el efecto Kuleshov” planteado por Lev Kuleshov. Aquí también es importante mencionar el *agit-prop* (agitación y propaganda), como uno de los fundamentos que esta corriente dejó al cine militante, un recurso con claros fines de incidencia sobre los espectadores¹. Dos décadas después, sería Alexander Medvedkin quien retomaría la idea del *agit-prop* en 1931, para ir un paso más allá y, junto a un equipo de técnicos, actores y montadores, iniciar la aventura del “cine-tren”. Un proyecto que aún resuena en el cine abocado a la transformación social de nuestros días. Con él, Medvedkin había conseguido trasladar todo un equipo de rodaje y los mecanismos de montaje de

¹ “Tras el discurso del camarada Lenin, en el segundo Congreso de la IIIª internacional, sobre “las principales tareas de la Internacional Comunista”, el camarada Dziga Vertov declara en la tribuna: “Nosotros, cineastas bolcheviques, sabemos que no hay cine en sí, cine por encima de las clases. También sabemos que el cine es una tarea secundaria y nuestro programa es archisimple: ver y mostrar el mundo en nombre de la revolución mundial del proletariado” (GRUPO DZIGA VERTOV, 1970).

población en población, no sólo con el fin de captar, montar y proyectar imágenes de la realidad de campesinas y obreras, sino sobre todo para involucrar a éstas en la realización de los films y revelar sus preocupaciones como comunidad. Trabajo que se complementaba una vez finalizada la proyección, mediante debates entre las destinatarias de esta acción. Al tiempo, su contemporáneo Dziga Vertov comenzaría con los noticiarios del *Kino Pravda* (Cine-Verdad), haciendo manifiesta la intención de utilizar la cámara no sólo como una ventana testimonial, sino como una herramienta transformadora real.

3.2 Reportaje (de un cine) revolucionario en Barcelona (1936-1939).

En lo que respecta al caso del Estado Español, concretamente a Catalunya, el cine más politizado encontraría su auge en la etapa correspondiente a la II República, sobretodo una vez comenzada la Guerra Civil. Pese a que los inicios del período republicano fueron de escasa producción cinematográfica –debido en gran parte a la importación de filmes extranjeros que garantizaban altas audiencias-, posteriormente se dio una remontada mediante el impulso gubernamental que hubo de financiar obras en las que destacaba la cultura popular y un *star system* propio. Si bien los títulos más comerciales y predominantes tenían este perfil, también pueden rescatarse algunas películas nacionales que comenzaron a explorar en el ámbito de la crítica social. Los mejores ejemplos de aquello serán los documentales “Las Hurdes (Tierra sin pan)” de Luis Buñuel del año 1932 o “Los luctuosos sucesos revolucionarios en Asturias” de J. Campúa filmado en 1934. O proyectos como Las Misiones pedagógicas y su “cine-camió” donde cineastas y artistas como G. Menéndez Pidal, Val del Omar y Carlos Velo, se propusieron, de la mano del Gobierno de la Segunda República Española, llevar el cine a los pueblos más inhóspitos del territorio².

² Las Misiones Pedagógicas, surgen en un momento donde la Iglesia Católica determinaba el sistema educativo y todo lo competente a las áreas política y cultural en general, “por tanto, la actitud de los liberales frente a la Iglesia venía de haber tomado conciencia de la realidad que el pueblo padecía. Durante todo el siglo XIX, se mantiene la lucha por la laicización del poder civil, por la defensa de los derechos individuales, entre las fuerzas progresivas del país, y una Iglesia que no cedía en sus privilegios” (PÉREZ, 2011 p. 8). Además, las diferencias entre las poblaciones urbanas y rurales era extrema, por lo general el mundo rural vivía marginado de la estructura social y generaba un estado de dependencia ante la falta de una conciencia colectiva. Es por eso que los caciques podían ejercer poder pleno en las decisiones del pueblo. “La multitud pueblerina quiere que haya siempre un señor que, aparentemente, haga de consejero y de cerebro colectivo, un señor que ejerza las funciones de autoridad, que escriba y firme los documentos en los que se hace la historia local; en una palabra, que los monde y pele. Si ese señor es blanco, todos blancos; si es negro, todos negros” (OTERO y GARCÍA, 2006 p. 71). Lo que las Misiones Pedagógicas buscaban, era acabar con ese letargo, esa pasividad ante la imposición de la autoridad, hacer brotar un espíritu colectivo a partir de la educación de los pueblos, para que puedan tener las armas liberadoras del conocimiento. Sin

Es a partir del alzamiento fascista contra la II República en julio de 1936 y la consecuente respuesta con la Revolución Obrera el 19 de julio del mismo año, que se puede hablar del uso del cine como herramienta para la propaganda, la difusión ideológica, y la toma de posición respecto a los logros y batallas de los agentes en conflicto. Es decir, se puede hablar de un cine al servicio de la militancia. En el ala del fascismo nacionalista, inmovilista y eclesiástico –que luego se unificaría bajo la corriente hegemónica del franquismo-, se gestará un cine denominado rebelde o nacionalista de poca envergadura en sus inicios. Y en el campo de defensa antifascista un cine, al que, generalizando, se podría llamar republicano con fuerte presencia sobre todo en los núcleos urbanos.

“Los republicanos se vieron favorecidos al comienzo por su posición geoestratégica, ya que, al tener el control de Barcelona y Madrid, los dos principales centros de producción cinematográfica del país, pudieron movilizar toda la industria cinematográfica bajo su poder y aprovechar esta potente herramienta ideológica y política. En cambio, el bando nacional contaba únicamente con algunos equipos que se encontraban rodando algunas películas en Andalucía, por lo que su producción se vio muy limitada al comienzo, pudiendo despegar sólo gracias a la ayuda de Alemania, Italia y Portugal” (BULA, 2015 p.119).

El cine nacionalista tendría una clara visión unitaria en sus contenidos, estaba volcado a producir piezas cuya misión sería la de dar muestra, sin más fines que los propagandísticos y de auto homenaje, de la versión de la realidad afín a sus objetivos. El republicano en cambio –que es el que aquí nos interesa especialmente-, sería más complejo y plural. Esto como reflejo de la heterogeneidad de los actores que salieron a defender la República del golpe perpetrado aquel 18 de julio (donde, salvo ciertas coordinadas de las organizaciones anarcosindicalistas, prevaleció la improvisación)³ y de las claras diferencias políticas en el frente (diferencias que llegarían a su punto más álgido con los sucesos de mayo de 1937 en Barcelona, donde estalla la represión de

embargo, no se trataba de llevar contenidos, sino que el eje de las misiones era la cultura como bien común, un lugar para construir a partir de la participación y el entendimiento mutuo.

³ “La Revolución Social española se precipitó como respuesta al alzamiento fascista del 18 de julio. Aunque los anarquistas llevaban generaciones preparando el momento de llevarla a cabo, con una larga experiencia de pronunciamientos populares, huelgas obreras como la de 1909, 1917 o 1924, y organizaciones anarcosindicalistas que culminarían en la creación de la CNT en 1910, la verdad es que el desarrollo de los acontecimientos en el verano de 1936 superó cualquier posible planificación previa. La gente salió a la calle, obreros y obreras, campesinos y campesinas, madres y amas de casa, se enfrentaron a la bota fascista, consiguieron armas como pudieron, asaltaron cuarteles y tomaron fábricas cuyos patronos habían huído, relegando a un segundo término a unos gobiernos, centrales y autonómicos, ilustrados por débiles, que no sabían como hacer frente a los militares (...) Pero en aquellos días finales de julio no sólo fueron los anarquistas los que se sublevaron, otras organizaciones sindicales como la U.G.T. apoyaron las colectivizaciones y se organizaron en milicias (lamentablemente luego se arrepentirían), así como numerosas organizaciones políticas antifascistas, aunque como siempre sería el pueblo llano, la gente sencilla sin más, el principal (y más olvidado) protagonista de los acontecimientos” (CNT AIT, 2011 p.8).

parte de las brigadas estalinistas afines al PCE, el PSUC y la UGT, contra las milicias del POUM y los anarcosindicalistas de la CNT-FAI). Producto de todo aquello sería un cine de base, como ya se apuntaba, antifascista, pero de amplia diversidad. Ahí se inscribía desde material de propaganda explícita y épica, pasando por el relato de la cotidianidad de las y los milicianos, llegando a la misma autocrítica del uso del aparato fílmico dentro de esta especial coyuntura.

Este cine “pone involuntariamente de relieve la complejidad de la situación política bajo el gobierno republicano y abre un rico debate sobre temas fundamentales que incluyen al propio cine como vehículo de expresión, pero también sobre el carácter y sentido profundos del combate republicano y las aspiraciones de los hombres comprometidos con él. La propaganda misma es puesta en la picota ante la constante controversia sobre lo que ésta debe o no ser (...) En una cosa se coincidió unánimemente: El cine podía ser un instrumento tan valioso para ganar la guerra como los propios milicianos” (SALA, 1991 p.39).

Estaba clara, por tanto, la importancia que a partir de ese momento adquirirían las imágenes filmadas, posicionándose como una trinchera más sobre la cual volcar los esfuerzos, en la que militar. Para unas, como las instituciones de la República –en Catalunya con Esquerra Republicana al mando-, lo fundamental era ir con el mensaje transversal del antifascismo en un tono moderado, intentando, además, centralizar la industria fílmica en dichas instituciones. Una línea que, como ya se mencionaba antes, no estaba tomando en cuenta todos los matices en juego, reflejo quizás de la tibia reacción que el gobierno republicano tuvo a la hora de actuar durante la primera etapa de la Revolución, siendo relegado a un segundo plano en el imaginario social y en los frentes de combate. De todas maneras, ateniéndose a lo cinematográfico, es verdad que años antes la Generalitat de Catalunya ya tenía constituidas algunas estructuras que aportaron al cine republicano. Entre ellas estaba el Comissariat de Propaganda dependiente de este gobierno creado en 1934, o la productora Laia Films que había nacido con el fin de defender la autonomía del pueblo catalán, sus costumbres y lengua a través del audiovisual. Tarea que no se diluiría durante el periodo correspondiente a la guerra, pero que se acompañaría por la transmisión del conocido noticiario “Espanya al dia” (la versión catalana), la producción de más de un centenar de documentales respecto al conflicto como “Bombardeig de Lleida y Conquesta de Terol”, “Catalunya martir” o “L’enterrament de Durruti”, y sobre todo de una labor de internacionalización de todo este material, traducido en cuatro idiomas, para dar a conocer los hechos en el exterior.

Para otros, aquellos del ala comunista-estalinista: PSUC, PCE, JSU y su eje sindical UGT, los objetivos revolucionarios estaban exclusivamente en ganar la guerra y en consecuencia el cine tendría que enfocarse a acompañar esta tarea desde contenidos

más panfletarios y de agitación. Crearon, junto al apoyo de la Alianza de intelectuales Antifascista para la Cultura y otras organizaciones adheridas a la III Internacional, la Cooperativa Obrera Cinematográfica, el Sindicato General de la Cinematografía y luego la firma Film Popular. Con ella, a un inicio se hizo un trabajo exclusivamente de distribución, sobretodo de films soviéticos, pasando luego a generar sus propios contenidos. Se produjo la versión castellana de “España al día” y también films como “Quan el camperol és soldat i el soldat és camperol”, “La mujer y la guerra”, “El camino de la victoria”, “La conquista de Teruel”, entre otros.

Y por último, está la fracción anarcosindicalista y libertaria de la CNT-FAI⁴, que pretendía llevar el arma cinematográfica un paso más allá. No sólo utilizando las imágenes para la difusión o para que los frentes puedan motivarse a través de ellas y así ganar la guerra, sino para que el cine comience a participar activamente en el camino hacia una revolución social de largo recorrido. Una postura que ya venía gestándose décadas atrás a partir de los principios anarquistas aplicados al ámbito de la cultura, a saber: la creación de sociedades más justas sin opresión, ni estados, ni dioses, ni amos, mediante la búsqueda de la libertad individual y colectiva y la organización de abajo hacia arriba (BAKUNIN, 1973)⁵. Por tanto, basados en la supresión de las jerarquías, el mercantilismo burgués y el esteticismo esclavizante como agentes que coartan la rebeldía y el espíritu del individuo creador en colectividad (LITVAK, 1981). “En la praxis artística, los libertarios llevan a cabo una síntesis estética-política-social, en la que pretenden destruir el estatus de la obra de arte como goce privativo de las clases pudientes y como producto exclusivo de artistas profesionales. Intentan otorgar el derecho de gozar y de crear obras artísticas a todo individuo, volviendo el arte a sus raíces populares” (*Ibidem*, p. 287). Postulados

⁴ “La guerra –o la revolución, como la llamaban los anarquistas- marcó el fin de la trayectoria de la CNT como sindicato apolítico, influenciado en diversas fases de su trayectoria por el anarquismo y con sus correspondientes debates. En estos años y en los venideros, la confederación estuvo ya indisolublemente –y también explícitamente- ligada al anarquismo de raíz bakuninista. Es decir, el sindicato CNT y los grupos anarquistas de la FAI trabajaron unidos en parte porque tenían el camino libre a causa de la marcha de los seguidores de Pestaña, ya en el Partido Sindicalista, y además porque en los años republicanos la intensificación de la propaganda anarquista, con sus atractivas propuestas de cambio social y cultural en la vida cotidiana, atrajeron a jóvenes de uno y otro sexo a los ateneos y escuelas racionalistas que proliferaban en las barriadas obreras” (MARÍN, 2010 p.269).

⁵ “La definición materialista, realista y colectivista de la libertad es completamente opuesta a la de los idealistas. La definición materialista dice así: el hombre se volverá hombre y llegará a la conciencia así como a la realización de su humanidad, sólo en sociedad y a través de la acción colectiva de toda la sociedad (...) Por último, un hombre aislado no puede tener conciencia de su libertad. Ser libre significa ser reconocido y tratado como tal por otro hombre, por todos los hombres que lo rodean. La libertad entonces no es un hecho que surge del aislamiento sino de la acción recíproca, no de la exclusión, sino, por el contrario de la interacción social” (BAKUNIN, 1973 pp. 25-26).

ácratas que sin duda, y sobre todo en el territorio de Catalunya –donde la CNT era el sindicato mayoritario⁶-, serían los que marquen las maneras de hacer, organizar, filmar y gestionar las películas durante el primer período de la Guerra (encontrando su auge más o menos en el período de 1936 al 1937). Así queda reflejado en el boletín libertario de la FAI “Tierra y Libertad”:

“El cinema es un arma formidable, a veces noble, a veces insidiosa y traicionera, filtro envenenado. No basta con decir que el cinema es arte y quedarse tan tranquilos, no. Es preciso reconocer su fuerza persuasiva y su poder coaccionador; el cinema no resume “arte por el arte”, sino que es arte, como la guerra puede serlo – arte triste-, como el crimen puede estudiarse como “una de las bellas artes”, según Tomás de Quincey. Resumamos que el cinema, nuestro cinema, debe ser esgrimido hoy como empuñamos el fusil o la pistola, no como lo empuñaron y lo empuñan los que asesinan por la espalda las libertades de la colectividad (...) No puede ser que nosotros los anarquistas, hagamos dejación de nuestra misión propagandística en torno, sobre y delante de las conquistas revolucionarias de la hora (...) anunciamos seriamente que los anarquistas producirán films y los producirán contando con los elementos de base obrera y capacidades técnicas de valor creador probado, no entregándose en manos serviles y adaptadas –como el camaleón- a los colores dominantes en el mapa revolucionario del día actual” (“Cinema”, Tierra y Libertad p.6 (16 de agosto 1936) (MARTINEZ, 2011 p.3).

Así entendido, el trabajo a nivel de contenidos, vendría también acompañado de un cambio estructural que hace de la experiencia anarquista algo bastante singular en la historia del cine: la colectivización de la industria. “El ataque al mercado artístico burgués implicaba el rechazo a la condición económica de la obra de arte y su consecuente degradación en mercancía (...) Para los anarquistas, el principio de la propiedad privada entra en flagrante contradicción con la esencia misma del arte” (LITVAK, 1981 p.331). Estaba claro que, sin socializar los medios de producción, poniendo a disposición de los trabajadores y trabajadoras los estudios de filmación – con su respectivo material técnico-, los laboratorios de revelado y montaje y las salas de exhibición, no se podría avanzar en este cometido. Y así se hizo. Estas infraestructuras antes privadas fueron tomadas por las milicias de la CNT y gestionadas por el Sindicato Único de Espectáculos Públicos (SUEP) de manera horizontal y asamblearia y con un plan económico capaz de mantenerlas en constante

⁶ “Es de todos conocido como la sublevación militar en julio de 1936 obtuvo una respuesta inmediata por parte de las organizaciones obreras que afrontaron armadas la defensa del gobierno legítimo y cuya colaboración fue decisiva en la paralización del golpe en las principales capitales peninsulares. El consiguiente éxito en Barcelona junto al inicio de la guerra proporcionó el control político de los sindicatos con el predominio de la CNT. De inmediato se constituyó un poder revolucionario en forma de comités locales que organizaron la vida de retaguardia en todos sus aspectos logísticos incluyendo el mundo del espectáculo” (MARTINEZ, 2011 p.6).

funcionamiento a la vez que se cuidaban las aspiraciones salariales de quienes ahí participaban⁷.

“Su idea clásica, “Ni dios ni amo”, se ponía en marcha a partir de la experiencia de muchos de ellos en lugares cooperativos de trabajo donde no sólo nadie fijaba ni su salario, ni sus horas de trabajo, elemento primordial, sino que habían de ser ellos mismos, en asamblea o en comité los que tomaran las decisiones económicas, de producción o de compra de primeras materias” (MARIN, 2010 p.287).

De esta manera –al igual que se había hecho con el 70% de industrias y fábricas de otros gremios-, se pasaba a una organización obrera bajo la estela libertaria, donde una vez abolido el autoritarismo, primaba la lógica de autogestión del trabajo y de las infraestructuras con las que éste se llevaba a cabo.

Como fruto de estos cambios, una prolífica producción salió a la luz esos años bajo la firma de Spartacus films y administrada por el SIE (siglas del nuevo nombre que se le dio al SUEP: Sindicato de la Industria del Espectáculo), con el Comité Económico de Cines como agente distribuidor. En ella se encuentran títulos de documentales o medimétrajes como “Reportaje del Movimiento Revolucionario en Barcelona” –primer reportaje de la revolución filmado por Mateo Santos-, “Los aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón”, “En el frente y la retaguardia”, “Bajo el signo libertario”, “¡Nosotros Somos Así!”, “Barrios bajos”, “Así vive Catalunya” y de películas como “Carne de Fieras”, “Nuestro culpable” o la reconocida “Aurora de Esperanza”. Si bien un gran porcentaje de estos films eran documentales de guerra, es interesante ver la especial atención que se le dio a la diversificación de géneros realizando un buen número de largometrajes de ficción o recreaciones documentales de la vida cotidiana de los milicianos y milicianas o de las ciudades sin que el proceso creativo fuese condicionado. Y es este detalle, esta búsqueda de superar el discurso fílmico habitual en sucesos bélicos y expandir los formatos con los que trabajar un contenido social, lo que hace de la experiencia anarquista algo bastante único y a la vez bastante criticado por los otros actores del período republicano.

Este auge de la cinematografía anarcosindicalista se vio ahogada con la represión estalinista en mayo de 1937 en colaboración con las fuerzas policiales enviadas por el presidente Francisco Largo Caballero. Con ella, la CNT y la FAI habían perdido gran parte del poder que tenían en el territorio –un poder más robusto y arraigado que el

⁷ “El proyecto arrancaba uniformando los salarios para todas las características de trabajo de las ramas de las industrias del cine. Se estableció con carácter permanente el subsidio de enfermedad, invalidez, vejez y paro forzoso. Todo este sistema permitió dar trabajo a unas seis mil personas y sostuvo durante ese período 114 salas de cine” (CNT AIT, 2011 p.10).

que podían tener las instituciones republicanas en las clases populares- y esto hubo de afectar a todo el entramado de fábricas, industrias, ferroviarias y, en este caso, salas y productoras que funcionaban bajo la autogestión obrera.

Hasta aquí y asumiendo todos los conflictos inherentes al tramo 1936-1938, queda clara la importancia que se le dio al tándem cine/militancia desde cada uno de los frentes. Es verdad que el material al que se hizo mención, salvo contadas excepciones, no goza de una especial calidad técnica –muchas veces debido a la precipitación propia de la coyuntura-, tampoco se terminó de reflexionar detenidamente sobre la articulación discursiva que esas imágenes podían proponer a la hora de aportar de manera efectiva al frente republicano, y –producto de una temprana represión a traición- tampoco se podrá saber si el modelo de producción/distribución anarcosindicalista podría ser un modelo sostenible y replicable.

De todas maneras, más allá del análisis de aquello filmado, el interés de este apartado, estaba en hacer un breve repaso de aquello que pasaba detrás de las cámaras. Ya sea por identificar las distintas fórmulas que hubieron de llevar a la práctica cada uno de los agentes en juego en su afán de materializar las estructuras cinematográficas desde las cuales operar. O ya sea por explorar los debates que emergieron a raíz de realizar esta labor dentro de un frente que, como se puede deducir, no tenía una visión unitaria en absoluto. Como dice Ramón Sala:

“El cine de la guerra, para lo mejor y lo peor de su existencia, está detrás de la pantalla. En la insólita medida de reorganización de la industria del cine; en los quiméricos sueños de liberación de un arte al que se veneraba más que se conocía; en las derrotas y claudicaciones de los buenos propósitos; en el debate, involuntario y caótico, si se quiere, pero valiosamente instructivo; en esa “*guerra de guerrillas*”, en fin, que ha hecho del catálogo de este cine tan incatalogable. En ningún caso un cine que pueda reducirse a la funcionalidad propagandística” (SALA, 1991 p.43).

Y también –o sobretodo- con este repaso hay una intención de poner en valor unos proyectos fílmicos que, queramos o no, tienen una repercusión importante en la construcción de la memoria histórica. Las razones hoy saltan a la vista. También los motivos del silencio en el que quedaron estas imágenes y proyectos durante décadas. Y es que no hay que olvidar que las mujeres y hombres en resistencia que construyeron estas plataformas cinematográficas estaban jugando en un terreno que sería nada más y nada menos que la antesala y el ensayo de las barbaries cometidas en la II Guerra Mundial.

Finalmente, en 1938, la Generalitat fue tomada mediante el Decreto de Intervención de la Generalitat de Catalunya. Y con esta acción, también se disolvieron todos aquellos

organismos creados para la producción y exhibición audiovisual, en su mayoría cenetistas. El 39 termina la Guerra Civil y el General Francisco Franco se hace con el poder. Comienza la dictadura. En 1942 se crea a nivel nacional la entidad NO-DO (Noticiarios y Documentales), que se encargaría por los siguientes 40 años de tener la exclusividad de producir y difundir contenidos documentales, todos, por supuesto, afines al régimen. Por la misma etapa, en la República de Weimar, el cine directamente político que había surgido en Alemania es sustituido por la llegada de Hitler y su propaganda nazi de la mano de realizadores como Gusta Ucicky o Leni Reifenthal.

No será hasta el final de la II Guerra Mundial que surgirá, como punto de inflexión en las historias el cine -particularmente en lo que se refiere al tándem cine política-, el neorrealismo italiano, ocupándose de las vicisitudes y el desgarró de aquel periodo de posguerra.

“¿Acaso tendrían que caer bombas sobre Varsovia, el 1 de septiembre de 1939, para que despertara en los realizadores una mayor politización? Tal vez sea cierto, puesto que hasta 1945 no se produjo una auténtica renovación en el arte de las imágenes. El neorrealismo abrió las puertas del cine como “mass media”, cogiendo la cámara para salir a la calle y captar los problemas del hombre de su época, rompiendo además con los cánones impuestos por Hollywood. Se trataba de una cuestión “moral”, como decía Rossellini para sensibilizar al público, con autores que se plantaron en el clima de posguerra y dejó ver una temática humana y sociopolítica que afectaba a todos” (CAPARRÓS, 1978 p.18).

Dicho de otra manera, el neorrealismo sería el pedestal para la ruptura con las fórmulas del cine clásico, precisamente porque emerge en un momento donde era necesario dar a conocer la realidad desnuda, la situación de devastación y las atrocidades propias del fascismo, procurando acercarse a esa “realidad” sin puestas en escena. Y esto estaba acorde con los modos de producción por los que se decantaron sus representantes, recurriendo a la austeridad que les permitía trabajar con bajos costos, instaurando la independencia del “autor” respecto a las grandes industrias cinematográficas, usando actores naturales en lugar de profesionales y abriendo la posibilidad de filmar en las calles, sobretodo barrios populares, en lugar de los estudios⁸. Además, apunta André Bazin, en su ensayo “De Sica: Metteur en scène” (2008), que también cambiaría la manera en que se registraba ese exceso de realidad. De aquí que el uso de los planos secuencia adquiere especial importancia. Al contrario del cine clásico donde la fragmentación de las escenas reconstruye los

⁸ Hecho que además era necesario para dar a conocer la realidad social, sobretodo en el primer periodo donde aquellas ruinas que dejó la II Guerra Mundial serían el escenario en el que las mismas calles destruídas hablen de la historia.

acontecimientos según una duración artificial para acentuar lo dramático, el neorrealismo planteaba el acercamiento a la realidad no parcelada. En palabras de uno de sus integrantes más reconocidos, Cesare Zavattini: “La verdadera tentativa no consiste en inventar una historia que parezca la realidad, sino en contar la realidad como una historia” (VELLEGGIA, 2011). Es importante hacer tal distinción, puesto que en este cambio que se da en las formas, también se situaba un trasfondo político. Al ocuparse de develar la violencia, destrucción y miseria de su entorno, estaba haciendo una crítica estético-formal frente al fascismo y la espectacularización de la industria cinematográfica.

“Este presupuesto estético del neorrealismo es coherente con su presupuesto moral: la mostración de la realidad desvelará la verdad -del ser humano, la sociedad o la historia-, que se impone por sí misma. El realismo de la imagen es moral porque evita la manipulación y lleva a la misma realidad: hay un impulso moral en la estética que busca la realidad, por ello el neorrealismo es una “ética de la estética” (Micciché). El cineasta lejos de limitarse a la pura descripción objetiva –y, mucho menos, entretener al público o buscar el espectáculo– está comprometido con esa realidad, con la reflexión sobre ella y con la transformación que exige” (SÁNCHEZ, 2006 p.349).

De todas estas reflexiones y de la “modernidad” que abrió el neorrealismo, bebieron posteriormente los conocidos como “nuevos cines” de la década de los 60. Una raíz que de manera transversal y, se podría decir, implícita, también está presente en muchos de los fundamentos de los colectivos de cine militante de ese periodo y de la actualidad.

3.3 Dos décadas de dar batalla: cimientos teóricos y auge del cine militante (1960-1980).

3.3.1. Del situacionismo del norte al film-acto del sur: la radicalización de toda una generación.

Es un momento de efervescencia política. Se había recrudecido la Guerra Fría. Fidel Castro, declararí a 1967 como el “Año del Vietnam Heroico”: el gran ejemplo para vencer al enemigo común imperialista y a su proyecto hegemónico de capitalismo y anticomunismo. La insatisfacción frente a la sociedad de consumo, los procesos de descolonización, una crítica a la sociedad generalizada y las ideas situacionistas, se materializarían en los sucesos del Mayo Francés de la mano de los distintos movimientos obreros, estudiantiles e intelectuales. En China, Mao Tse Tung llevaría a cabo la “Gran Revolución Cultural Socialista” contra la ideología burguesa revisionista

y reaccionaria, inspiradora de distintos movimientos de izquierda en occidente. Por otro lado, la URSS invadiría Checoslovaquia junto a los países del Pacto de Varsovia dando fin a la “Primavera de Praga” en agosto de 1968 revelando el rostro imperialista de los regímenes soviéticos. En Estados Unidos, movimientos como “*The Civil Rights Movement*” o “*The Black Panthers*” bajo la bandera del “*Black Power*”, emprendían una batalla antirracista por la liberación, reclamando los derechos que siempre les habían sido negados. Por su parte, en Latinoamérica, continente doblemente colonizado, la lucha por la liberación ya se había iniciado con el triunfo de la Revolución Cubana del 59 y distintos episodios de revuelta que pusieron en el poder a gobiernos de corte nacionalista aliados con las fuerzas obrero-campesinas. La respuesta no se hizo esperar y, urdida desde la Casa Blanca en complicidad con las élites criollas, se materializó en una masacre prolongada, que alcanzaría su máxima expresión con el Plan Cóndor y las cruentas dictaduras que comenzarían aquel día de 1974 en el que cayeron las bombas sobre el Palacio de la Moneda.

Respecto al campo cinematográfico, ya a principios de la década de los 60, se habían desencadenado fuertes críticas hacia el campo del saber y los valores socioculturales que anunciaban, de cierta manera, un deseo de sublevación. Los “Nuevos Cines”⁹, herederos de una primera modernidad que había iniciado con el neorrealismo durante el periodo de posguerra, comenzaron a emerger en distintos países y continentes. El malestar se hizo expresión tanto en lo vivencial, moral, sexual y sentimental como en las preocupaciones derivadas del campo socio-político. No es pretensión de este estudio entrar en detalle sobre cada una de las cinematografías que pertenecieron a esta etapa. Para algunos países significó la renovación de los obsoletos aparatos cinematográficos nacionales, para otros una radical alternativa al modelo hegemónico o un arma de combate. Lo que está claro, es que se buscaba algo “nuevo” para una manera “nueva” de mirar la realidad enfrentándose al cine en sus dimensiones productivas y gramaticales. La lucha que emprendieron en común estaba destinada a la desestabilización de las normas cinematográficas y las plataformas de producción, realización y distribución vigentes.¹⁰ Sin embargo, poco después, frente al espíritu

⁹ Nouvelle Vague, Free Cinema Inglés, New American Cinema, Nova Vlnà, Nuevo Cine Latinoamericano, Cinema Nuovo, Nuevo Cine Japonés, Nuevo Cine Alemán, Nuevo Cine Español, Nuevo Cine Yugoslavo, Nuevo Cine Húngaro.

¹⁰ Así, los jóvenes de la que se constituiría como la “Nouvelle Vague” ya apostaban por esta regeneración en sus escritos dentro de la revista “*Cahiers du Cinema*”, llevando a cabo una labor rupturista por un lado contra el realismo psicológico en aras de una manera renovada de narrativa y expresión y por otro, la independencia económica de las industrias monopolizantes, que partía sobre todo por la “política de autor”. O como expondrían los miembros del nuevo cine alemán en el Manifiesto de Oberhausen: “Este nuevo cine necesita nuevas libertades. Libertad frente a los convencionalismos de la profesión. Libertad frente a las influencias comerciales.

revolucionario internacional y el espíritu “sesentayochista” en crecimiento, todas las reflexiones asentadas en el marco de los Nuevos Cines, fueron adquiriendo una posición más radical a medida que se iban aproximando al año 1968” .

Cobraron especial fuerza los postulados situacionistas de Guy Debord –aun hoy muy actuales- respecto a la denominada “sociedad del espectáculo”. Se comenzó a pensar en el control ejercido por el sistema capitalista sobre cada una de las facetas de la vida con el objetivo de perpetuar la alienación de las personas no sólo a través de la explotación laboral, sino también, a través del consumo pasivo de la industria del ocio.

“El espectáculo, entendido en su totalidad, es al mismo tiempo el resultado y el proyecto del modo de producción existente. No es un suplemento del mundo real, una decoración sobreañadida. Es el núcleo del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares –información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones-, el espectáculo constituye el modelo actual de vida socialmente dominante” (DEBORD, 2007 p.39).

Y, si el espectáculo estaba ocupando la totalidad de la existencia, también, en clave situacionista, cabía preguntarse ¿cómo devolver el arte a la gente sin que esté supeditado a la mercancía? Considerando que también la industria cinematográfica estaría jugando a favor del poder para mantener el *statu quo*, ¿cómo hacer frente a su eficacia para adormecer a las “masas” y privilegiar el dominio de la sociedad de consumo? ¿Cómo atenuar o erradicar sus mecanismos de imposición de modelos culturales? Así lo razonaba Debord:

“La teoría crítica del espectáculo no es verdadera más que uniéndose a la corriente práctica de la negación de la sociedad, y esta negación, la recuperación de la lucha de la clase revolucionaria, llegará a ser consciente de sí misma desarrollando la crítica del espectáculo, que es la teoría de sus condiciones reales, de las condiciones prácticas de la opresión actual y desvela inversamente el secreto de lo que ella puede ser” (DEBORD, 2007 p.35).

O, mucho antes, también manifestaba Walter Benjamin en su ensayo “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” (1967), que si estábamos inmersos en una sociedad que se había convertido en un espectáculo en sí misma, el “vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden” era parte de la misma maquinaria a favor del poder. Y si éste se había instaurado como “el esteticismo de la política que el fascismo propugna”, era necesario contestar –en palabras de Benjamin– “con la politización del arte” (BENJAMIN, 1967 p.20).

Libertad frente a la tutela de los grupos de presión (...) El viejo cine ha muerto. Creemos en el nuevo” (CARNEY, 1995 pg.139).

A la vez, el debate respecto a la imagen y sus funciones se iba asentando en el campo de la hegemonía y la ideología. Se retomaron los tratados de Antonio Gramsci, quien postulaba que la hegemonía se imponía desde el Estado como mecanismo de control del proletariado, ejerciendo su poder no sólo por la fuerza sino a través de mecanismos asociados con este ámbito (las instituciones educativas, las organizaciones religiosas y los *mass media*). En el contexto de los estados-nación occidentales, ésta se materializaría en el conjunto de instituciones en la sociedad civil buscando, a través del diseño de un determinado orden, conseguir el consentimiento de las gobernadas hacia las gobernantes, o en otras palabras, atribuir legitimidad al ejercicio del poder político de la élite que lo ejecuta. Todas estas instituciones políticas -aunque no estén reconocidas como directamente involucradas con el poder político- serían las que finalmente extiendan una determinada visión de mundo normalizando un orden y fortificándolo. Por eso la “hegemonía”, siguiendo a Errejón (2012),

“es un ejercicio que no sólo se reduce a la suma y yuxtaposición de diferentes actores en una alianza, sino que es una construcción nueva que mediante un conjunto discursivo-institucional cristaliza la primacía de un determinado sector social, incluye a otros sectores de forma subalterna y dispersa o neutraliza a aquella minoría no conforme o activamente disconforme con el orden existente. Al no tratarse simplemente de coacción, sino de una “guerra de posición”, tiene elementos fundamentales y de mayor importancia como son la seducción y el convencimiento”. (ERREJÓN, 2012)

De esta manera “la clase dirigente refuerza su poder material con formas muy diversas de dominación cultural e institucional, mucho más efectivas –que la coerción o el recurso a medidas expeditivas-, en la tarea de definir y programar el cambio social exigido por los grupos sociales hegemónicos” (RODRIGUEZ, 2007 p.3). Por eso, para el filósofo sardo –a diferencia de la tradición marxista del siglo XIX-, la dimensión cultural no era un puro reflejo de las relaciones materiales o del determinismo económico, sino que tenía un valor decisivo a la hora de operar políticamente. Y sería precisamente en esos recursos simbólicos, como la cultura o la información –en este caso el cine-, donde residiría “la capacidad de explicar la realidad social, dando de ella la versión más favorable a los propósitos e intereses para el ejercicio del control político en el seno de la comunidad” (VALLÉS, 2010 p.32). Por tanto, el trabajo del intelectual para subvertir esta condición desde la superestructura era fundamental. “El objetivo consiste en la imaginación de una nueva cultura subalterna, muy diferente de la burguesa, que pueda llegar a ser dominante, sin verse arrastrada por culturas tradicionales” (RODRÍGUEZ, 2007 p.3).

Por otro lado, los postulados de Louis Althusser en su obra “Ideología y Aparatos ideológicos del Estado” (1974), adquirieron especial relevancia. La ideología –como afirma el autor– venía a ser la “representación de la relación imaginaria entre los individuos y sus condiciones reales de existencia”. Entendiendo que esta representación, lejos de desprenderse del mundo de las ideas, se asienta en la existencia material y por tanto es inseparable de las relaciones de producción y de clase. Asumiendo que el hombre nacería en un mundo ideológicamente constituido, la ideología se materializaría en cualquiera de sus “prácticas cotidianas”¹¹, determinadas desde los “aparatos ideológicos”, es decir, desde las mismas instituciones (educativas, familiares, religiosas, culturales, informativas, etc.).

“Los aparatos ideológicos del Estado funcionan masivamente con la ideología como forma predominante, pero utilizan secundariamente, y en situaciones límite, una represión muy atenuada, disimulada, es decir simbólica. (No existe aparato puramente ideológico). Así, la escuela y las iglesias “adiestran” con métodos apropiados (sanciones, exclusiones, selección, etc.) no sólo a sus oficiantes sino a su grey. También la familia... También el aparato ideológico de Estado cultural (la censura, por mencionar sólo una forma), etcétera” (ALTHUSSER, 1974 p.17).

De esta manera, el cine también actuaría como un “aparato ideológico” al servicio de las instituciones y de una ideología burguesa. De ahí que, según Althusser, la lucha para hacer frente a la imposición de la clase dominante debía ejercerse a través de estas mismas instancias.

Serían finalmente los sucesos de aquel Mayo del 68 a partir de los que, de cierta manera, se cristalizarían estas reflexiones teóricas, marcando algunas de las pautas más reconocibles de la cinematografía militante y activista. Esta insurrección, llevada a cabo por distintos sujetos sociales sin un centro de dirección específico -sino constituyendo un “nosotros” como espacios autónomos de enunciación social y política-, vendría a influir en gran medida en la posición que asumirían los trabajadores y trabajadoras del cine. De ahí, que la idea de un centro jerárquico de sentido, ya sea asentado en una ideología partidista, en una teoría o una vanguardia específica, se disolvía para dar paso a aquella nueva sensibilidad que “indica más bien que únicamente en el interior de los procesos sociales pueden construirse nuevas formas de expresión y de legibilidad de las vidas, las luchas y el mundo” (FERNÁNDEZ, 2008). Las teorías en un inicio afincadas en la política de autor, la subjetividad del director, los estilemas visuales y la deconstrucción del lenguaje fílmico, pasaban a “centrarse en dimensiones más urgentes” y “relacionadas con las “formas de acción”

¹¹ “Destacaremos que tales prácticas están reguladas por rituales en los cuales se inscriben, en el seno de la existencia material de un aparato ideológico” (ALTHUSSER, 1974 p. 37).

(MONTERDE, ARONICA et al., 2005 p.153). El frente de combate se comenzó a proyectar entre un cine-entretenimiento de carácter alienante y métodos de producción mercantil, y un cine crítico-social capaz de desvelar la realidad, jugar el papel de agente emancipador dando la espalda a la gran industria.

La creación de los “Estados Generales del Cine Francés”¹², sería el catalizador de esta propuesta, declarándose como: “un movimiento popular de contestación y lucha contra el orden económico, social e ideológico vigentes (...) Los Estados Generales tienen como objetivo el hacer de la vida cultural, y por tanto del cine algo esencial a la vida de la nación, un servicio público”. Asimismo, en su “Manifiesto del Cine Militante”, motivarían: la creación de un arte que rompa con la estructura vigente, donde las espectadoras también puedan ser creadoras; la supresión de cualquier organismo de vigilancia o censura; la destrucción de los monopolios y la creación de grupo de autogestión; el cumplimiento de un rol de contrainformación sobre las luchas estudiantiles-obreras; y la exhibición en espacios alternativos o móviles. A este propósito no sólo se inscribirían los filmes realizados por los colectivos, sino también las piezas contrainformativas o *cinéstracts*¹³ de carácter anónimo. Se buscaba a fin de cuentas, mediante esta separación de los canales y recursos hegemónicos hacer frente a la ideología dominante haciendo visible su mecanismo y asediándolo. Ya no se trataba de filmar el mundo, se pretendía cambiarlo y cambiar también las formas mismas que estaba imponiendo el espectáculo.

A la par, en Latinoamérica –de donde surgieron algunos de los colectivos de cine más representativos de esta etapa-, las prácticas militantes –teóricas y fílmicas- añadían nuevas reflexiones respecto a la utilización del cine como herramienta para el activismo político. En ese contexto, el debate no sólo giraba en torno a la

¹² “Todo un nicho cultural de sospecha se encontraba en plena fermentación. El 17 de mayo de 1968 se crean en París los denominados *Estados Generales del Cine Francés*, que reúnen a grupos de realizadores, técnicos y críticos; se organizan comisiones para transformar las condiciones mismas de la producción cinematográfica. El *affaire Laglois* había pronunciado el malestar de la cultura gaullista. Se politiza el pensamiento en relación con la imagen y sus funciones, que llevan a un extremo la sospecha ideológica sobre las técnicas, los dispositivos y sus resultados en la pantalla” (LÓPEZ y SAMPER, 2011 p.43). Conformado por teóricos y cineastas como: Claude Chabrol, Marin Karmitz, Jean Louis Comolli, Louis Malle, Alain Resnais, Jacques Rivette, entre otros.

¹³ Filmes de corta duración, cuya realización está destinada a la difusión inmediata para la agitación. Construidos en su mayoría sin audio y en base al montaje de imágenes capturadas en los momentos de conflicto, fotografías y escritos que revelen los hechos de la lucha social. Priorizan sus objetivos de difusión antes que la manufactura. Son obras hechas para ser debatidas después de su proyección en reuniones, fábricas y establecimientos donde se estuviera gestando reuniones políticas de acción.

espectacularización de la vida o la dicotomía hegemonía/contrahegemonía, sino que subía un escalón más al plantear el cine como un arma para la lucha por la liberación. La labor que estos realizadores y realizadoras asumieron estaba destinada a enfrentarse no sólo a los centros de poder de la industria, sino también a los aparatos de represión de los gobiernos dictatoriales –que encuentran su auge en la década de los 70- y a la perpetuación de la colonización. Bajo ese clima, la “guerra de guerrillas” que se emprendió estaría marcada por la violencia, el acoso y la muerte. Un destino análogo al que ya estaban encarando los movimientos obreros, estudiantiles, populares y campesinos de los que estas iniciativas militantes rescataban grandes aprendizajes.

“El obrero que va a la huelga y arriesga su posibilidad de trabajo y sobrevivencia, el estudiante que pone en juego su carrera, el militante que calla en la mesa de tortura, cada uno con sus actos nos compromete a algo mucho más importante que el vago gesto solidario. En una situación donde el “estado de hecho” sustituye al “estado de derecho”, el hombre de cine, un trabajador más en el frente de la cultura, deberá tender, para no auto negarse, a radicalizar constantemente su posición a fin de estar a la altura de su tiempo” (GETTINO y SOLANAS, 1970 p.34).

Es decir, que para estos colectivos, no había cabida para la pasividad, “sólo teníamos el justo tiempo para la responsabilidad de responder a la historia y al pueblo en total consecuencia con la actitud que habíamos elegido” (SANJINÉS, 1979 p.46).

Asimismo, se rescataron los postulados de Frantz Fanon, para incorporar a esta mirada cinematográfica crítica y de intervención el agente descolonizador, entendiendo que no podría existir una corriente de pensamiento contrahegemónica en tanto no se rompa con los lenguajes –también el fílmico-, símbolos, formas de pensar y de vivir impuestos por un sistema colonial¹⁴. En esta línea teorizaron cineastas como Glauber Rocha con su texto “La estética del hambre” o Octavio Getino y Fernando Solanas en su manifiesto “Hacia un tercer cine”. En ellos, sus autores advertían sobre las

¹⁴ “La originalidad y potencia del fanonismo residía en que eleva a los países subdesarrollados al rango de agentes de cambio, mientras que el marxismo tradicional considera que la clase social es el agente de cambio decisivo” (VÉLIZ, 2010 p.3). “La causa es consecuencia: se es rico porque se es blanco, se es blanco porque se es rico. Por eso los análisis marxistas deben modificarse ligeramente siempre que se aborda el sistema colonial. Hasta el concepto de sociedad precapitalista, bien estudiado por Marx, tendría que ser reformulado. El siervo es de una esencia distinta que el caballero, pero es necesaria una referencia al derecho divino para legitimar esa diferencia de clases. En las colonias, el extranjero venido de fuera se ha impuesto con la ayuda de sus cañones y de sus máquinas. A pesar de la domesticación lograda, a pesar de la apropiación, el colono sigue siendo siempre un extranjero. No son ni las fábricas, ni las propiedades, ni la cuenta en el banco lo que caracteriza principalmente a la “clase dirigente”. La especie dirigente es, antes que nada, la que viene de afuera, la que no se parece a los autóctonos, a “los otros” (FANON, 1965 p.29).

pretensiones del imperialismo por absorber todas las formas culturales mediante una colonización pedagógica valiéndose de instituciones educativas, culturales y mass mediáticas reproductoras de un pensamiento que apele al orden y la normalidad castrando cualquier intento de subversión. “Se intenta quitarles aquello que las haga eficaces y peligrosas: se trata en suma de despolitizar. Vale decir, desvincular la obra de las necesidades de la lucha por la emancipación nacional” (GETINO Y SOLANAS, 1970 p.30). A partir de aquí –como fuente de desafío para los opresores- hacen un llamamiento a comprometerse con mostrar la realidad de las comunidades del continente; a deshacerse de los modelos y valores que habrían tratado de homogeneizar a Latinoamérica para debilitarla y perpetuar su dominio; y a reconocer y rescatar con orgullo las raíces culturales en todas sus manifestaciones. “La cultura nacional, en los países subdesarrollados, debe situarse, pues, en el centro mismo de la lucha de liberación que realizan esos países” (FANON, 1965 p.188).

Siguiendo esta estela, ya sea desde un cine-acción agitador, hasta un film-arma indigenista, los cineastas de esta generación determinaron sortear toda serie de obstáculos y ponerse al servicio de la insurrección popular.

“El hombre del tercer cine, ya sea desde un cine-guerrilla, o cine-acto, con la infinidad de categorías que contienen (cine-carta, cine-poema, cine-ensayo, cine-panfleto, cine-informe, etc.), opone, ante todo, al cine industrial, un cine artesanal; al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos; al cine de desinformación neocolonial, un cine de información; a un cine de evasión, un cine que rescate la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas; a un cine espectáculo, un cine de acto, un cine acción; a un cine de destrucción, un cine simultáneamente de destrucción y de construcción; a un cine hecho para el hombre viejo, para ellos, un cine a la medida del hombre nuevo: la posibilidad que somos cada uno de nosotros” (GETINO y SOLANAS, 1970 p. 49).

Teniendo estos cimientos teóricos claros, merece la pena asentarlos haciendo un breve repaso a algunos de los colectivos –si acaso los más representativos- que operaron durante esta etapa y así valorar tanto sus aportes y consideraciones dentro de este campo, como las dificultades que tuvieron que atravesar en cada una de sus experiencias fílmicas. Ya sea por el peso que tuvieron y aún tienen dentro de este tipo de cinematografía o por las interesantes similitudes y conexiones que ofrecerán luego, cuando se aborden los colectivos más locales. Se pueden mencionar en Europa continental al Grupo Dziga Vertov, SLON y les Groupes Medvedkin. Y en el continente latinoamericano, al Grupo Cine Liberación, al Grupo Ukamau y el Grupo Cine de la Base.

El primero, conformado por Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, puso sobre la mesa cuestiones sobre el lenguaje fílmico, entendiéndolo como el lugar desde el cual ejercer la praxis política, y por tanto, reflexionar acerca de los objetivos de una genuina militancia. El planteamiento central no estaba en hacer “films políticos” de corte utilitario, sino en “hacer políticamente films políticos”.¹⁵ Siguiendo tal postulado, apostaron por una pedagogía crítica de la imagen, por la reflexión teórica entre cine e ideología y por su aplicación a las prácticas militantes. De ahí que su trinchera de lucha se enfocaría principalmente en la batalla entre imágenes y sonidos. Así lo declararían en el “Manifiesto de Al Fatah” de 1970:

“No deberíamos hablar de imágenes, hay que hablar de relaciones de imágenes” (...) Cada imagen y cada sonido, cada combinación de imágenes y sonidos, son momentos de relaciones de fuerzas, y nuestra tarea consiste en orientar esas fuerzas contra las de nuestro enemigo común: el imperialismo” (GODARD, 2008).

De acuerdo a esto –y tal como ya lo había planteado su antecesor soviético Dziga Vertov-, la herramienta del montaje sería esencial en todas sus producciones como la puerta que permitiría desvelar aquello que se desprende de tales contradicciones¹⁶. Entre sus principales producciones están los films “Le Vent d’Est”, “Pravda” o “Lotte in Italia”.

El segundo (SLON), priorizaría otros aspectos en lo que al cine militante se refiere. Así lo declaraban sus mismos integrantes en una entrevista realizada por Guy Henebelle en 1971:

“A diferencia de por ejemplo el grupo Dziga Vertov, no creemos que las nuevas formas cinematográficas puedan surgir de la nada, puedan crearse en un laboratorio. Sólo pueden surgir de un trabajo paciente con la gente cuyas ambiciones y preocupaciones estamos intentando expresar. Una forma no existe por sí sola, sino únicamente en relación con un contenido. Primero tenemos que saber lo que queremos decir, y luego encontrar las mejores formas de hacerlo” (LINARES, 1976 p.59).

¹⁵ En una entrevista para *Cahiers du Cinéma* Jean-Henri Roger, también integrante del grupo defiende esta posición: “Es sobre este problema de la forma que se hace la verdadera división, no sobre las pertenencias políticas (...) Nuestro punto de vista: films hechos políticamente y no films políticos con sentido utilitario...que no se resuman en el discurso político que se reivindica, sino por una forma que organiza lo real cinematográficamente en nombre de un punto de vista sobre la luchas...apostando por la complejidad, no a los *slogans*” (Cahiers du cinéma, 1968).

¹⁶ “Vertov se adelantó a la relación estructuralista de los signos. Una imagen nunca se encuentra sola, incluso en un cuadro abstracto existe un montaje, la imagen adquiere un sentido cuando entra en relación con todas (las otras) imágenes ya se dispongan en la obra o se mezclen en nuestra cabeza de espectador” (BOUHABEN, 2011 p.38).

Este sería el campo de acción en el que se adscribirían otras prácticas militantes muy diferentes a la de sus pares franceses: un cine al servicio de sus destinatarias que operaba bajo la lógica de hacer un “cine revolucionario” y no sólo “la revolución en el cine”. Reflejo de esto es el documental coral “Loin du Vietnam” de 1967 y los posteriores debates que hubo de suscitar. *“With Far from Vietnam a cinematographic adventure begins, linking cinema and politics, articulating a reflection on the cinematographic medium and its use in a cinema of a propaganda/information and the process of filmmaking, its production and projection”* (LECOINTE, 2011 p.1). Precisamente, después de la experiencia que había dejado la elaboración del film, SLON, a la cabeza de Chris Marker, se afirmaría como grupo de técnicos y cineastas prestando servicios a otros grupos políticos, no sólo en la producción, sino también como plataforma alternativa de distribución.

En lo que respecta a los miembros de les Groupes Medvedkin, su objetivo -dando continuidad al camino del cineasta soviético al que deben su nombre-, sería llevar a cabo un trabajo conjunto con las bases que sea útil como arma de denuncia y contrainformación¹⁷. Después de un primer rodaje con los y las obreras de la fábrica Rhodiaceta de Besançon, obtuvieron como resultado el film “À bientôt, j’espère”¹⁸. Con él comprobaron que lo primordial estaba en el trabajo conjunto. Ni las obreras prescindiendo de las cineastas, ni tampoco delegándoles toda la producción. Sólo asumiendo que eran el intercambio y el diálogo las instancias que garantizarían la asimilación y decodificación de los contenidos por parte de las implicadas. Dinámica que recuerda a las reflexiones de Walter Benjamin en su ensayo “El autor como productor” (1967) donde el filósofo invita a trascender la contraposición entre “autores” y “destinatarios” y entre técnica y contenido. Así, un autor o autora instruiría a otras

¹⁷ Para Alexander Medvedkin, “la intersección entre celuloide impreso y público vivo es fundamental. Cuando Medvedkin habla de la necesidad de discutir cada film tras su proyección, no lo hace en el marco de nociones de apertura, ruptura, aleatoriedad; (...) en cambio, operaba en un plano de practicidad menuda, cotidiana” (MEDVEDKIN, 1977 p.14).

¹⁸ El film, situado en la ocupación obrera de la fábrica Rhodiaceta en Besançon, recoge los acontecimientos llevados a cabo antes, durante y después de esta protesta. Sin embargo, pese a la intención de “dar la palabra” para poder profundizar en la problemática, el mismo carácter externo de la aproximación al conflicto no termina de completar esta acción. La autonomía de los sujetos representados (en cuanto a palabra y actos) se anula mediante la incursión de constantes voces en *off* que van poniendo orden a esas secuencias, las cuales, a momentos sólo vienen a ser la ilustración que refuerza un discurso previamente establecido. Es por eso que aun si el vínculo entre los técnicos y los obreros es certero, el planteamiento descriptivo de los hechos advierte cierta lejanía entre el que filma y el que es filmado. Fueron los mismos trabajadores de “Rhodia”, los que habrían evidenciado esta debilidad durante la proyección del film y su posterior debate¹⁸. Aquí fue catalogado no sólo de romántico y triste, sino “de contener una mirada más etnográfica que proletaria, y que, por lo tanto, era una película que contemplaba desde fuera la problemática de la clase obrera” (ORTEGA et al., 2006 pg.189).

productoras aportando el aparato de producción para que las usuarias o espectadoras sean también las colaboradoras y productoras, para que se dé una reapropiación de la palabra –imagen- departe de las que siempre han estado excluidas de ella. En esta lógica, la reflexión, realización y montaje de los films se comenzaron a hacer juntos, por ende, la lucha y las imágenes de esta lucha, eran coherentes con los objetivos de las trabajadoras. Una experiencia en el que las jerarquías se disolvieron y donde, con la caída de esa estructura, el o la obrera dejó de ser el sujeto de representación para pasar a ser el sujeto de creación. Esta era la tarea que el colectivo se había impuesto bajo la misma concepción de “cine político” que su antecesor soviético “cuya primera virtud es la de no ponerse como modelo sino la de exigir una adecuación correcta, constantemente renovable, a las condiciones concretas de trabajo”, sin autores ni “cultos a la personalidad”, sino pensando en colectividad (MEDVEDKIN, 1977 p.12). Destacan de toda su producción el siguiente documental que hubieron de realizar en la misma fábrica: “Classe de Lutte” y también “Sochaux, 11 juin 1968”.

Mirando más hacia el sur, el Grupo Cine Liberación (GLC), a la cabeza de Fernando E. Solanas y Octavio Getino, comenzó a pensar en el cine como acto comunicativo, una herramienta más, como los panfletos, murales o debates, de las que los movimientos sociales se habían servido hasta el momento. Bajo esta intención nació su obra manifiesto: el film-ensayo “La Hora de los Hornos”. Como declaran los autores dentro del mismo film, en un apartado denominado “La Resistencia”, para ellos la importancia de la herramienta cinematográfica radicaba en su capacidad de rescatar y plasmar las luchas y los testimonios de la población cuyos datos habían sido borrados de la historia oficial sistemáticamente (tanto de las bibliotecas como de las filmotecas). Si la memoria de la insurrección popular sólo se estaba transmitiendo oralmente, era indispensable que esta transmisión quedase registrada para seguir construyendo una obra fílmica de carácter abierto en la que sean las voces de las que habían quedado al margen las que, precisamente, permitan resistir frente al enemigo que las estaba invisibilizando. De esta manera, lo que conseguía la proyección de aquellos registros, era poner a disposición de las organizaciones populares, sindicales y políticas -que por la misma urgencia de las batallas que libraban día a día no habían sido capaces de cristalizar-, sus propias imágenes para debatirlas. Con este ejercicio, lo que el GCL pone sobre la mesa –como gran aporte al cine militante- será la capacidad de trascender los márgenes de las obras fílmicas como tal para interpelar a los espectadores mediante una construcción formal fragmentada que permita invitar al debate y a la discusión continua. Es decir, propondrán a través de la praxis, convertir el acto fílmico en un acto asambleario.

De igual manera, el Grupo Cine de la Base, se sentiría exhortado a hacer frente a los abusos del poder usando el cine como arma de combate. Con la fracción cultural del E.R.P.-P.R.T.¹⁹ como plataforma, este colectivo se formaría de la mano de Raymundo Gleyzer y Nerio Barberis, a un inicio como un proyecto solamente abocado a la difusión cinematográfica de contrainformación. Un trabajo -como cuenta Barberis-, precisamente destinado a llevar el cine a “las bases” y no decirles “vayan ustedes al cine”. Sin embargo, los atropellos cometidos por la dictadura en aquel contexto histórico estaban a la orden del día. Cine de la Base pasó de la distribución a la producción para contestar a través de sus imágenes. Más allá de sus trabajos documentales –donde destaca la pieza “Ni olvido ni perdón: 1972, la Masacre de Trelew” - cargados de fuertes denuncias y realizados bajo los cánones de lo que se podía entender como “documental contrainformativo” en estos años, lo interesante de este grupo fue el haberse atrevido a utilizar formatos del “cine hegemónico” de ficción para plasmar sus contenidos. Con su film estrella “Los Traidores” se pusieron el propósito de realizar un largometraje para la clase obrera a partir de una ficción de estructura clásica a momentos permeada por fragmentos documentales. Decisión que se tomó, como afirmaría Gleyzer en una entrevista, de acuerdo al público que se pretendía llegar. Basándose en la experiencia que años antes habían iniciado en el campo de la difusión dentro de los barrios populares y fábricas, tenían claro que un film con estas características también podía ser una manera de acercarse a un espectador acostumbrado al consumo de otros formatos más comerciales²⁰. Por tanto, lo que perseguían era utilizar las mismas formas que había generado la burguesía para la dominación como instrumento eficaz para la liberación.

¹⁹ Los planteamientos del E.R.P. (Ejército Revolucionario del Pueblo), dependiente del P.R.T, eran de tendencia marxista-leninista. Como brazo cultural creó el F.A.T.R.A.C. (Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura), donde se adscribía Cine de la Base.

²⁰ Respecto al proyecto a “Los Traidores” (al principio pensado como una fotonovela) escribe: “Actualmente está casi finalizado el proyecto de una fotonovela que se llama ‘Los traidores’, en la que en unas 50 fotos se sintetizan las distintas partes del film (...) Pensamos venderlo, por medio de los militantes de la corriente clasista, en las puertas de las fábricas y a 50 pesos, que es un precio insignificante. ¿Por qué hacemos esto? Veo las caras de horror de algunos compañeros al ver que nos valemos de los instrumentos de la colonización cultural una vez más. (...) Basta hacer un recorrido por los barrios populares para observar la eficacia de un instrumento así ¿Cuántas mujeres vemos en sus casas leyendo fotonovelas?, ¿y cuántos obreros las leen camino al trabajo? Pues bien, que lean ‘Los traidores’, que como cuesta barato y es una historia amena y bien contada, se transforma en un modo para hacer entrar en la vida cotidiana la ideología en juego” (MESTMAN, 2001 p.18).

Por otro lado, el Grupo Ukamau a la cabeza de Jorge Sanjinés, ubicaría su práctica militante desde las luchas del pueblo indígena. Como afirma el director boliviano, era necesario que el cine indigenista realizado hasta ese momento dejara su carácter “quejumbroso, llorón y paternal” (SANJINÉS, 1979 p.16) y adquiriera consciencia sobre la realidad de estas mayorías, ya no bajo una mirada antropológica sino como protagonistas de todos los procesos históricos dentro de la sociedad latinoamericana. Aquí puede rescatarse la mirada fanonista desde la que esta vertiente del cine militante opera, mirada que trascenderá su época y desde la que pueden entenderse los procesos decoloniales más recientes. En este sentido, el cine podía dar batalla a la neo-colonización, en tanto el trabajo junto al pueblo parta por acercarse a sus protagonistas, en este caso comunidades que por lo general no se habían enfrentado nunca a una proyección cinematográfica, mucho menos a la producción de la misma. Sería a través de la praxis –tras los films “Ukamau” y “Yawar Mallku”- que el colectivo encontraría la mejor manera de pensar, producir, filmar, editar y exhibir cine junto y para el pueblo, enfrentado una de las dificultades más grandes dentro de los films militantes: el minimizar la brecha entre quién filma y quién es filmada. Es decir, que pone una importante reflexión sobre la mesa, acerca de la brecha existente entre el o la cineasta blanca occidentalizada de izquierdas dueña de los medios de producción y la -en este caso particular- comunidad indígena o -en casos más urbanos y de colectivos en resistencia actuales- comunidad de vecinas, migrantes, etc., que no cuenta con los recursos ni económicos ni técnicos para acercarse al mundo del audiovisual y contar su propia historia. O entre los usos políticos que la cineasta piensa que una película contrainformativa puede tener y los usos políticos que las protagonistas realmente persiguen. Praxis y error. Este es el otro gran valor de la experiencia del Grupo Ukamau, el haber asumido el arte cinematográfico no sólo como un campo de lucha, sino también como un campo de exploración de sus posibilidades al entrar en contacto con el público al que era útil.

3.3.2 Los límites de la disidencia metafórica.

En el Estado español, también esta efervescencia histórica, política y fílmica del período hubo de influir en los movimientos cinematográficos. Sin embargo, lo hizo con diferentes ritmos y bajo circunstancias distintas a la de sus contemporáneos europeos. Esto por una razón muy simple: serían colectivos atravesados por la clandestinidad que les supuso la dictadura y toda la lucha tardó franquista posterior. Lo cual no significa que, por la manera en que se desarrollaron los acontecimientos internos e influenciados por lo que se cocía fuera de sus fronteras, no hayan surgido proyectos

de cine politizados bastante combativos y referentes indudables de lo que vendría después.

Retomando los hilos del capítulo anterior, se puede comenzar por apuntar que a inicios de 1938, poco antes de ganar la guerra definitivamente, el primer gobierno constituido por el General Franco ya había fundado, con Manuel García Viñolas al mando, el Departamento Nacional de Cinematografía, dependiente de la Dirección General de Propaganda del Ministerio del Interior. Su misión fue gestionar toda la producción, rodajes y distribución de material relacionado con la guerra –el noticiario NO-DO y películas a favor del frente nacionalista por mencionar alguno-, además de establecer una normativa respecto a la censura de producciones nacionales e internacionales. Con la constitución de este aparato el régimen consigue hacerse con el poder no sólo represivo sino también ideológico a sabiendas de la influencia que el cine podía tener en la opinión pública. A partir de aquí, las películas predominantes por más de una década serían de corte conservador, folklorista, literario o, en caso de ser históricas, una serie de relatos acerca de dos bandos enfrentados –el republicano y el nacional- con un claro enemigo “rojo” al que temer y ajusticiar. “Entre medio quedaban algunas individualidades rebeldes frente a las catalogaciones estereotipadas (Serrano Osma, Luis Maquina, Llobet-García, José López Rubio, Edgar Neville; aportaciones esporádicas de Mihura, García Maroto o Antonio Lara)” (HEREDERO, 1993 p.19). Todos ellos autores que se han de mencionar por escapar, dentro de sus posibilidades, de las coordenadas propagandísticas del régimen. Aunque para que esto se active desde una perspectiva colectiva, tendrían que pasar unos cuantos años más.

Así llega la década de los 50, momento en que la producción de films de corte “antifranquista” comienza a tomar más cuerpo -al margen de las excepciones mencionadas de la década anterior-. A grandes rasgos, se puede decir que en este período, los contenidos jugaban entre el desafío de retratar la realidad social de la época de manera crítica y buscar los mecanismos formales para lograr pasar los filtros de la censura con todas las contradicciones que esto conllevaba. Entre los iniciadores de esta tendencia se puede mencionar a los directores Juan Antonio Bardem o Luis García Berlanga, a los que se unirían después Carlos Saura y Fernando Fernán-Gómez, o los catalanes José María Forn, Julio Coll y José María Nunez.

“Desde las imágenes de *Surcos* y de *Esa Pareja Feliz* abren la puerta para la expresión del pensamiento crítico y de las actitudes inconformistas en el seno del cine español, el camino que éste recorre durante la primera mitad de la década conduce a una progresiva articulación operativa de estas posiciones. Ese itinerario

está erizado de dificultades, va siendo impulsado por una élite cultural y cinematográfica todavía minoritaria, avanza en medio de todos los obstáculos interpuestos por la berrera de la censura o de la represión política directa y sólo de forma intermitente consigue encontrar espacios para manifestarse” (HEREDERO, 1993 p.347).

Será poco después, en el marco de las Conversaciones de Salamanca de 1955 – impulsadas por el Sindicato Español Universitario y el circuito del cineclubismo a la cabeza de Bacilo Martín Patino-, donde finalmente se juntarían varias voces de esa generación de cineastas para discutir acerca del destino de la industria cinematográfica española desde una mirada contraria al régimen.

“Allí se hizo un llamamiento, un manifiesto de concienciación nacional: "Resulta desalentador comenzar una tarea cuando debería encontrarse ya en pleno desarrollo (...) El cine español vive aislado; aislado no sólo en el mundo, sino de nuestra propia realidad. Ninguna ocasión mejor que ésta, ofrecida por la Universidad de Salamanca, alma de la cultura española, para lanzar desde ella nuestra voz de alarma... El cine español está muerto. ¡Viva el cine español!" (CAPARROS, 1983 p. 38).

Será en esta misma década cuando, comenzada la Guerra Fría, los representantes de la ONU levanten el bloqueo a España que se había acordado al finalizar la II Guerra Mundial. Con esta medida, el franquismo encuentra aliados, sobre todo en países como Estados Unidos, que buscaban combatir el comunismo sin importar el sistema de gobierno bajo el cual se opere, y en consecuencia se fortalece haciendo parte del denominado Bloque Occidental del Talón de Acero. Sin embargo, pese a esta favorable coyuntura y una intención aperturista, a los albores de los 60 el régimen vive una crisis generalizada que le obliga a constituir un nuevo gabinete y un nuevo planteamiento económico de la mano de las oligarquías capitalistas enfocado en la expansión, en el turismo y en impulsar el aparato productivo. El cine no sería la excepción. Y por decisión de la Dirección General de Cinematografía los recursos a él destinados se concentraron en impulsar la televisión y un cine de exportación y coproducción que dejara las lógicas de la autarquía. Aun así, lo que se mantuvo fueron las normas de censura y la ideología que operaba en ellas, sólo que esta vez desplazadas hacia el beneficio de, precisamente, los oligarcas.

En este contexto –y también fruto de las ya mencionadas Conversaciones de Salamanca- nace el denominado Nuevo Cine Español (NCE) de la mano de José María Escudero como uno de los grandes impulsores. Su planteamiento ya no sólo giraba alrededor de hacer un cine contra el régimen, sino también contra el carácter claramente comercial y espectacularizante que planteaba este nuevo panorama. Y aunque, en este sentido, se esperaba estar a la par de los “nuevos cines” que emergieron en otros países, el NCE no terminaba de encajar formal o discursivamente

un planteamiento rupturista²¹. Por eso, pese que aquí confluyeron directores de gran renombre como Mario Camus, José Luis Borau, Antonio Mercero, Víctor Erice, Basilio Martín Patino, Francisco Regueiro, Antxon Eceiza o Pedro Olea –alumnos de la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC)-, hay bastante controversia respecto al trabajo que esta generación hubo de realizar.

“(…) El objetivo de modernizar el cine español promocionando el trabajo de los jóvenes realizadores resultó un fracaso por las reticencias de casi todos los implicados. Por un lado, la administración no veía con buenos ojos las licencias que se tomaban los jóvenes vivamente politizados de la Escuela oficial del Cine. Por el otro, los realizadores veteranos contemplaban con suspicacia las atenciones que recibían estos cachorros *Nuevo Cine* -la revista que promocionaba a los directores afines al espíritu aperturista-. Pero lo definitivo fue que los propios realizadores recién salidos de la EOC, a los que estaban destinada las ayudas, las desdeñaron. De hecho, las medidas aplicadas “desde arriba” chocaron estrepitosamente con los estudiantes, que entendieron que bajo esta apariencia de estrategia bien intencionada se encontraba el deseo de lavarle la cara a la dictadura ofreciendo una mayor imagen de independencia creativa y utilizándoles a ellos como cómplices de la operación” (GARCÍA-MERÁS, 2016 p.21).

Por tanto, aunque es verdad que esta generación proyectaba una renovación frente al “cine de pandereta” y la “comedia española” en auge, sus films –denominados de “interés especial”- tampoco gozaron de grandes públicos o de una estabilidad en cuanto a la calidad. Precisamente debido a la presión que suponía jugar bajo las normas del mismo régimen al que pretendían criticar y en el marco de una etapa aperturista ficticia que, en mayor o menor medida, hubo de fagocitar al NCE.

“Juzga así Antonio Castro a esta generación perdida: “Ante estas expectativas, sólo cabían dos opciones: aceptar el amable ofrecimiento de la Administración, o rechazarlo; aparentar que se aceptaban las reglas del juego, para cambiar el juego desde dentro, no se puede calificar de ingenuidad, sino más bien de autoengaño no asumido (...) Las reglas del juego no eran susceptibles de ser cambiadas, porque en el caso de que se intentase, o el jugador era automáticamente excluido del juego o, en último caso, se interrumpía el juego si fuera preciso”(CAPARRÓS, 1983 p.49).

En el mismo período, también con un carácter antifranquista, pero más próxima a la *Nouvelle Vague* que a este llamado “cine mesetario”, surgía en Catalunya l'Escola de Barcelona. “Tenia a l'estil del cine jove europeu, una etiqueta, uns cineastes que els agradava parlar, alguns teòrics que els sustentaven, una voluntat d'equip, algunes pel·lícules –poques- i un enemic interior contra el qual definir-se: el cine mesetari”

²¹ Así lo cuenta el mismo Basilio Martín Patino en una entrevista: “Aquello de Salamanca, pequeñas reivindicaciones de pequeños burgueses que, eso sí, serían de izquierdas, pero que lo que quería, lo que queríamos quizá, era dar un pequeño golpe de estado para quitar a los que hacían cine entonces para ponernos nosotros a base de pactar con quien hiciera falta, prometiéndoles que nosotros íbamos a ser mas guapos, más listos, más cultos...” (MARTÍN PATINO, 2016 p.46).

(BALLÓ, 1992 p.340). Este movimiento, al contrario de su par en la capital, planteaba películas bastante intelectuales, vanguardistas y de carácter cosmopolita –de hecho, la vanguardia era su forma de vida- sin estar determinado por los resultados que éstas pudiesen generar. Se trataba más bien de una *gouche divine* que llegaba sobre todo a un público minoritario, aquel cansado de las “españoladas” del cine nacionalista o del realismo posibilista que venía del NCE. En un manifiesto publicado en la revista “Nuestro Cine” en 1967 la Escola se definía mediante los siguientes puntos:

“1) Autofinanciación y sistema cooperativo de producción. 2) Trabajo en equipo con un intercambio constante de funciones. 3) Preocupación preponderantemente formal, referida al campo de la estructura de la imagen y de la estructura de la narración. 4) Carácter experimental y vanguardista. 5) Subjetividad, dentro de los límites que permite la censura, en el tratamiento de los temas. 6) Personajes y situaciones ajenos a los del cine de Madrid. 7) Utilización, dentro de los límites sindicales, de actores no profesionales. 8) Producción realizada de espaldas a la distribución, punto este último no deseado sino forzado por las circunstancias y la estrechez mental de los distribuidores. 9) Salvo escasas excepciones, formación no académica ni profesional de los realizadores” (RIAMBAU, TORREIRO, 1999 p.169)²².

Bajo esta estela, se produjeron grandes piezas como “Dante no es únicamente Severo” de Joaquim Jordà i Jacinto Esteve, “Fata Morgana” de Vicente Aranda – ganadora en Cannes-, o “Nocturno 29” de Pere Portabella. Poco tiempo después se disolvería. Quizás por el exceso de intelectualidad de algunas de sus películas o por la misma endogamia que se había generado dentro del movimiento. Aun así, es importante destacar la figura de dos de los realizadores pertenecientes a esta corriente que posteriormente ejercerían un cine de carácter altamente politizado –aunque no dentro de entornos colectivos-, Joaquim Jordà y Pere Portabella. El primero, hubo de filmar como cineasta militante, durante su exilio en Italia, distintas luchas que se desarrollaron durante los años 60 y 70, dejando interesantes metrajes como “*Il perché del disenso*”, “*Portugal, país tranquilo*” o “*I tupamaros ci parlano*”. Posteriormente llevaría a cabo producciones tan indispensables para la comprensión de la historia local, como son “Numax Presenta” y “Veinte años no es nada”, con las cuales hace visible la ocupación de una fábrica y su autogestión obrera durante la etapa de la Transición y luego, el destino que siguió cada uno de los protagonistas de esta lucha ya totalmente desarticulada. Y también documentales como “Mones com la Becky” –en el que reflexiona sobre la imposición de los límites sociales a la hora de ordenar el mundo de la locura y de la cordura-, o “De Nens” –en el que refleja la manipulación política y mediática que se da en torno a un sonado caso de pederastia en el barrio del Raval, como arma criminalizadora a favor de la especulación inmobiliaria y un plan

²² Extraído de Joaquim Jordà, “La escuela de Barcelona a través de Carlos Durán” Nuestro Cine, n.º 61, abril de 1967, págs. 36-37.

urbanístico de “higienización”-. Portabella, por su parte, sería el creador de una plataforma de producción para films críticos y alternativos -la productora Film 59- y además generaría –aparte de sus largometrajes de ficción-, un material documental bastante significativo a la hora de leer la Historia desde un ángulo contrahegemónico y en correspondencia con los acontecimientos más recientes, como son los films “Informe General” e “Informe General II”.

3.3.3 Colectivo, clandestino y contrainformativo: el cine militante del tardo franquismo y la Transición.

Finalizando los años 60, una vez llegado el tardo franquismo, las fricciones entre la línea conservadora de la Dirección General de Cinematografía y el Grupo Nacional de Exhibición del Sindicato del Espectáculo y las peticiones de apertura del Sindicato de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía, se acrecentaron. Además, como consecuencia de las modificaciones que se habían iniciado en el terreno económico vía presiones externas –producto de la planificación económica de capitalismo regulado que se había pactado con el bloque la década anterior-, los mecanismos controladores experimentaron una cierta distensión. Si bien no se pudieron abolir del todo las normativas vigentes en cuanto al adoctrinamiento, la censura, la represión y el proteccionismo, comenzaron a producirse algunas películas de corte más intelectual que, aunque continuaron por la línea de la disidencia metafórica, ya anunciaban la caída del régimen. Ahí se encuentran títulos como “El espíritu de la colmena” de Víctor Erice o “Cría Cuervos” de Carlos Saura. A la vez, filmes como “Canciones para Después de una Guerra” o “Queridísimos Verdugos” que no hubieron de pasar la censura, impulsaron a su director Basilo Martín Patino y a otros y otras de su generación a hacer pases en las zonas fronterizas de Francia, evidenciando también el resquebrajamiento de ese aparato de prohibiciones.

Sin embargo, llegados a este punto, lo interesante para esta investigación durante la etapa tardo franquista, radica en la aparición de un “otro cine”, uno bastante más contestatario, politizado, militante y dispuesto a plantar cara a la represión social y fílmica. Si con el tablero de juego descrito anteriormente, la estrategia de operar desde el interior de la bestia había fracasado estrepitosamente, estaba claro que había que buscar las rencillas por las que operar a un nivel crítico y reapropiándose de la herramienta cinematográfica. Por otro lado, la coyuntura política de este período, era un caldo de cultivo propicio para que las reflexiones de colectivos de otras latitudes resuenen en quienes habían decidido apostar por la marginalidad y la clandestinidad.

“En el periodo que abarca desde mediados de los 60 hasta las primeras elecciones libres, se producen dentro y fuera de España una serie de circunstancias: El Mayo francés de 1968, el proceso de Burgos contra los miembros de E.T.A. en 1971, el Proceso 1001 en 1973 y el asesinato de Carrero Blanco, la Revolución de los Claveles en Portugal, las huelgas obreras en España, por citar algunos ejemplos. Todos estos acontecimientos propician la aparición de formas de cine documental de diversa procedencia, pero con características muy similares, es decir: precariedad técnica, producción clandestina o semi-clandestina, contenido político o sociales antifranquistas, distribución y en alguno de los casos anonimato de los autores” (CALABUIG, 2002 p.5).

Lo que se buscaba era romper definitivamente con todo el aparato burocrático e industrial para apostar por un modelo de autogestión independiente de las estructuras creadas por las instituciones del régimen. Intención que hubo de ponerse por escrito ya en 1967 en el marco de las Primeras Jornadas Internacionales de Escuelas de la Cinematografía llevadas a cabo en Sitges –animadas por estudiantes de la EOC como el cineasta libertario Antonio Artero-, a través de un manifiesto considerado como uno de los gérmenes de este cine combativo. He aquí los puntos esenciales del documento:

- a. “El libre acceso al ejercicio de la profesión con las implicaciones siguientes:
- b. Supresión del Sindicato Nacional del Espectáculo y creación de un Sindicato de base democrática.
- c. Supresión del cartón de rodaje y de cualquier clase de permiso de rodaje ajenos.
- d. Libertad de expresión no sujeta a controles gubernativos, ni administrativos directos o indirectos.
- e. Supresión de censura previa, a película completada y para exhibición.
- f. Supresión del interés especial y de cualquier clase de subvención como mecanismo de control y su paso al control del sindicato democrático.
- g. Control de los mecanismos de producción, distribución y exhibición por el sindicato democrático.
- h. Todos los medios de formación profesional deben estar en poder del Sindicato Democrático, lo cual implica la transformación de la estructura de la actual EOC” (GARCÍA-MERÁS, 2016 p.23).

A partir de aquí, como apunta García–Merás (2016), el cine militante que se gestó en el Estado Español –haciendo un paralelismo con sus contemporáneos-, también basó gran parte de su labor en los sustentos filosóficos sobre hegemonía de Antonio Gramsci, “Los aparatos ideológicos del Estado” de Louis Althusser y el situacionismo de Guy Debord. Asimismo, planteó debates intrínsecos al activismo cinematográfico acerca de la importancia del lenguaje fílmico, la abolición de la figura del “autor”, o el aporte real de las películas como armas contrainformativas al servicio de las y los trabajadores. Pero, como se mencionaba antes, tuvieron que trabajar en circunstancias adversas por el añadido de encontrarse aún bajo la sombra de la represión dictatorial –encontrando más afinidad con la realidad de los colectivos

latinoamericanos que hubieron de coincidir en la etapa más represiva de sus propias dictaduras-. En este sentido, quienes apostaron por este camino eran conscientes de que dar la espalda a la legalidad vigente significaba asumir el asedio policial con todo el riesgo que esto conllevaba: detenciones, torturas, desaparición, asesinato o exilio. De hecho ya el mismo manifiesto de Sitges había sido incautado por la policía para evitar que estas ideas se propagasen y las jornadas acabaron con la detención de varias estudiantes, convirtiéndose este evento en un claro síntoma de eclosión²³.

Es evidente, que se trataba de una vía muy diferente a la formulada por la corriente “mesetaria” –desgastada por los constantes enfrentamientos con las instituciones que a la vez cobijaban a esta generación-, o l’Escola de Barcelona –que pese a su rupturismo formal, sería un producto de la burguesía catalana de izquierdas, sin una intención radicalmente politizada. Y paradójicamente también deudora de la caída de ambos movimientos, llevándose consigo a los cineastas más radicales de los mismos (Pere Portabella, Joaquim Jordà, Antonio Artero, Carlos Durán, entre otros), sobre todo tras la huelga de estudiantes de la EOC en 1972 y su posterior cierre definitivo.

Pero eso no es todo, continuando con el recorrido que hace García-Merás (2016), también se puede afirmar que se trataría de una vía en la que se estableció una distinción respecto al “cine independiente”, con el que compartían los fundamentos, pero no así los objetivos, puesto que para este último, la búsqueda se limitaba a hacer un cine crítico que pudiese tener movilidad en los circuitos profesionales. Para ello, como producto de los debates de la Muestra de Cine independiente de Almería en 1975, se hubo de redactar el denominado Manifiesto de Almería, en el que –previa toma de conciencia tanto de las realizadoras que no buscaban ir por los derroteros de la disidencia, como de las revistas especializadas- se acordó en la utilización de la expresión “cine alternativo” para distinguir al cine de combate ideológico, de carácter social y con estructuras de producción y exhibición totalmente diferenciadas de aquellas habituales –estructuras locales de red entre cineclubs, asociaciones obreras, parroquias²⁴-. Asimismo, aunque muchas de las y los miembros de estos colectivos

²³ “La advertencia de Sitges fue tan contundente que para evitar nuevos incidentes las jornadas se transformaron en un festival cinematográfico especializado en cine fantástico, concretamente en el que hoy de conoce como Festival Internacional de Cinema de Catalunya” (GARCÍA-MERÁS, 2016 p.24).

²⁴ “...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... Propugna: 1.- un cambio estructural que comporta un modo de producción y su difusión (distribución y exhibición). 2.- una práctica cinematográfica que se inscribe en el contexto sociopolítico donde se produce. Característica esencial de este CINE ALTERNATIVO es la

militaban en partidos de izquierda, decidieron no responder a ninguna supervisión externa que condicionara su labor. En definitiva, se decidió trazar un camino fílmico, digamos, genuinamente “antifranquista” y que además pasaba de la autoría a la autogestión y a la colectividad como verdaderas herramientas anticapitalistas.

“El Régimen podía tolerar el trabajo de un artista díscolo y rebelde (presentando ese gesto como uno de tolerancia), pero no las experiencias del trabajo colectivo, donde participan multitud de agentes difusos –lo que impide el control de su actividades- y en los que la responsabilidad se diluye (lo que permite a sus autores eludir las acciones represivas)” (GARCÍA-MERÁS, 2016 p.19).²⁵

De los colectivos que hubieron de emerger bajo estas coordenadas se pueden rescatar aquí algunos de ellos por su relevancia como el Colectivo Cine Madrid; o además –dada la delimitación geográfica de este estudio- por su pertenencia al territorio catalán como la Cooperativa de Cine Alternatiu/Central del Curt o el Colectivo Cine de Clase; y otros que sin haber sido tan conocidos, siguiendo a Roberto Arnau (2013), son pioneros y precedentes de toda esta historia como el Grup de Producció, l’Escola de Aixelà o el Cine Club del Colegio de Ingenieros de Catalunya, cuyo foco además de la labor fílmica estaba en el campo social y pedagógico.

Como cuenta uno de sus miembros, Tino Calabuig (2002), el Colectivo de Cine de Madrid (CCM) da sus primeros pasos el año 1975 tras un encuentro, propiciado por Juan Antonio Bardem, entre su persona y Antonio Linares. Este último ya había producido filmes acerca de las protestas obreras y los presos del Proceso 1001, coincidentes con la línea de Calabuig que acababa de rodar “La ciudad es Nuestra” sobre los movimientos estudiantiles. En un corto periodo y con material muy escaso – tan sólo dos cámaras 16mm, una Bolex Paillard y una Beaulieu- comenzaron a rodar todo lo que marcaba la urgencia de los tiempos y que estaba siendo silenciado por los medios oficiales: manifestaciones, huelgas, la lucha por la Amnistía, etc., para distribuir las luego a nivel local y a televisoras extranjeras. A esta labor se unieron más compañeras y compañeros como María Miró, Miguel Hermoso, Javier Maqua o Jorge Adolfo Garijo, además de otras militantes del Partido Comunista Español (PCE) o Camisones Obreras (CCOO) que colaboraban activamente en las producciones. En este sentido, si bien, se declaraba como un colectivo no suscrito a una organización

necesidad de que cumpla una función social en contraposición con el cine de industria. 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...” (ROM, Martí, 2005 p.4).

²⁵ Citando a Perucha “Del colectivo como forma de invención” op.cit.

partidista como tal, es verdad que a medida que acrecentaba su producción, recibía financiamiento y material técnico de parte sobretodo del PCE o ayudas de exiliadas en el exterior afines a este partido.

A los pocos meses, según cuenta Andrés Linares, y tras la muerte de Franco, decidieron que era necesario dar un paso más que el de sólo contrainformar.

“Veíamos que quedábamos reducidos a ser una especie de “freelancers”, que proporcionábamos materiales fílmicos arriesgados a televisiones extranjeras, que nos estábamos especializando en saber correr muy bien detrás de la policía, en escondernos las cámaras en los sitios más insólitos (...) Se consideró que había que dar el famoso “salto cualitativo”. Había que hacer productos mejor elaborados, más rigurosos, más reflexivos, menos de pura contrainformación y más de análisis y profundización de los hechos” (GARCÍA-MERÁS, 2016 p.54).

Ya en plena Transición, con la filmación de los documentales “Vitoria” y “Raimón” el colectivo conseguiría este propósito y se constituiría como tal. El primero, es un documental acerca del violento desalojo de la iglesia San Francisco de Asís en esta ciudad del país vasco –donde se estaba llevando a cabo una huelga laboral-, por parte de la Policía Armada. Un hecho que luego derivó en altercados, diversas manifestaciones y huelgas que siguieron varios meses, dejando un total de tres obreros muertos y varias personas heridas. Y “Raimon”, es un material que recupera el primer recital que hubo de protagonizar este cantautor valenciano en la universidad Complutense de Madrid el año 1968.

A propósito de su teoría y práctica cinematográfica, son interesantes las reflexiones que dejaron acerca del cine militante en el libro de Andrés Linares titulado precisamente “El cine militante” (1976), donde, por miedo a la represión el autor opta por hablar en términos generales y enfocándose en el panorama internacional, haciendo hincapié en la labor, las contradicciones y el pensamiento de sus pares franceses o latinoamericanos. Por otro lado, a posteriori, Calabuig recogería en sus memorias (2002) una de las preocupaciones fundamentales del colectivo que, al día de hoy, pueden ser bastante interesantes a la hora de afrontarse a la estética de la imagen en contextos de militancia, conflicto y represión. Así lo relata:

“Cuando se pone el ojo en el visor de una cámara es para enfocar y seguir la acción, registrando lo mejor posible el acontecimiento. Sin embargo, también hay que vigilar. ¿Nos ha visto alguien? ¿Se han fijado en nosotros? Pueden ser secretas, Guerrilleros de Cristo Rey (temibles y provocadores grupos utilizados por la policía para detener activistas). O también puede ser un conciencioso manifestante que, con toda razón, no quiere salir en la foto y atiza sin contemplación un garrotazo al camarógrafo o a la cámara. De modo que hay que tener más ojos que Santa Lucía, lo que redundará al final en un resultado decepcionante (...) Al visionar el material revelado observamos que casi todo está desenfocado, movido o medio borrado

porque la cámara no se cargó bien; quizá se salve algo, pero eso es lo que menos importa” (CALABUIG, 2002 p.7).

Respecto al trabajo de revelado, distribución y exhibición, con el tiempo el CCM lo destinó a un grupo específico de sus miembros, asumiendo que era un eje con el cual tener especial cuidado dada su condición de ilegalidad. Por un lado, el material para el revelado se enviaba a París o Roma –con el apoyo de Unicité y Unitele respectivamente- y se aprovechaba la estadía para proyectar el resultado y recaudar algunos fondos; y por otro se hicieron redes con festivales como el de Leipzig, televisoras de Francia, Bélgica o Alemania, y colectivos afines de otras regiones del Estado Español que hubieron de conocer durante encuentros como el de Almería, intercambiando los filmes para sus respectivos pases clandestinos²⁶.

Finalmente, en 1978 el CCM se disuelve al ver, durante el rodaje de la festiva concentración del PCE en Torredolones –previa a las elecciones de 1977-, que los propósitos con los que se había gestado, ya no respondían a la coyuntura en la que se encontraban en ese entonces. Para aquel momento ya filmar acontecimientos como este había dejado de ser ilegal, por ende, el objetivo de contrainformar se disolvía, además la estructura de financiación de parte del partido se hacía explícita, convirtiendo a este documental en una especie de trabajo por contratación. Había llegado “la democracia” y con ella la desmovilización generalizada. El colectivo decidió finalmente su disolución. De él quedan grandes piezas como las ya mencionadas anteriormente más otros títulos como “Amnistía y Libertad”, “Hasta siempre en la Libertad” y “Voces para Unir”.

En lo que se refiere a los colectivos catalanes, cabe prestar especial atención a la Cooperativa de Cine Alternatiu (CCA) y el tándem que crea junto a la Central del Curt (CDC) por la incidencia y peso que tuvo en los circuitos alternativos y militantes. Esto debido, por un lado -como factor a destacar en la actualidad-, a haber consolidado una red de completa autogestión en todos los niveles del proceso cinematográfico. Y por otro, a haber hecho de nexo, considerando las trabas que imponía el momento político, entre quienes conformaban la militancia cinematográfica dentro del territorio. En un principio la Central del Curt, cooperativa autónoma fundada en 1974 por Joan Martí Valls, Josep Miquel Martí Rom y Albert López Miró –algunos de ellos afiliados al PSUC y CCOO, otros más de tendencia anarquista, sin que esto determinara una

²⁶ “Después, las películas, aquí en España, se veían muy poco y en condiciones muy difíciles, las proyecciones eran super clandestinas y con citas previas: “Citabas a la gente en las esquinas y las llevabas serpenteando hasta el lugar de proyección”, me dice Linares. Allí, la gente asistente, aunque iniciada ya y suficientemente sensibilizada se jugaba el tipo” (GARCÍA-MERÁS, 2016 p.53).

ideología única-, había nacido como un proyecto de distribución, ya sea de films pertenecientes a otros colectivos, películas políticas internacionales prohibidas y de difícil acceso, o piezas más vanguardistas de autoras en la línea antifranquista. Esta distribución que hubo de iniciar en un pequeño radio de la comarca del Barcelonès, luego fue ampliando sus redes al resto de Catalunya, a nivel nacional e incluso internacional. Una red, por supuesto de carácter, llamémosle marginal, que se constituía por cineclubs, asociaciones de vecinas o casas de cultura (GARCÍA-MERÁS, 2016).

Poco después y dada la explosión de cine militante dentro y fuera de Catalunya, nacerá de este mismo seno en 1975, la Cooperativa de Cine Alternatiu con la que se comenzó a explorar en el campo de la realización y producción. A esto se añadió un trabajo de apoyo mutuo con otros colectivos geográficamente próximos: en el área de l'Hospitalet con el Col·lectiu Salvador Puig Antic (SPA), y en el área de Badalona con el grup Archibaldo Cámara. Entre las producciones propias destacan la película "Can Serra. La objeción de conciencia en España" y un proyecto de noticiario contrainformativo que sólo pudo entregar tres episodios: "El Born", "La Dona" y "La Marxa por la Llibertat". De los films conjuntos se pueden mencionar a "Badalona, sur mer" o "Entre la Esperanza y el fraude (España 1931-1939)". Asimismo, una de sus actividades más importantes estaba en la catalogación de todo el material que distribuían. Documentos estos, junto a los fanzines de los pases que realizaban, que fueron esenciales a la hora de rescatar, al menos los títulos, de esta cinematografía alternativa.

En 1982, tanto la CDC como la CCA dieron por finalizado su recorrido por motivos bastante similares a su par madrileño. Era cierto que con la llegada de la "democracia" y la consecuente ola de desmovilizaciones, una iniciativa de ruptura con el régimen franquista dejaba de tener sentido. Y eso no por un capricho de mantenerse en la clandestinidad, sino porque pese a la representación parlamentaria que los partidos de izquierdas habían alcanzado, colectivos como la Central del Curt con todo su peso ideológicamente combativo, no tenían cabida en las nuevas normas del juego que estaban emergiendo en la etapa de la "transición" (En esto se profundizará más tarde).

"Ara bé, ¿com pot ser que en l'etapa democràtica es sentissin més dèbils que en la franquista? A Catalunya havien guanyat els seus. L'Esquerra arribava a les institucions, als ajuntaments, a les diputacions. El model que la CDC representava era el que durant el franquisme havia promogut el PSUC. Era el moment per començar a implantar-lo. No havia de ser difícil aconseguir la gestió de locals per tot Catalunya que servissin com a espais per a la projecció, el debat, la creació... El que tenien al cap era seguir el model que el PCI tenia a Itàlia amb ARCI. Per què no

havia de ser possible. Es van iniciar els contactes amb les institucions, primer amb l'Ajuntament de Barcelona i la Diputació. No hi va haver resposta, sempre llargues” (MIR GARCÍA, 2007 p.11).

Y a este desentenderse de partidos y sindicatos, se sumaban también factores económicos: los altos costes que habían adquirido los materiales para la filmación y las casas de revelado por el control de las multinacionales norteamericanas; y las dificultades de mantener un proyecto cuando no había ingresos en taquilla por el auge que estaban experimentando las filmotecas –con el cine de autor- y las salas comerciales –con un gran porcentaje de pases destinados a producciones de Hollywood-, que dejaba muy poco margen (y público) para el cine alternativo. De todas formas y pese a su corta existencia, cabe destacar q sin la CDC y la CCA, sería muy difícil hablar del cine militante en Catalunya durante esta etapa o de la lógica de cooperativismo audiovisual que hoy en día vuelve a manifestarse ante la adversidad de la coyuntura.

También en la ciudad de Barcelona, surge el Colectivo Cine de Clase (CCC), como un proyecto anti autoritario, horizontal y multidisciplinario. Sus impulsoras son Helena Lumbreras, Mariano Lisa y como colaborador cercano Llorenç Soler –junto al que Lumbreras realiza el proyecto “El Cuarto Poder”-. Ya en 1968 Lumbreras, al regresar de Italia, donde había trabajado al lado de directores como Pier Paolo Pasolini o Bernardo Bertolucci, consigue que Unitefilm la apoye en la producción del medimetraje “España 68: El hoy es malo pero el mañana es mío”, de un claro contenido antifranquista y de evocación a la II República. A partir de esa experiencia, la cineasta se da cuenta de la importancia de hacer un cine con y para la clase proletaria que estuviese a la altura de la represión sociopolítica que padecía.

Lo interesante de este proyecto, -y que encuentra reflejo en algunos hoy en día- es el no caer en la obligatoriedad del trabajo que decidieron desempeñar, sin que eso significase no asumir responsabilidades. Esto no quiere decir que sus contemporáneos produjesen con la presión de una disciplina férrea, sino que en este caso en particular, ya se ponía en claro desde el inicio que cada una aportaría al grupo en el marco de sus posibilidades. Otro de sus aportes estaba en el enfoque que le daban al proceso de construcción de los films, priorizando el cómo y el para quién, antes que las formas –algo muy parecido a lo que buscaban los Grupos Medvedkin, el Grupo Cine de la Base o el Grupo Ukamau-, aboliendo de esta manera la división del trabajo o los relatos unívocos. Por ello, a la hora de filmar huelgas, movilizaciones o cualquier acontecimiento de corte político-social, procuraban hacerlo junto a sus protagonistas desde el primer momento. Esta era para ellas la única forma genuina de materializar

un cine que funcione de altavoz de cada una de las reivindicaciones y hacerlas visibles en un contexto de ocultamiento y censura.

Su modo de financiarse era por los propios ingresos que podían generar los pases de los films. No tenían ayudas partidistas, puesto que, apenas constituido el colectivo, Lumbreras y Lisa serían expulsados del PSUC tras ser encarceladas por su participación en una huelga contra el sindicato vertical de enseñanza. Situación que cambió medianamente con la muerte del caudillo, cuando televisoras internacionales se interesaron por comprar las piezas del cine alternativo, lo que les permitió llevar a cabo la realización de sus últimos proyectos. Por todos estos motivos y ante la urgencia y cambios del panorama político, los films que surgían del CCC carecían de una calidad óptima –dentro de los estándares en que esto pueda valorarse- y muchas de las piezas se editaban rescatando los fragmentos que se habían podido rodar durante las acciones. Entre las piezas más conocidas están “El Campo para el Hombre”, “O todos o Ninguno”, “Lucha Vecinal”, los cortos “Manifestació de la Diada de Sant Boi” y “Primer Aniversario de la Muerte de Txiki” y su última producción “A la vuelta del grito”. A finales de 1978 el CCC se disolverá anexándose sus integrantes a la Central del Curt.

Además de estos colectivos de mayor trascendencia, también se ha de tener en cuenta a otros que, sin ser menos importantes, vienen a constituir una suerte de iniciativas más periféricas o de menor protagonismo, pero que sin duda formaron parte esencial de todo el engranaje. Una de ellas será “El Volti”, distribuidora clandestina vinculada a Comisiones Obreras (CCOO) de Catalunya y al PSUC, aunque de carácter independiente. Desde 1971 comenzaría con la proyección, en Barcelona y comarcas, de films políticos internacionales y también locales, llegando a distribuir una cincuentena, todo y las circunstancias del momento. Las proyecciones, al ser de material prohibido, tenían un público asegurado y unas salas fijas –casas o estudios de militantes como Antoni Bertomeus, Asunción Garzón o Pere Ignasi Fagés-. Su nombre, no hacía más que indicar el lugar donde, tanto cineastas como cualquier particular, podía depositar el material que se quisiese proyectar. Sin embargo, por las medidas de seguridad adoptadas, era difícil acceder al sitio si no se estaba en un circuito determinado de personas, cosa que se fue flexibilizando a medida que se disolvía la dictadura. Lo destacable de sus años de funcionamiento, hasta el 76, fue que la policía nunca pudo llegar a tiempo a ningún pase y nunca pudo encontrar las cintas. Finalmente, El Volti se disuelve por motivos similares a los ya mencionados en otros casos, cediendo parte de su material a la Central del Curt –sucesora de esta primera distribuidora- y a CCOO.

También en los albores de este cine militante está l'Escola de Aixelà de Barcelona, que nace con el objetivo de impulsar la transformación social a través del cine, dando continuidad a la labor pedagógica que ya se había iniciado con las formaciones audiovisuales del Cine-Club de la Cámara de Ingenieros de Catalunya²⁷. Entre sus principios estaba desechar “el acceso al ejercicio profesional del cine” y “un rechazo contundente a la industria” y a todo el aparato cinematográfico del franquismo (ARNAU, 2013 p.302). Durante el poco tiempo que duró (1969-1970), diseñó tres ejes de formación: un cine de inspiración en el *underground* norteamericano –aquí destaca por ejemplo el director Antoni Padrós-, otro más de autor y social, y uno para hacer del audiovisual una herramienta de rescate de la memoria histórica. Y aunque se disolvió, hubo de influir a proyectos posteriores de formación como el grupo de l'Institut del Teatre –patrocinado por el Partido Comunista- del que participaron Pere Portabella, Llorenç Soler, Antoni Padrós, Pere Joan Ventura, entre otros. Un grupo que, tomando en cuenta las reflexiones del colectivo francés Dziga Vertov, se decantó por llevar a cabo un trabajo crítico que hable desde la materialidad de las imágenes.

Poco después, el 75, se formará el “Grup de Producció”, del que participará gente vinculada a l'Escola o l'Institut del Teatre, como Pere Joan Ventura, Manuel Esteban y Pere Ignasi Fages, pero desarrollando un programa más enfocado en un cine de crítica social, de agitación y propaganda. La intención era muy clara: había que registrar aquello que permitiera mantener viva la memoria combativa y colectiva de aquellos años, es decir, filmar las luchas populares antifranquistas en Catalunya que nunca serían visibilizadas en la confección de la historia oficial. De ahí salen piezas como “1 i 8 de febrer”, “Primer de Maig” y “11 de Setembre, Diada Nacional de Catalunya”. En cuanto a su sistema económico de producción, el Grup decidió no tener relación con ningún partido u organización. Lo mismo pasaba en el campo ideológico, aunque muchos de sus integrantes eran militantes de organizaciones marxistas. El colectivo se disolvería en 1977, dejando como legado la Comissió de Cinema de Catalunya, creada precisamente alrededor del film que produjeron acerca de la Diada Nacional. Entre sus integrantes se encontraban Pere Portabella, Roman

²⁷ Cine-club que había manifestado en uno de sus programas la siguiente intención: “Particularizando, entendemos que la misión de un cine-club ha de ser la de PROVOCAR y EXTENDER el interés del PUEBLO (Trabajador y Universitario) por la tan despreciada CULTURA CINEMATOGRAFICA, sirviéndonos esta de planteamiento y reflexión de los problemas e inquietudes que nos condicionan el contexto sociopolítico donde vivimos” (MIR GARCÍA, 2012 p.4).

Gubern, Carlos Durán, Manel Esteban, entre muchos otros y entre sus films más significativos están “Xirinacs” y “Sant Cugat”.

Por último y ya para cerrar, en un punto liminal entre todo este movimiento clandestino y la instauración de la “democracia” en el Estado Español, cabe hacer especial mención al colectivo Video-Nou (1977-1979) de la ciudad de Barcelona formado por Carles Ameller, Genís Cano, Albert Estival, Xefo Guasch, Marga Latorre, Pau Maragall, Llúisa Ortínez, Llúisa Roca y Joan Úbeda. Su relevancia puede resumirse en cuatro ejes: haber sido testimonio activo de los últimos focos de resistencia durante la Transición; su afán por hacer un trabajo a nivel de barrios que reivindicase el movimiento vecinal que se había gestado alrededor de las Asociaciones de Vecinos o la Coordinadora de Ateneos Libertarios con fuerte crítica a la gentrificación; declararse un colectivo crítico con los márgenes de la cultura institucional apostando por visibilizar la contracultura; y ser el primer colectivo en el Estado español en haber utilizado la *portapack* para realizar prácticas contrainformativas y de intervención social – posicionándose como un antecesor del llamado “videoactivismo” que vendría las décadas posteriores-.

“En noviembre de 1977 Video-Nou edita su *Projecte inicial d'estudi de les formes de vida i cultura popular als barris de Barcelona*. En él manifiestan su interés por superar la frontera entre “productor y consumidor (elemento activo y elemento pasivo)” [en catalán en el original] y apuestan por la participación de los sujetos en la vida comunitaria a través de la potenciación del uso de los medios audiovisuales. Su objeto de estudio son las relaciones entre espacios y formas de vida de la cultura popular” (HERRERO, 2008 p.1).

En este sentido, pueden encontrarse estrechas relaciones con las reflexiones que se apuntaban al inicio de este capítulo sobre “el autor como productor” de Walter Benjamin o las prácticas de les Groupes Medvedkin. De hecho, posteriormente –ya como gestores de un proyecto posterior, el Servei de Video Comunitari-, montarían un “video-bus” con los principios del cine-tren del cineasta ruso al que el colectivo francés debe su nombre. En consecuencia, el planteamiento de su organización era de carácter horizontal, no sólo a nivel interno, sino en relación con la red de movimientos con los que trabajaba y también con los y las emisoras. Estructura que era posible, entre otras cosas, por las facilidades que el vídeo portátil proporcionaba a la hora de adaptarse e integrarse en una realidad concreta, filmando, editando y exhibiendo a la vez en espacios públicos o asociativos.

En cuanto a su metodología de trabajo, siguiendo a Herrero (2008), se distinguen tres fases –no muy alejadas de lo que ya se había hecho dentro de los colectivos sesentayochistas o latinoamericanos-: la primera dedicada a la observación y descripción socioeconómica y urbanística del espacio a través de voces en *off*, entrevistas y registro de las relaciones y problemáticas del mismo; la segunda destinada a la proyección de este material al público directamente interesado y a otros barrios para propiciar una puesta en común; y la última que sería el registro de estos debates para su posterior visionado. Luego todo este material podía ser aprovechado para su distribución por otros colectivos o asociaciones interesadas en su contenido. De aquí, se puede deducir, que el interés de Video-Nou no estaba sólo en la contrainformación militante, sino en el factor de intervención para generar alrededor del audiovisual, experiencias de tejido social y empoderamiento. Ejemplo de esto serán los programas de dinamización colectiva que hizo junto a los Ateneos Populares de barrios obreros o de alta población migrante como Sants, Nou Barris, Canyelles y la Sedeta. De toda esta labor se desprenden títulos como “Canyelles (projectes Ateneu)” o “História urbanística (projecte Can Serra)”.

Respecto a sus trabajos de documentación de la situación política o la contracultura en Catalunya, se puede decir que tienen bastante similitud ideológica y programática con las experiencias aquí consideradas. Con el agente diferenciador de haber iniciado su recorrido cuando ya la censura había terminado y la lucha antifranquista se iba apagando. Detalle poco menor y que sitúa al colectivo –al contrario de sus contemporáneos/antecesores- en un campo de militancia enfocado en las luchas culturales y políticas por radicalizar el proceso hacia la democracia. De esta faceta salen títulos como “Vaga de benzineres”, “Telediario Montesol-Onliyú”, “Manifestació de bicicletes”, “Actuació d’Ocaña i Camilo”, “Campanya electoral de la Lliga de Catalunya” y, producto del registro del encuentro sindical y libertario de la CNT y la FAI en el Parc Guell, “Jornades Llibertàries Internacionals 1977 Barcelona”.

Así se cierra un ciclo y se abre el siguiente. A medida que finalizaba la década de los setenta todos estos colectivos, tanto a nivel global como a nivel local, se disolvieron. A cada uno le tocó un destino diferente. Algunos dejaron sus actividades por las propias contradicciones que les significaba continuar por la senda de la militancia o por intentar combinar ésta con un interés más agudo por la reflexión acerca de las imágenes. Otros fueron brutalmente reprimidos, sus miembros desaparecidos o llevadas al exilio. Y los menos, cambiaron la dirección de su labor cinematográfica por las circunstancias que traía consigo la “democracia” en todos los niveles. Lo que si se

palpaba a nivel transversal era que la coyuntura político-social estaba cambiando. En 1977 se elimina la censura en el Estado Español y, como se comentaba antes, esto modifica el horizonte del cine militante y la sostenibilidad de esa potente red clandestina de producción y distribución que se había ido construyendo entre los distintos proyectos –sustituida y normalizada luego en democracia por salas de ensayo y filmotecas-.

A la vez, el panorama que se abría con la Transición y todo lo que ésta conllevaba, propagó una ola de desmovilización de los cuadros militantes –desactivados en su totalidad con los Pactos de la Moncloa en 1977-, ante la cual el audiovisual contrainformativo se sintió sumamente incómodo y contrariado. Pese a intentar producir contenidos críticos sobre este proceso, ya no encontró cabida posible, ni siquiera en los circuitos marginales, ya casi completamente desmantelados. Es más, sus imágenes, en ese momento, fueron reutilizadas por televisiones para todo lo contrario: dar una visión conciliadora e impecable de la Transición. Sin embargo, aunque es verdad que a lo mejor no supieron reinventarse para dar batalla al enemigo que vendría después a cooptar la industria cinematográfica e ideológica, no cabe duda que dejaron trazado un camino que hoy en día merece la pena explorar. Sólo después de la valoración de lo sucedido y desde el conocimiento de las victorias y naufragios del cine militante de esta y otras latitudes, es que se puede caminar hacia adelante.

3.4 De acampadas, okupaciones y videoactivismo: la autoorganización social conectada que desmanteló “un mundo feliz” (1980-2011).

3.4.1 “Dormíamos, despertamos”: de la Cultura de la Transición a la recuperación de los espacios de construcción colectiva.

“En 1980 se abre una nueva década. La pérdida de legitimidad y posterior desvanecimiento de los grandes bloques ideológicos durante ese periodo, trajo consigo un proceso de transformaciones sociales, políticas y económicas, donde la expansión de las “democracias liberales, prósperas y estables” basadas en la economía de libre mercado se erigieron como el paradigma potencialmente universal en occidente, dando paso a su vez al fenómeno de globalización en todos los ámbitos.

Se asistía a lo que Francis Fukuyama denominó “el fin de la historia” ²⁸ (VARGAS, 2014 pp.63-64).

El Estado Español –teniendo en cuenta la singularidad del caso-, también tendió hacia este modelo político-económico tras haber atravesado la famosa “Transición” de un régimen dictatorial de cuarenta años a un régimen de monarquía parlamentaria formalmente democrático. Monarquía, no se olvide, que fue impuesta ya en 1975 por el mismo General Franco con la denominación de Juan Carlos I como el sucesor de la jefatura de Estado. Sin embargo, lo cierto es que esta Transición, contada oficialmente como un consenso modélico entre los actores políticos en juego, hubo de llegar tras una gran ola de movilizaciones y protestas que, en todo caso, no dejaron otra opción al ala franquista que negociar para mantener sus privilegios intactos. Ya en el 76 se habían legalizado los partidos con la Reforma Política –a excepción del PCE que lo haría un año después-. Tras las elecciones de 1977, algunos tendrían representación parlamentaria y ese mismo año llevarían a cabo el Acuerdo sobre el Programa de Saneamiento y Reforma de la Economía y el Acuerdo sobre el Programa de Actuación Jurídica y Política, a los que se conoce como los Pactos de la Moncloa, momento donde todo este proceso social “se entrega a las cúpulas de los partidos políticos y al Gobierno”²⁹ (MONEDERO, 2013, p.149). A partir de aquí se aprueba La Constitución el año siguiente –con la participación de sólo el 67% de la población en el referéndum

²⁸ Fukuyama sigue las ideas hegelianas, en las que, al contrario de muchos historicistas más radicales, afirma que el proceso histórico no continuaría indefinidamente, sino que encontraría su fin al establecerse sociedades libres en el mundo real. No se trataba de que hubiera un fin de los acontecimientos, sino que para Hegel la historia era “el progreso del hombre hacia más elevados niveles de racionalidad y libertad, y este proceso tenía un punto terminal lógico a alcanzarse una absoluta conciencia de sí mismo. (...) cuando Hegel declaró que la historia había terminado con la batalla de Jena en 1806, era evidente que no afirmaba que el Estado liberal había triunfado en el mundo entero; su victoria no era segura a la sazón ni siquiera en su pequeño rincón de Alemania. Lo que decía era que los principios de libertad e igualdad subyacentes en el Estado liberal moderno habían sido descubiertos y aplicados en los países más adelantados y que no existían principios o formas alternativas superiores al liberalismo. Las sociedades liberales estaban, en otras palabras, libres de las “contradicciones” que caracterizaron otras formas anteriores de organización social, y por tanto llevarían a su final la dialéctica histórica” (FUKUYAMA, 1992 pp.105-106).

²⁹ “La etapa que se inicia en 1977 puede caracterizarse por tres elementos (continuidad, consenso interno, aceptación): Continuidad, que suponía la aceptación sin alteraciones de una economía capitalista similar a la que había existido durante la última época del franquismo, si bien se pretendía una sustancial renovación de la misma. Aunque se careciese de un diseño concreto, perfectamente perfilado para esta renovación, se requería mejorar y diversificar el sistema de libre empresa, que ésta coexistiera con una elevada intervención estatal en términos de regulación económica, el mantenimiento de ciertos niveles del estado de bienestar y un sistema de relaciones laborales conducente a la negociación colectiva. Sin embargo, siempre estuvo muy claro que quienes –según el resultado de las elecciones- representaban entonces al pueblo español, en ningún momento pusieron en cuestión las bases mismas del sistema económico-social, el modelo de sociedad en su conjunto” (ETXEZARRETA, 1991 p.39).

que la hizo posible- y se consolida el régimen del 78. El año 1982 el PSOE ganará las elecciones y con su gobierno se terminará de catapultar un sistema democrático “institucionalista, regido por las élites políticas, donde se reducía el papel de las movilizaciones populares y la participación ciudadana” (*Ibidem*, p.177).³⁰ De esta manera, el Estado español se unía a las democracias liberales de sus pares europeos y a su programa de estado de bienestar social demócrata. Eso sí, olvidándose homologar también el antifascismo.

Así, en los albores de los ochenta, se estrenaba un país nuevo con su correspondiente relato conciliador y desmemoriado. La Transición quedó como la crónica de un éxito en ausencia de una lectura histórica donde este hecho se tomó *ad hoc*. No hubo mucho que explicar, pero sí mucho que justificar desde parámetros que presuponían que la llegada de la democracia era el fin último, porque cualquier movimiento que se desfasara de ese marco podría devenir en la incertidumbre –a lo que hubo de colaborar también el, en teoría no esperado, golpe militar a la cabeza del teniente Antonio Tejero en 1981-. Ser crítico con este supuesto, significó durante muchos años –y aún en la actualidad- el ser etiquetado como “radical”, “violento” o directamente “terrorista”, reforzándose así el discurso dominante con la creación de enemigos internos claramente identificables –llámense ETA, GRAPO, FRAP o posteriormente movimiento *okupa*, antiglobal, terroristas anarquistas o CDR-. De hecho, a este punto, es difícil no volver a pensar en Gramsci, cuando el mito recreado gozó de tal hegemonía que hubo de marcar a toda una generación que tenía mal visto remover en un pasado que, al final, sólo había sido “una pelea entre hermanos” a superar, llevándose, con esta afirmación, miles de fosas comunes por delante. Generación en la que también se naturalizó la despolitización –basada entre otras cosas en el miedo- dándole el maquillaje de libertad, se expandió el concepto de “clase media” –acompañado de un bienestar económico- desarticulando la lucha de clases y fomentando el consumo y se instauró la representatividad parlamentaria como la única fuente de participación política de los y las ciudadanas.

“La generación de la Transición, denominada en otros países como una incógnita (la X), pese a ser la más preparada de la historia, no ha tenido hasta la fecha en España herramientas para desarrollar y definir el que sea tema de su tiempo. Ha compartido con el resto de Europa el paso de los valores tradicionales materialistas (ligados al mundo del trabajo) a lo que Inglehart (1991) llamó valores postmateriales. Del mundo material articulado sobre el empleo, el salario y el consumo a un mundo líquido (Bauman, 1999) articulado por el deseo de consumo. En la misma jugada se mezcló

³⁰ Postulado que surge precisamente del Congreso extraordinario del PSOE de 1979, en el que manifestarían su posición a favor de la desmovilización popular en pos de ser parte activa del proceso democratizador.

una mayor información del mundo, una pérdida de certezas, una mayor confusión analítica, una irresponsabilización respecto de los asuntos sociales, una clausura del pasado y la apertura infinita de un futuro marcado por un desarrollo tecnológico que se independizaba de la voluntad individual. Una generación que empezó a visitar Europa y los Estados Unidos sin complejos, pero que no abandonó las fronteras materiales del nido familiar. Una generación llegada al pensamiento en libertad y que, como el ciervo que vive en un parque y que se cree libre, prefiere ignorar el mundo de fuera, acostumbrado a un camino acotado que reduce la incertidumbre. Una generación que pensó que bastaba pedir el poder y no entendió que el poder se coge" (*Ibíd*em, pp. 63-64).

Contextualización previa indispensable, para entender en qué medida esta coyuntura hubo de condicionar el ámbito cultural por más de tres décadas. O, en todo caso, como la cultura acompañó y prolongó –hasta nuestros días- todo aquel relato hegemónico. Aquí es interesante revisar la tesis del periodista Guillem Martínez (2012) sobre lo que denominó Cultura de la Transición (CT), refiriéndose a todo un constructo cultural que hubo de asentarse en la década de los ochenta ya con el PSOE en el poder, determinando las prácticas, reflexiones y vivencias en este ámbito, bajo un marco de sentido inamovible basado en el tándem democracia-mercado. Así lo explica:

“La génesis de la CT no se encuentra en la Guerra Civil. Se encuentra en sus quimbambas –o, glups, en su 2.0-: la Transición. Un proceso en el que las izquierdas tenían poco que aportar, por lo que su gran aportación fue a través de la cesión del único material que poseían: la cultura (...) Básicamente, la relación del Estado con la cultura en la CT es la siguiente: la cultura no se mete en política –salvo para darle la razón al Estado- y el Estado no se mete en cultura –salvo para subvencionarla, premiarla o darle honores-. Parece una relación civilizada, de padres divorciados, pero enrollados. Pero es, básicamente, una relación intrínsecamente violenta (...) en la CT desaparecen todos los productos culturales problemáticos. El resultado es la producción de miles y miles de productos apromblemáticos –en todas sus modalidades: social, política, sí, pero también formal y estética (...) La parte del Estado es complementaria a esa brutalidad. Con su dinero, sus premios, sus honores, facilita la cosa y ahorra tiempo, al decidir qué es cultura o no” (MARTÍNEZ, 2012 pp.15-16).

Se puede decir, pues, que en el periodo correspondiente a los años ochenta-dos miles, se hubo de utilizar la cultura –dominante, que no a la periférica- desde el marco institucional como herramienta para la despolitización, el inmovilismo y la mercantilización perpetrando así por un lado una ideología concreta y bastante aceptada a nivel global, y debilitando, por otro, cualquier tipo de respuesta crítica que pudiera poner en cuestión la gestión de la recién estrenada democracia o visibilizar sus cloacas.

“En los años ochenta, las culturas de ruptura desaguan por las nuevas cañerías del régimen del 78 y la dinámica emancipatoria de los setenta pierde su espacio. Paradójicamente la victoria del PSOE constituye el comienzo del final de la cultura

que hizo posible su victoria. Su desactivación redujo la capacidad de resistencia colectiva, lo que facilitó que el régimen del 78 no cumpliera las expectativas de cambio político transformador con las que había sido anunciado. Una cultura políticamente autónoma habría generado otros anticuerpos ante el referéndum de la OTAN, los GAL o la corrupción institucional” (LABRADOR, 2015 p.45).

A la vez, siguiendo a Ema y Beirak (2015) todo esto provocó entender a los bienes culturales ya sea desde la dinámicas y lógicas del mercado, o desde el intervencionismo estatal y su política de subvenciones. Una dependencia que llevó a la “consolidación de redes clientelares y rígidos controles ideológicos” de las que se beneficiaron las élites políticas –al mostrar un imaginario modernizador al mundo de las inversiones exteriores-, las grandes constructoras –encargadas de materializar los proyectos culturales megalómanos a cualquier coste social- y las grandes corporaciones financieras y empresas de la industria del espectáculo. Estructura, por otro lado, donde la derecha se hubo de sentir confortable y de la que la izquierda decidió ser receptora. Como muestra un botón: la operación cultural, urbanística y comercial que luego vendría con los juegos olímpicos de Barcelona 92.

Con todo este entramado, se dio pie al silenciamiento –ya no por la censura explícita, sino con mecanismos burocráticos y estrategias retóricas- de los contenidos que no compartían la autoreferencialidad del “consenso”, de la modernidad, de la normalización o de la desproblematización. Así, las cineastas disidentes, con sus excepciones, o se situaban en la marginalidad total o eran finalmente absorbidas por los medios comerciales e institucionales. Al respecto, se pueden mencionar algunos casos perjudicados por este nuevo método censor: el film “Rocío” producido en 1980 por Fernando Ruiz Vergara o la producción francesa “El cabrero, *le chant de la sierra*” de 1988. Así como aquellas películas que se habían realizado durante la Transición, problematizando acerca de los peligros continuistas de la democracia, y que en ese momento fueron apartadas.

“Paradójicamente, las obras más arriesgadas, críticas y disidentes de aquella época sufrirían la persecución, obstaculización o mutilación que no habrían padecido en el periodo 1977-1979. Cabría citar películas aquí como *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979), *Arriba España* (José María Berzosa, 1975, estrenada en 1979), *Después de...* (Cecilia y José Juan Bartolomé, 1981) o *Cada ver es* (Ángel García de Val, 1981)” (LÓPEZ y PARÉS, 2015 p.47).

Pormenorizar en cada uno de estos ejemplos –tarea necesaria- ya es harina de otro costal. Pero lo cierto es que de proyectos durante este periodo a nivel colectivo –entendiendo esta estructura precisamente como herramienta de autoorganización para desafiar estos mecanismos- no se tiene casi datos.

Hasta aquí el rápido estado de la cuestión con la que se cerraba el siglo XX. Panorama para nada alentador en el que muy pocas –a lo mejor porque fueron esas muy pocas los que seguían al pie del cañón- podrían haber imaginado el giro que se daría una década más adelante. A medida que se acercaba el siglo XXI, los fundamentos de esta estructura aparentemente impecable comenzaron a resquebrajarse. Y sus elementos corrosivos –a los que en teoría había eliminado- empezaron a aflorar desde el interior del sistema que la soportaba. Se hicieron cada vez más evidentes “las renovadas formas de colonización y saqueo, las políticas de represión fundamentadas en el terror, y las guerras y genocidios financiados por el aparato armamentístico de occidente” (VARGAS, 2013 p.64). La ingeniería mediática, construida alrededor de la preservación de los poderes fácticos, menguaba en su intento de guiar la percepción de la ciudadanía a medida que emergían otras tecnologías de información. Y –como punto álgido de este declive- el año 2008 “el colapso de la burbuja financiera creada por los grandes Estados-corporativistas, bancas y tecnócratas –con el entramado de la Unión Europea como partícipe activo- sumieron en una crisis económica sin precedentes a países enteros” (*Ibídem*), terminando de dismantelar los argumentos de quienes veían en este sistema el mejor de los mundos posibles.³¹

Para colmo, la Eurozona (en especial España, Grecia, Portugal e Irlanda) se vio severamente afectada no sólo por la caída de los mercados, sino también por el colapso de la burbuja inmobiliaria y los créditos hipotecarios. Las ayudas proporcionadas por el plan de la *troika* para aplicar los rescates, vendrían con un paquete de condiciones y medidas de austeridad a ser asumidas: recortes salariales, recortes en los servicios públicos, en los beneficios laborales y aumento de los impuestos –la aprobación del artículo 135 en el Estado Español sería la puerta que de paso a este régimen de medidas antisociales-³². Situación que derivó poco después, el

³¹ “El término más preciso para definir un sistema que elimina los límites en el gobierno y el sector empresarial no es liberal, conservador o capitalista sino corporativista. Sus principales características consisten en una gran transferencia de riqueza pública hacia la propiedad privada –a menudo acompañada de un creciente endeudamiento-, el incremento de las distancias entre los inmensamente ricos y los pobres descartables, y un nacionalismo agresivo que justifica un cheque en blanco en gastos de defensa y seguridad” (KLEIN, 2007 p.39).

³² La crisis financiera en la Eurozona encuentra sus orígenes en la crisis crediticia e hipotecaria que estalló en los Estados Unidos a finales del año 2007. Esta crisis, sin embargo, no sólo está determinada por las causas económicas inmediatas, sino por factores sociales de larga data que convirtieron al continente en el objetivo de los mercados financieros mundiales. De manera similar a lo que sucedió en otros territorios, fue la fuerte entrada del capitalismo en la década de los 80, inspirada sobretudo en las políticas económicas caracterizadas por la desregulación de los mercados, el que produjo la desestabilización de la industria nacional y la disolución de las fuerzas obreras. El resultado fue una inminente desigualdad social que es la que se arrastra

año 2011, en una ola de protestas y revueltas en cadena desde distintos focos y con distintos matices: la “Primavera Árabe” en Túnez, Yemen y Egipto, “los indignados” del 15-M, la resistencia griega, *Occupy Wall Street* en Estados Unidos, el movimiento estudiantil en Chile, entre otras, que hubieron de poner sobre la palestra un nuevo paradigma capaz de fracturar el inmovilismo de la etapa anterior, o al menos denunciar sus mecanismos económicos y gubernamentales. ¿Su punto en común? A nivel político: el haberse organizado fuera de lo que se conoce como política institucional y haber tomado las plazas como espacios públicos para la deliberación. Comenzando por ampliar el marco de la denominada “democracia” basada en estructuras parlamentarias, y proponiendo en su lugar una democracia realmente participativa en la que la ciudadanía se responsabiliza como *politicón*. A nivel comunicacional: ser “movimientos espontáneos, que nacen en internet sin líderes y sin organización, que son virales y se propagan por la red, se expresan en el espacio urbano y buscan formas extrainstitucionales de intervenir en las instituciones políticas” (Castells, 2014, p.6)” (BULA, 2015 p. 38).

En términos más locales, el protagonista de esta escisión político-social, sería el movimiento conocido como 15-M³³. No es competencia de este estudio profundizar en él, sino más bien rescatarlo como un punto de inflexión –o al menos el más visible- en el que se evidenciaron los límites de los imaginarios sociales y culturales construidos hasta ese entonces y que, sin éxito, las élites políticas y mediáticas quisieron etiquetar para cerrar rápidamente una herida que se estaba reabriendo. Y es que en un ágora en el que las etiquetas ya no servían ni para la construcción del propio movimiento ni para comprenderlo dentro de los códigos tradicionales, se estaba reflejando mucho más de lo que el poder podría ser capaz de aceptar: el inicio de un cambio cultural, económico, social, moral e institucional.

hasta nuestros días. Asimismo, la denominada *troika*, compuesta por el FMI, el Banco Central Europeo y la Unión Europea decidieron imponer la lógica de austeridad mediante recortes a los salarios y a los servicios públicos, mermando con estas medidas los derechos sociales de las y los ciudadanos.

³³ “Toret (2014) destaca tres elementos fundamentales que constituyen la génesis subjetiva y política del 15M (...) Uno, el proceso subterráneo e invisible de la creación de una masa crítica tecnológica y social conformada al calor de las luchas por la libertad y neutralidad de internet, expresó de una cultura colaborativa y de activismo distribuido *online* que fue conformando una ciudadanía consciente formada y conectada dentro de la infoesfera del estado español entre 2006 y 2011. Dos, una multiplicación y profundización de prácticas tecnopolíticas que permitieron desencadenar, extender y facilitar procesos masivos de autoorganización social y comunicativa de esta multitud conectada. Tres, la influencia y empoderamiento que produjo la primavera Árabe, a través de la presencia de la revuelta en los medios y en la red, situando en el imaginario colectivo la idea de un nuevo posible, de hecho, la Acampada en Sol estuvo influenciada por la experiencia reciente de la acampada en la Plaza Tahrir de El Cairo” (BULA, 2015 pp.224-225).

“Irónicamente, en la tentativa de suturar esta herida difusa abierta por el 15-M, muchas cosas se han aclarado indirectamente a través de las reacciones provocadas. Teniendo en cuenta el agravamiento de la crisis económica, da la impresión de que fue el pistoletazo de salida para la descomposición del sistema de partidos mayoritarios surgido tras la Transición (...) es que el 15-M no sólo ha representado, de entrada, lo que no parece poco, la opción contrapuesta a la política del miedo y del repliegue neoliberal al consumismo o la vida privada, la otra cara de la interpretación a ser “empresarios de nosotros mismos”: la de la construcción a tientas, experimental, de una nueva experiencia política” (CANO, 2015 p.122).

Tras unos pocos meses de acampada y convivencia de estructura asamblearia y varios operativos de represión –sobre todo en Madrid y Barcelona-, las plazas finalmente se vaciaron. Algunos de los denominados nuevos movimientos sociales -ya en activo la década anterior- o plataformas convocantes que ahí participaron salieron reforzadas. Otros grupos –entre ellos algunos audiovisuales- se comenzaron a organizar después de la experiencia, sobre todo a nivel barrial y provincial, abriendo nichos de disidencia para personas que hasta entonces habían permanecido apáticas a la política. Y aunque, visto desde el presente, el fenómeno 15-M resulta bastante lejano y criticable en sus contenidos, es verdad que consiguió erigirse como un punto de encuentro y desencuentro de “indignados”, donde se comenzaron a tejer interesantes redes de movilización ciudadana y a darle un nuevo empujón a las prácticas colectivizantes descentralizadas y antiautoritarias.

Por lógica el dominio de la producción de sentido también se desplazó a otras vertientes de manera relativamente autónoma rechazando la creación de una nueva narrativa única y valorando, en cambio, la multiplicidad y la contradicción en los relatos. Con esto la imposición identitaria de la CT parecía esfumarse e incluso estaba siendo negada.

“Lo no CT supone la oportunidad de establecer una cultura no centralizada, que no participe en la estabilidad de ningún proyecto político ni de ningún Estado. Consiste en devolver a la cultura su capacidad de arma de destrucción masiva, de objeto problemático, parcial, combativo, su capacidad de sólo ser responsable ante ella misma y no responsable de la estabilidad política de ningún sitio” (MARTINEZ, 2012 pp.22-23).

En consecuencia, los procesos creativos y de recepción, la técnica, las formas organizativas y las tácticas para la utilización del audiovisual como herramienta en el activismo cambiaron –en esto se profundizará más adelante-. Y la obsoleta figura del “cineasta comprometido” como responsable de generar conciencia muta en proyectos colectivos que emergerían en las plazas y, sobretodo, a posteriori, de cara a trabajar como espacios simbólicos para la socialización política.

3.4.2 Cuando la periferia importa: antiglobalización, okupación y sus propuestas contraculturales y de videoactivismo.

Ahora bien, sería incorrecto darle un carácter adanista a aquella primavera del 2011. Digamos, en todo caso, que en ese momento se derramaría el vaso, pero el vaso ya iba bastante cargado. Lo mismo pasa respecto a las prácticas audiovisuales activistas. Tuvieron unos teloneros anticapitalistas bastante potentes y que de hecho hubieron de colaborar en gran medida –aunque es verdad que sin tanta notoriedad- a visibilizar las flaquezas y aparatos represivos de aquel “mundo feliz” en auge. Sumado, todo esto, a factores de avances tecnológicos –en los que se profundizará en el siguiente apartado- que fueron acompañando e incluso definiendo tanto las formas de relación de los movimientos en lucha, como sus redes y producciones contrainformativas.

Uno de los hitos que marcaron esta antesala, sería la cumbre de la Organización Mundial del Comercio (OMC) llevada a cabo en Seattle el año 1999. En ella el movimiento conocido como “*antiglobal*” (antiglobalización) encontraría su punto de inflexión³⁴. No muchos años atrás este movimiento de movimientos internacionalista³⁵ ya venía trabajando de manera descentralizada con un programa común que puede resumirse –sin pretensión de desestimar todos los matices y sensibilidades en su interior- en estos puntos: el rechazo al modelo neoliberal y al sistema capitalista; la denuncia del expolio realizado por grandes multinacionales en territorios indígenas y la explotación laboral ejercida en países empobrecidos de Asia, África o América Latina; la defensa de los derechos de todos los pueblos; y la crítica a la democracia representativa y a su entramado institucional o sus políticas armamentistas. En cuanto a la organización, utilizó diversas estrategias de desobediencia civil y movilización colectiva, generando un constante debate entre quienes optaban por acciones pacifistas y quienes veían que era necesario el uso de la legítima violencia. Y a nivel comunicacional –que es lo que aquí adquiere especial interés- hizo servir, tanto en sus

³⁴ “Numerosos analistas han coincidido en señalar como un antecedente de este movimiento el Primer Encuentro Intercontinental por la Humanidad y Contra el Neoliberalismo organizado del 27 de julio al 3 de agosto de 1996, en Chiapas, México, por iniciativa del EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional). Esta iniciativa se prolongaría luego en varias reuniones más y daría impulso a la propuesta de una Acción Global de los Pueblos, en la que se complementaban las reivindicaciones indigenistas del neozapatismo y la orientación mundialista, crítica de la globalización neoliberal.” (FERNÁNDEZ, 2007 p.21).

³⁵ Siguiendo a Fernández (2007), “movimiento de movimientos” es un término que encajó mejor –que su antecesor “nuevos movimientos sociales”- con toda la diversidad dentro de esa resistencia global: desde partidos de izquierda (al límite entre partido y movimiento), pasando por sindicatos (alternativos) y llegando a colectivos feministas, animalistas, ecologistas, indigenistas, anarquistas o defensoras y defensores de los derechos humanos.

convocatorias, como en lo referente a la contracultura y la contrainformación, canales y redes alternativas, prescindiendo totalmente de los *mass media* oficiales. Su eslogan sería “otro mundo es posible”.

Teniendo esto claro, el giro que se daría a partir de la denominada “Batalla de Seattle”, estaría más asociado a dos motivos: el primero, la demostración fáctica de la potencia del movimiento como agente antagónico respecto a las instancias de poder global; y la sobre exposición mediática que alcanzó y que lo popularizó, incluidas la manipulación y la criminalización propias de la prensa afín a partidos o entramados empresariales. No se entrará aquí a describir cada una de las acciones llevadas a cabo durante las jornadas de aquel noviembre del 99, pero si cabe aclarar que la relevancia que se les dio desde los *media*, está relacionada principalmente con los disturbios y cargas policiales que hubieron de acompañar muchas de las manifestaciones. De esta manera, el discurso oficial fue capaz de llevar todas las reivindicaciones “antiglobalización” al terreno de la radicalidad –descargando sobre todo contra el “*black block*”- y así quitarles peso favoreciendo al conjunto institucional del sistema neoliberal. Sin embargo, la respuesta no se hizo esperar.

Esta contra-cumbre sería el punto de arranque de un canal alternativo, junto a otros de menor envergadura, en el cual decenas de activistas pudieron subir sus filmaciones a las redes relatando otra versión de los hechos: el Interntional Media Center (luego popularizado como *Indymedia*). Asimismo, producto de este metraje, se llevó a cabo el documental “*That is What Democracy Looks Like*” en el que, además de entrar en materia respecto a lo acontecido, se hizo manifiesta la necesidad de fomentar las tácticas de guerrilla mediática y fortificarlas de cara a próximas movilizaciones. Así se hizo. *Indymedia* comenzó a operar desde el ámbito local de diversas ciudades a la vez que se conectaba a nivel global.

En este sentido, y siguiendo a Hernán Bula (2015), cabe hacer un paréntesis para mencionar otros focos de resistencia que hubieron de colaborar a que esta importante plataforma fuese posible y a que el videoactivismo se consolide durante este periodo como la principal trinchera de militancia audiovisual. Ahí está la llamada *infoguerrra* que se llevó a cabo durante la lucha zapatista en Chiapas, siendo la primera iniciativa en usar el internet como medio para el activismo y la solidaridad internacional. También los eventos llamados *Next Five Minutes* que se organizaron los años noventa en Amsterdam reuniendo hackivistas, videoactivistas, radios piratas y otras iniciativas similares. O las nuevas experiencias de cine militante que emergieron de la organización alternativa barrial, estudiantil, de fábricas autogestionadas, cultural, de

okupación, etc. que se llevaron a cabo durante la gran crisis económica en Argentina entre el año 2001 y 2002, y de la que emergieron interesantes colectivos audiovisuales como: Ojo Izquierdo, Kino nuestra Lucha, Boedo Films, Ojo Obrero, Cine Insurgente, por mencionar algunos.

Bajo esta estela, los posteriores encuentros del movimiento *antiglobal* en Praga, Niza, Gotemburgo, Barcelona o Génova, quedaron cubiertas en lo que se refería al trabajo de contrainformación, asentando además sus propios centros independientes de comunicación. De esta manera se pudieron visibilizar todos los montajes policiales en contra de las manifestantes desafiando al relato unitario de los grandes grupos mediáticos. Ya sea denunciando la carga con armamento de fuego en la ciudad sueca, las infiltraciones policiales dentro del bloque de acción directa en las protestas contra el Banco Mundial en Barcelona el 2001, o –como punto álgido- el asesinato del activista Carlo Giuliani en el ya mencionado caso de Génova. De hecho, la experiencia de Génova, sería considerada una de las experiencias más coordinadas y “profesionalizadas” dentro del videoactivismo. En ella participarían más de 40 videoactivistas posicionadas estratégicamente en el lugar del conflicto generando, vía *Indymedia*, estructuras de red y de difusión con la participación de voluntarias que ningún medio corporativo podría permitirse bajo sus lógicas empresariales y jerárquicas. Los hechos se pudieron ver en tiempo real y fruto de esos registros, se pudo realizar la pieza “*Aggiornamento #1*” para su distribución en *copyleft*, uno de los primeros vídeos accesibles para su descarga en internet.

En el caso particular de Barcelona, cabe destacar la importancia que tuvo esta contraofensiva informativa a la hora de evidenciar, entre otras cosas, las estrategias de comunicación de una Unión Europea que intentaba desmantelar a toda costa el crecimiento del movimiento que se consolidaba en la ciudad condal como eje impulsor dentro del Estado español. Las activistas pertenecientes a distintas organizaciones de un amplio marco ideológico³⁶ fueron homologados, tras la gran movilización del 2001 y la represión de la misma, a organizaciones terroristas como focos a combatir de cara a los objetivos del año siguiente³⁷.

³⁶ Sindicato Agrario EHNE, Sindicato CGT, Izquierda Unida, Ecologistas en Acción, colectivo Los Invisibles, El Movimiento de Resistencia Global, ATTAC, anarquistas, el colectivo de apoyo a la Rebelión Zapatista, la Asamblea de Trabajadores contra la Globalización, entre otros.

³⁷ El movimiento “antiglobalización” en Catalunya encuentra sus raíces en dos hechos: la creación del Movimiento de Resistencia Global en Catalunya que hubo de fortalecerse con los preparativos de la movilización de Praga en el 2000 y de la cual participó toda una nueva generación de activistas con un discurso anticapitalista radical. Y la preparación de la consulta social por la abolición de la deuda externa a cargo de la Red Ciudadana por la Abolición de la

“Y, en este sentido, las exhibiciones dadas resultaron alarmantes: se preparó a unidades del Ejército y de la Guardia Civil para enfrentar a los “antiglobalización”, se mostraron en televisión los entrenamientos de las Unidades de Intervención Policial (conocidos como reservas o antidisturbios) en la Academia de Ávila lanzándose bombas incendiarias los unos a los otros; periodistas especializados en tele basura como Javier Nart, prepararon espectáculos de infiltración y manipulación sobre algunos colectivos prácticamente desconocidos que vendrían a justificar las arbitrariedades e irregularidades cometidas por las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado en la “vigilancia y control” de una suerte de “minorías violentas”, etc.” (IGLESIAS, 2004 p.22).

Queda claro que sin estos *media centers* creados por activistas –no sólo *Indymedia* sino también en el caso español la plataforma contrainformativa Nodo 50- la información y testimonios audiovisuales que hoy en día podrían utilizarse para una aproximación a este periodo de la historia, se reducirían a las fuentes que conviven con los poderes fácticos. Es decir, toda una serie de procesos de rebelión, de prácticas políticas, de organización local y global, de resistencia y desobediencia, de crítica anticapitalista, etc., quedarían reducidos a un relato de altercados contra el orden público de parte de “grupos antisistema”. Y aunque es cierto que, por el peso que aún tienen las corporaciones mediáticas, estas prácticas videoactivistas tanto en su producción como en su difusión no dejan de ser periféricas –ni en ese entonces ni hoy-, dejan en claro que la periferia es importante. Y que desde ahí pueden restablecerse proyectos audiovisuales horizontales, colectivos y abiertos que utilicen la tecnología para reforzar el intercambio tanto de contenidos como de técnicas de contrainformación. Demuestran, en suma, que:

“como herramienta de organización, el vídeo sirve para activar la participación y conciencia de los actores sociales, generando espacios colectivos de diálogo y reflexión, de ruptura con el orden social dominante, en tanto valorización de los saberes comunes, de la propia experiencia y de la articulación de los procesos de acción colectiva”. (SIERRA, MONTERO, 2016 p.29)

Y si de periferias se trata, también se hace necesario –sobre todo por la naturaleza de algunos de los proyectos actuales que se tomarán en consideración-, hablar de un movimiento que hubo de influir bastante en la manera de entender la organización colectiva y la contracultura en el Estado español: el movimiento *okupa*. Puesto que si bien su principal fundamento, la negación de la propiedad privada como pilar del sistema capitalista, puede llevar a pensar que se trata de un movimiento enfocado en la especulación inmobiliaria, en realidad de lo que habla es de una emancipación a

Deuda Externa que hubo de articular una red de activistas que luego participarían en el movimiento. Posteriormente, serían las movilizaciones en contra del Banco Mundial el año 2001 las que harían de Barcelona el marco de referencia del movimiento en el Estado Español.

todos los niveles: política, social, de género, alimentaria, jurídica y por supuesto cultural.

En el Estado español, el movimiento *okupa* nacería a mediados de los años ochenta en conros urbanos como Madrid, Valencia, Barcelona o Terrassa, bajo el modelo centroeuropeo. En el caso de Barcelona, su principal tejido podría atribuirse a la confluencia de jóvenes que entendían al anticapitalismo y el anarquismo como forma de vida y de resistencia, frecuentando constantemente Ateneos Libertarios de algunos barrios de la ciudad. Entre ellos, se encontraban –como partícipes activos de la primera oleada de okupaciones- muchos de los denominados “insumisos”, un movimiento juvenil antimilitarista nacido en los 70 y consolidado en los 80, que se negó a realizar el Servicio Militar Obligatorio, ejecutando una serie de acciones de desobediencia con amplio apoyo de la población³⁸. También, confluye, de cierta manera, con el ya mencionado Movimiento de Resistencia Global, y rescata las experiencias de Centros Sociales Okupados (CSO) que ya se habían dado en otras capitales del Estado como el Kasal Popular de Valencia y el CS Minuesa de Madrid. Tendría su auge en la segunda mitad de los años 90 –pese a la penalización de la *okupación* en 1995- llegando a la treintena de CSOs operativos pese a los más de cien desalojos y 450 detenciones que se habían producido en ese período, haciendo de Barcelona una de las capitales, junto a Amsterdam y Berlín, con más casas y espacios okupados de Europa.

Entre los CSO's más destacados de esa etapa están “El Cine Ocupado Exprincesa (barrio de la Ribera), el Cso Hamsa y Can Vies (barrio de Sants), el CS Palomar (barrio de Sant Andreu), Can Mireia (Nou Barris) o Les Naus (barrio de Gràcia) y, fuera de Barcelona, el Pati Blau y el Ateneu (en Cornellà), la Vaquería (en Hospitalet), el CS Torrelanca (en Sant Cugat) o el CSO Vall paradía (en Terrassa)” (ADELL, MARTÍNEZ et al., 2004 p.139).

Se puede decir que sus bases políticas son anarquistas, entendiendo que la única manera de hacer frente al capitalismo es negando también la estructura que lo soporta: los Estados. Y bajo esta lógica también los vínculos con cualquier institución que emerja de esta estructura –políticas, represivas o culturales-. Según esto, sólo

³⁸ “La resistencia al servicio militar obligatorio en España durante el último tercio del siglo XX, sirvió para articular un importante movimiento antimilitarista y juvenil. Este movimiento comenzó durante la década de los setenta muy ligado a la doctrina de la no violencia y su vinculación con la objeción de conciencia. Durante la década siguiente la resistencia al servicio militar se hizo cada vez más extensa entre la juventud española. La extendida desobediencia a las leyes de conscripción acabó forzando el fin del servicio militar obligatorio. Para conseguir este objetivo, los jóvenes desobedientes tuvieron que hacer frente a diversos contextos políticos, redefiniendo sus estrategias, logrando conseguir un paulatino aumento de apoyos sociales, consiguiendo un constante trasvase generacional y sobre todo asumiendo y convirtiendo la represión derivada de la desobediencia a las leyes en algo dañino para el propio Gobierno” (ORDÁS, 2016 pp.17-18).

rompiendo con los modelos inmobiliarios, laborales, de consumo y de ocio impuestos por el sistema, es que se puede plantear maneras de vivir igualitarias sin oprimidas ni opresoras³⁹. Por eso, sus acciones reivindicativas estarán ligadas a la acción directa que atente contra la paz social impuesta como modelo naturalizado de opresión y en la construcción de redes solidarias de apoyo mutuo para la desobediencia y la defensa de espacios liberados en los cuales ejercer cotidianamente prácticas de insumisión y construcción colectiva con fuerte arraigo social –de barrios, comarcas o entre colectivos afines de un determinado territorio-.

En cuanto a la crítica que desarrollaron frente a la cultura, pueden encontrarse raíces situacionistas –especificadas antes al abordar el pensamiento de Guy Debord- que cuestionan la cultura dominante y su espectacularización negando y a la vez denunciando los mecanismos de la sociedad que la soporta:

“la acumulación de objetos en el derroche y/o consumo de los mismos de forma compulsiva, donde nada permanece (se usa y se tira); la regresión narcisista que vuelve al individuo a la autocontemplación y autosatisfacción, a vivir de lo estético como forma de pensar y de actuar desde la frivolidad (...) una sociedad básicamente oral, narcisista, vacía de contenido, que produce procesos de exclusión y de desafilación social” (*Ibidem*, pp. 181-182).

Y en su lugar propone y ejecuta un programa contracultural que, precisamente, se construye a través de la praxis y la convivencia en casas o Centros Sociales Okupados Autogestionados (CSOA). Es decir, una contracultura intrínsecamente ligada a lo que significa la experiencia misma de la okupación y el peso político que ésta conlleva. En este sentido, “un cambio en las formas culturales comporta también implicaciones políticas, de la misma manera que las acciones políticas se articulan dentro de formas culturales. De aquí se desprende que la cultura y la política son ámbitos interconectados e indisociables” (*Ibidem*, p.184).

Precisamente, será esta autonomía basada en la praxis la que marque la diferencia de este movimiento respecto a sus contemporáneos. En lugar de movilizarse para protestar contra el sistema a nivel macro, lo niega a través de la experimentación cotidiana a nivel micro fomentando otras formas de crear, compartir y vivir⁴⁰. Y en esta

³⁹ “Los anarquistas saben (desde Proudhon y Bakunin) que una revolución que pretenda acabar con las diferencias de clase sin acabar al mismo tiempo (y no más tarde) con el poder político y la fuerza del Estado está inevitablemente condenada no sólo a consolidar el Estado y a atribuirle la totalidad de los derechos, sino también a engendrar una nueva sociedad de clases y una nueva clase dominante” (CAPELLETTI, 2006 p.10).

⁴⁰ “Por lo tanto, no constituyen sólo grupos reactivos, sino grupos subversivos/reversivos que tratan intencionadamente de legitimar socialmente tipos de identidad diferenciada, más allá de

línea, el mismo hecho de estar reutilizando un espacio en desuso para autogestionarlo –con todas las tareas y responsabilidades que esto requiere- ya es un alegato en contra del “valor de cambio” y a favor del “valor de uso”, del trabajo colectivo frente al individualismo, de la cultura popular versus la cultura elitista. Así, las actividades culturales de los CSO –conciertos, cinefóruns, talleres, teatro, etc.- estarán enfocadas tanto en subvertir las lógicas del consumo de ocio, como en subvertir los formatos y/o los lenguajes en que estas actividades se llevan a cabo. Es por eso que apostará por una cultura gratuita o, en caso de haber ganancias, de la utilización de los recursos generados para autofinanciar el proyecto, para cajas antirepresivas o en solidaridad con colectivos dentro del movimiento. Y a la vez una cultura horizontal e igualitaria en la que se intercambien los saberes, las inquietudes, los materiales y las habilidades permitiendo construir un tejido social entre las personas involucradas.

De la misma manera, los procesos de contrainformación responderán a la lucha “contra la propiedad privada de la información o los modelos hegemónicos de propiedad intelectual (...) pasarían de la reapropiación de los espacios inmobiliarios a la reapropiación de los espacios virtuales y comunicativos” (*ibídem*, p.276). Por eso, su papel en las redes de información alternativa fue esencial en los distintos episodios de movilización antiglobalización o antimilitarista en los años 90 e inicios de los dos mil o en las correspondientes a los distintos desalojos intrínsecos al movimiento. De hecho, ya en sus albores, las habitantes de CSOs convivirían con el mundo del hackisvismo y los denominados *hacklabs* incluso en el mismo espacio físico, retroalimentándose ideológica y técnicamente para permitir que los contenidos “marginales” circulen en plataformas de *software* libre garantizando, a la vez, cierto margen de seguridad frente al espionaje policial. En ese sentido, es sabida su participación activa en la ya mencionada red *Indymedia*, a la vez que, a nivel local, desarrolló otras plataformas aún vigentes como la web *sindominio.net*, la revista *Contra-Infos* o la agenda contracultural *Usurpa*.

Sin embargo, al contrario de otros movimientos sociales y debido a la constante criminalización de este colectivo, -no sólo mediática, sino a nivel penal-, no se caracterizó o se caracteriza por ser una fuente de producción audiovisual consistente – aunque sí de exhibición y reflexión sobre todo a nivel interno-. Aun así pueden citarse plataformas colectivas como *okupem les ones/La Tele*, “canal libre, autogestionado y comunitario” que el 2003 nació con el fin de trabajar al servicio de los movimientos sociales en una actitud crítica frente al modelo comunicacional dominante, y que

que estén etiquetados a través de estigmatizaciones que los han constituido en otros, en términos de desviación, marginación y/o subalteridad” (ADELL, MARTÍNEZ et al., 2004 p.186).

desde el año 2011 se transmite por TDT para las comarcas de Barcelona y el Maresme bajo la lógica del *Creative Commons*.

O el Col·lectiu Chigra que en el periodo correspondiente a 1989-2004 hubo de realizar una labor de videoactivismo bastante interesante al interior del movimiento de okupación.

“El colectivo Chigra se forma en 1989 por un grupo de jóvenes a raíz de una inquietud concreta en el ámbito del medio audiovisual: la baja o nula representación que tienen determinadas problemáticas y movimientos sociales y/o culturales en los medios masivos de «comunicación», tanto oficiales como privados (...) 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. De ahí surge la necesidad de crear un medio que intenta rescatar nuestras experiencias, documentar, tematizar y difundirlas” (COL·LECTIU CHIGRA, 2012).

Con esta intención, realizaron documentales –con bajísimos recursos- que dan cuenta de todas las dinámicas que se generan alrededor de los CSOs y de la fuerza que han llegado a tener en las movilizaciones –propias o más amplias- en la ciudad de Barcelona. Tal como anuncian en su manifiesto, proponen una mirada que rompe con la imagen impuesta por la ingeniería mediática –“*okupas* anarquistas violentos”- y ahondan en los procesos de colectivización interna, vecinal, en las redes de apoyo mutuo construidas a nivel local y estatal, en la denuncia al sistema carcelario y la detención de presas anarquistas, en las formas de autoorganización, en la importancia de la memoria histórica para la continuidad del movimiento, etc. Aquí destacan títulos como “Desalojo de la Kasa de los Gatos” –sobre las estrategias de defensa frente al desalojo de esta casa emblemática del barrio de La Salut-, “La Txispa Ke Prende la Metxa” –sobre el proyecto del CSO del Ex Cine Princesa y el desproporcionado dispositivo policial utilizado en su desalojo- o “Quinzena de Lluita” –realizado junto a la Asamblea d’Okupas y que muestra todas las acciones que se hicieron a lo largo y ancho de la Ciudad Condal en solidaridad con la amenaza de desalojo de la Kasa de la Muntanya⁴¹.

Así pues, queda bastante claro que dentro del movimiento de okupación, los debates respecto a la cultura, al uso de las imágenes y la manipulación mass mediática, serán transversales a todas las acciones, convocatorias e incluso protocolos de gestión de los espacios liberados. En este sentido, el trabajo con el audiovisual en el ámbito de la

⁴¹ De hecho, este Colectivo cuenta con un *pack* de DVD's organizado por las siguientes temáticas: Okupes Barcelona, Okupes Estat Espanyol, Okupes Europa, Antimilitar, Antiglobalització, Pres@s i presons, Mumia i Pena de Mort, Chiapas, Lluites Socials, Itoiz, Educació No Autoritària, No '92.

difusión, priorizará el pase de piezas que generen cohesión dentro del mismo movimiento y con otros colectivos en lucha, o que lleven en su contenido una crítica – implícita o explícita- al sistema imperante. Y en lo que respecta al ámbito de producción, entiende el videoactivismo como una herramienta contrainformativa y testimonial, siempre y cuando se haga desde dentro y conociendo bien los códigos internos, los objetivos y el cómo y a quién se filma. Reflexiones producto de la praxis que reabren una nueva fórmula en la que reflexionar a la hora de encarar prácticas audiovisuales subversivas ¿contrainformar para qué y con qué objetivos estratégicos? ¿cómo usar las redes de manera segura y para llegar a qué público? ¿videoactivismo sólo como guerrilla de información o como práctica para fomentar el debate, el empoderamiento y las prácticas cotidianas de militancia?⁴²

3.4.3 Con y más allá de la tecnología: *don't hate the media, be the media.*

A inicios de los 60 el perfeccionamiento de las cámaras 16m/m en contraposición de los grandes aparatajes que requería el cine de formatos comerciales significó una revolución técnica que hubo de determinar la labor de las cineastas militantes de las décadas posteriores. La 16m/m posibilitaba no sólo el rodar los acontecimientos donde se producían y en cualquier condición lumínica, sino también la proyección de copias en lugares que no tenían por qué ser salas especialmente acondicionadas. “A partir de entonces se flexibilizó y agilizó la exhibición de filmes que podía hacerse ya en locales sindicales, universitarios, parroquiales, o incluso en las fábricas y talleres, en aulas de cultura, en una habitación cualquiera o en la misma calle” (LINARES, 1976 pg.32).

Luego, el año 1967, la *portapack* se comercializaría a un precio asequible, dando la oportunidad no sólo de hacer vídeos domésticos, sino también vídeos activistas que, inevitablemente, cambiaron los códigos culturales y las forma de operar de los canales televisivos alternativos. Así, a diferencia del formato cine, el vídeo permitía contrastar y plantar cara al aparato mediático con la misma inmediatez y versatilidad que los

⁴² Reflexiones que muestran la clara escisión que existe entre un pensamiento de arraigo anarquista y un pensamiento marxista respecto a la cultura: “Una relectura de Gramsci en nuestro tiempo obligaría a repensar hasta que punto el énfasis en la autonomía de la videoguerrilla redundaría en la falta de eficacia o impacto, antes indicada, por mor de un prurito de reivindicación de cierta pureza ideológica, creativa, o simplemente política. Resultado de esta lógica es una suerte de feudalismo informático que deja de lado la dimensión colectiva, comunitaria o social. Como critica Harvey, “resulta curioso que gran parte de la izquierda anticapitalista, a diferencia de la socialdemócrata, prefiera ahora combatir a escala micro, donde las formulaciones y soluciones anarquistas y autónomas son más eficaces, dejando la escala macro casi sin oposición. Predominan un temor desmesurado a la centralización y a la monopolización hasta el punto de paralizar a la opción anticapitalista, impidiéndole movilizar eficazmente la relación dialéctica pero contradictoria entre monopolio y competencia para la lucha anticapitalista (...) Esta suerte de anarcopop limita la potencia liberadora de las condiciones de producción y recepción del audiovisual en la actual fase del capitalismo cognitivo, por lo que cabría situar en el centro del debate el problema de la articulación, en un sentido gramsciano, frente a visiones libertarias o autonomistas que terminan por replicar fallidas experiencias como la de los años setenta”(Harvey 2014: 147)” (SIERRA y MONTERO, 2016 pp.40-41).

medios tradicionales, pero enfocándose en la contra cultura, en los márgenes, en una suerte de *tele-guerrilla*⁴³ hecha a partir de la colectivización.

Siguiendo a Bula (2015), décadas después en los 90, sería un sonado caso de abuso y racismo policial, registrado por un vecino, el que comience a abrir el debate acerca del vídeo como testigo y herramienta de denuncia⁴⁴. Esto, unido a un nuevo marco de movilizaciones antiglobal y contra las políticas neoliberales que afectaban a distintos territorios, impulsó una nueva ola de activismo audiovisual. Ahora la digitalización y mejores técnicas que permitían las cámaras MiniDv y el uso del internet (aún en su versión web 1.0) abría las puertas al llamado *hackivismo*, a la coordinación entre colectivos a nivel mundial y a la generación de contenidos en buena calidad, intentando hacer frente a la unidireccionalidad de las grandes corporaciones mediáticas.

Con todo este movimiento, no es de extrañarse que a inicios del S.XXI haya quedado plantada una semilla como factor común: la intención de trabajar en red y colectivamente. Desde ese entonces, el desarrollo de los dispositivos para la creación y difusión audiovisual, así como las herramientas de conexión a la web, dieron pasos muy acelerados y a la vez expansivos. Cada vez los costes de las tecnologías aptas para filmar y publicar disminuyeron adecuándose al consumo de una amplia población –clase media occidental u occidentalizada principalmente- que, a los tiempos que corren, ha incorporado a su diario vivir las plataformas de creación y difusión de contenidos multimedia. En consecuencia, también la manera de relacionarse con dichos contenidos y dispositivos ha cambiado respecto a décadas anteriores. La digitalización, interactividad, hipertextualidad, la multipantalla, la autoreferencialidad, la deslocalización y una transacción acelerada de imágenes en tiempo real, sin duda dio

⁴³ “Diversos grupos y colectivos surgen durante esta época, con epicentro en Estados Unidos, como *Alternate Media Center*, *Global Village*, *Optic Nerve*, *People's Video Theater*, *Telethon*, *Open Channel*, *Video Free America*, y los más conocidos *Ant Farm*, *Raindance Corporation*, *Top Value Television* (TVTV) y *Videofreex* entre otros, aunque también con algunas experiencias como *Telewissen en Alemania*, *TVX* en Londres, y más tarde *Video-Nou* en Cataluña” (BULA, 2015 p.159)

⁴⁴ “El 3 de marzo de 1991, en Los Angeles, Estados Unidos, el ciudadano negro Rodney King fue apaleado en plena autopista por un grupo de policías. Dicho momento fue presenciado por George Holliday, un vecino que, desde el balcón de un edificio cercano y sin que la policía se diera cuenta, registró la escena con su cámara de vídeo hogareña. Las imágenes las entregó a una cadena de televisión local que las emitió y esto provocó un levantamiento ciudadano popular. Esto generó, a su vez, una re-transmisión de este registro a todo el mundo, lo que hizo que el caso se conociera globalmente e iniciara un debate internacional sobre la brutalidad policial y la discriminación racial. Posteriormente, se utilizaron estas imágenes para procesar a los agentes de policía involucrados. Este incidente activó el debate sobre la efectividad y poder del medio audiovisual (camcorder revolution) (Harding, 2001) y es uno de los ejemplos más conocidos de vídeos que tienen una consecuencia social directa” (*Ibidem* p.176).

paso a un ritmo de consumo multimedia totalmente alejado de los paradigmas comunicacionales del siglo XX.

En definitiva, se pasa de un videoactivismo a secas al videoactivismo 2.0 en el que la web juega un papel trascendental para facilitar la coordinación, la difusión y la acción colectiva a la vez territorial y global. Por tratarse de un material que tendrá un carácter globalizado implícito –a la hora de difundirse-, el trabajo que se suele hacer con el videoactivismo está muy marcado por los ejes de: territorio, movimiento social y vídeo. Se busca plasmar lo que está sucediendo en un contexto social específico. “De hecho, cuando hablamos de videoactivismo hablamos de un proceso de apropiación social de la tecnología y en cierto sentido, de ocupación y dominio del espacio público, tal como lo hizo el movimiento 15-M o Occupy Wall Street” (SIERRA y MONTERO, 2016 p.34). Y será en el periodo 2009-actualidad, donde se encuentran sin duda los mayores ejemplos de esta definición. Empezando con la “Revolución Islandesa”, pasando por la “Primavera Árabe”, los ya mencionados “Movimiento 15-M” y, “*Occupy Wall Street*”, el “Yo soy 132” en México, las revueltas en Grecia, el movimiento en Brasil contra el Mundial de Fútbol...y llegando hasta las más recientes protestas en Catalunya contra la represión policial el 1 de octubre del 2017.

“Con Rebeliones 2.0 (Blejman, 2011) o Wikirevoluciones (Castells, 2011) nos referimos a aquellos movimientos espontáneos que tienen como base un primer impulso social descentralizado, convocados y viralizados gracias a internet, basados en la libre comunicación y en el rápido intercambio de datos, sin líderes y sin organización estructurada, expresándose en el espacio urbano y en las redes desde una postura política no-institucional” (BULA, 2015 p.201).

Y a este nuevo paradigma, se une también el no menos importante fenómeno del videoactivismo unipersonal donde serán las mismas militantes, las participantes a título personal de algún evento organizado por un colectivo, o las ciudadanas que presencian alguna situación de abuso o represión, quienes se encarguen de producir imágenes para su exhibición masiva en la web. Imágenes que muchas veces, sin tener ninguna calidad o trabajo de edición alguno –dentro de los cánones hasta ahora establecidos-, han sido muchas veces, testimonios clave para desvelar injusticias que hubiesen quedado impunes –recordemos el sonado caso en la ciudad de Barcelona del asesinato de Juan Andrés Benitez el 2013 en manos de cinco mossos d’esquadra-. Así pues, se amplía el espectro de activismo audiovisual pasando de producciones realizadas principalmente por personas dedicadas a este ámbito, a vídeos realizados por todas aquellas que lleven consigo un móvil con el cual registrar lo que acontece en esos circuitos. Y en consecuencia, la diversidad de las miradas en resistencia también se ensancha de cara a hacer una polifonía con historias de ciudadanas comunes.

Vemos pues, que las formas de hacer política, el afán por denunciar un hecho social o la intención de usar las imágenes como altavoces de lo sucedido, continúan vigentes,

“pero ahora aprovechando la accesibilidad, facilidad, inmediatez y versatilidad que ofrecen las herramientas actuales desarrolladas a partir del nacimiento de la web 2.0, donde los usuarios interactúan y colaboran entre sí creando y compartiendo contenidos dentro de una comunidad virtual, sin la necesidad de tener que recurrir a intermediarios en dichos procesos” (*Ibidem*, p.96).

Se pasa de informar a posteriori de aquello que había pasado a informarlo en simultáneo –donde cientos de emisoras hacen a la vez de receptoras-, de una “comunicación alternativa” conocida en circuitos muy periféricos a la viralización de los contenidos. Es por eso mismo que el mundo activista da un giro interesante y a la vez paradójico: ya no serán las plataformas usuales –*Indiymedia* como la más lógica- las más utilizadas, sino aquellas corporativas que se abrieron camino en la primera década de los dos miles (Youtube, Facebook, Twitter, etc.). Esto en parte puede atribuirse, por un lado, a la difícil manutención y actualización de las plataformas alternativas, versus las grandes empresas que acaparan el resto de aplicaciones. Y por otro, a las facilidades de accesibilidad, usabilidad, eficiencia y gratuidad que ofrecen las últimas⁴⁵.

Llegados a este punto y por todo lo expuesto, tal como advierte el filósofo César Rendueles en su libro “Sociofobia” (2013), cabe tener cuidado con la utilización de estas nuevas tecnologías en la construcción y distribución de contenidos emancipatorios, puesto que la naturaleza de las mismas, no garantiza ni da por sentado que éstas logren sus objetivos. Si en su momento Walter Benjamin había abordado con optimismo las innovaciones técnicas de su época, se estaba enfrentando a una realidad en la que la ideología dominante planteaba la experiencia como una narración ordenada y unidireccional llamada “progreso”. En ese contexto, planteó las relaciones conceptuales de las constelaciones para buscar elementos cognitivos dialécticos que permitan romper con los discursos conciliadores. Bajo esa lógica, veía en el cine y en el montaje de imágenes discontinuas, la capacidad de generar *flashes* para liberar aquellos fragmentos que están aprisionados en nuestra

⁴⁵ “La viabilidad además de las formas subalternas de mediación exige no sólo una nueva economía política del signo inspirada en una nueva voluntad de decir y hacer para el cambio social, sino también la producción de una infraestructura y economía social que permita la sostenibilidad continuada de la acción y la movilización social, evitando cierta volatilidad propia de la imagen diluida y difusa de esta Modernidad líquida” (SIERRA y MONTERO, 2016 pp. 37 y 38).

realidad⁴⁶. Ahora bien, ¿qué pasa cuando la fragmentación y constelación se hace el discurso dominante en la posmodernidad capitalista? Hoy que los medios de producción se han transformado sustancialmente, cabe enfrentándose al arte desde ese lugar e indagar cómo se ha transformado la construcción de las obras y la percepción estética de las mismas. “Vivimos en una jungla semiótica que premia la fragmentación y castiga las narraciones continuas y coherentes. La idealización de Internet y las comunidades digitales es su expresión ideológica más evidente” (RENDUELES, 2013 pp.180-181). Por tanto, el dominio de lo fragmentario, se adelanta a cualquier intento de generar constelaciones genuinamente dialécticas y en consecuencia, a la imposibilidad de generar discursos sólidos.

Por eso, de cara a enfrentarse a la relación nuevos medios de producción-obras, hoy en día sería más acertado hacerlo precisamente asumiendo que el punto de partida es esta “sociedad red” basada en la fragmentación de la subjetividad. Sólo así se puede ver en qué medida los films que intervienen activamente en el espacio político-social han comprendido este “espíritu del tiempo” para actuar sobre él, revirtiendo el uso de las tecnologías a favor de la agregación social en torno a las obras⁴⁷.

“Y puede que, en efecto, la red, sobre todo en estos momentos de oscurantismo ideológico y de crisis profunda en que parecen cerrarse todos los caudales susceptibles de perpetuar mediante el soborno de las subvenciones y sinecuras el clientelismo que ha terminado por impregnar la cultura española, ofrezca una razonable expectativa de cambio. Pero todavía está por ver de qué modo va a producirse desde allí el “asalto” a los –por así llamarlos- “poderes fácticos” de la cultura, y si en el camino no va a prevalecer esa sociabilidad feudataria y –nunca mejor dicho- reticular que la misma red propicia” (MARTÍNEZ, 2012 p.36).

⁴⁶ Benjamin reflexionaba en “El arte en la época de la reproductibilidad técnica” (1967) acerca del funcionamiento del arte bajo las formas de producción de principios del siglo XX. De cierta manera, veía el cine como un arte que había nacido directamente en un espacio alienado, es decir, que no se trataba de una técnica que intentaba reconectar el tiempo experiencial pasado con la mecanicidad y la temporalidad que exige la época moderna; sino, se trataba de una técnica que respondía a su propio tiempo. En este sentido, el cine era considerado por Benjamin como la técnica capaz de restablecer los vínculos entre el ser humano y la materia por la relación intrínseca que se establece con el aparato fílmico. Factor que hubo de cambiar la percepción estética de toda una época.

⁴⁷ “Creo que este ciberutopismo es, en esencia, una forma de autoengaño. Nos impide entender que las principales limitaciones a la solidaridad y la fraternidad son la desigualdad y la mercantilización. No obstante, tampoco tengo grandes problemas en aceptar que el programa emancipatorio clásico –el del socialismo, el comunismo y el anarquismo- ha muerto, al menos en su literalidad. No porque sus reivindicaciones carezcan hoy de sentido o hayan sido realizadas. Más bien al contrario. Lo que ocurre es que la igualdad y la libertad son asuntos demasiado urgentes como para dejarlos en manos de proyectos en los que muy poca gente se reconoce. Una sociedad que se piensa a sí misma como una red no es la misma que una que no lo hace. Por eso la crítica del ciberutopismo debería conducir a una reformulación de los programas de transformación política precedentes del pasado y a un replanteamiento de sus propuestas de refundación de la solidaridad social” (RENDUELES, 2013 pp 35-36).

Es por eso que hoy estamos viviendo tiempos muy benjaminianos. No porque sus postulados puedan ser aplicados al pie de la letra a los tiempos que vivimos, sino porque se están dejando de fetichizar los medios de producción que el actual régimen produjo, para liberarlos de la ideología con la que han sido creados.

De cierta manera, la dicotomía que aquí se abre en un nuevo ecosistema hipermediático, hace que el trabajo crítico y autónomo, se conjugue con mensajes y narrativas, muchas veces, de alto corte autorreferencial y publicitario. Así, la potencia del videoactivismo 2.0 -como la de sus predecesores-, no ha de estar concentrada en la parte más técnica, sino en su capacidad de intervención social y su posibilidad como espacio emancipador. En consecuencia, es importante que los colectivos y movimientos sociales cuenten con una base organizativa que preceda a la capacidad de las redes para llevar a cabo dicha organización.

“De ahí el fracaso explicable de las numerosas experiencias y proyecto de comunicación participativa. Y es que, cuando nos referimos a los medios de comunicación alternativos, y las prácticas sociales emancipatorias que se dan en la construcción de esos medios, la dimensión creativa y autogestionaria, normalmente, han sido relegadas. Cuando justamente lo interesante de movimientos como el 15M es la construcción de alternativas como la construcción autónoma de la mediación y la práctica emancipatoria como la producción comunada de formas de vida y representación diferentes” (SIERRA, MONTERO, 2016 p. 45).

Y aquí, precisamente, lo que interesará, será la práctica consciente del activismo audiovisual, que generan experiencias participativas y críticas en una realidad concreta pese a servirse de plataformas diseñadas con fines lucrativos y de espectacularización.

“Aunque la Web 2.0 y la enorme cantidad de medios de comunicación social disponibles para el intercambio de imágenes y archivos (YouTube, Flickr, Instagram, etc.), y las redes sociales (Facebook, Twitter, etc.) están diseñadas principalmente para el uso personal, social, de ocio, entretenimiento, y como espacio netamente comercial, tarde o temprano la política (institucional y no-institucional) impregna finalmente todos los espacios. Los medios corporativos online no sólo representan una historia de actividad social colonizada, sino también una de pluralismo, de redes locales, nacionales y transnacionales de activistas, organizaciones y movimientos que se conectan, intercambian ideas y se comprometen colectivamente con diversos proyectos políticos y de cambio social” (BULA, 2015 pp.37-38).

3.5 Industria del cine mercantil y políticas estatales Vs. Red de Economía Social y Solidaria y autoorganización colectiva.

3.5.1 De la Industria Cultural a las *cultural and creative industries*: la economización de la cultura.

Ya en la década de los 40, dentro del libro “Dialécticas de la Ilustración”, Max Horkheimer y Theodor Adorno, habían acuñado el término “industria cultural” para referirse a la producción y difusión masiva de obras culturales producto de la reproducción industrial en el capitalismo tardío. Si bien este fenómeno es inherente a la evolución del capitalismo y las técnicas de reproducción –como podría ser la aparición de la imprenta en el siglo XV-, la crítica de los autores iba dirigida a las tecnologías que hubieron de cambiar las dinámicas de comunicación en su época - entre ellas el cine-, en diálogo con la aparición de la cultura de “masas”. Para los autores, sería justamente la demanda de una clase trabajadora en capacidad de consumir bienes culturales la que hubo de generar una industria específica abocada a ello, y que, a diferencia de otros episodios en el sistema capitalista tardío, era capaz de organizar la cultura a través de mecanismos homogéneos de dominación (BERTUCCI, 2013).

En este sentido, la consecuencia de la priorización del “valor de cambio” en los bienes culturales por encima de su “valor de uso”, fue la producción estandarizada de los mismos como si se tratase de cualquier otro producto regido bajo las leyes del mercado –estandarizándose también la experiencia-. Por tanto, y como pasa en otros sectores, la industria cultural –y el cine sobre todo por la infraestructura que requiriese– sería monopolizada por los agentes con mayor poder y capital, con la diferencia que por medio de las obras, éstos podrían trasladar su programa ideológico y de control social de manera eficaz y empaquetada en un envoltorio de diversión y conformidad. Asimismo, evidenciarían el carácter jerarquizante de las grandes instituciones de esta industria en las que, por su misma naturaleza, se realiza un trabajo dependiente y ya no sólo hablando de las empleadas, sino también de las cabezas que han de responder a las exigencias de una estructura más amplia.

De esta manera la estandarización de los bienes culturales hacía que las obras pasen de ser espacios para la socialización, la subjetivación y la reflexión, a convertirse en meras mercancías con las que manipular y clasificar a consumidoras pasivas. Por tanto, lo que podría considerarse una democratización cultural, en realidad no era más que un dispositivo para reforzar el engranaje del *statu quo* a través del consumo de un

ocio capaz de naturalizar las lógicas de explotación en la que éste se sostiene⁴⁸. Afirmación que años después, se replicaría de cierta manera en el pensamiento de Debord respecto a los mecanismos alienantes de una sociedad del espectáculo donde las relaciones humanas y la organización social están subordinadas a la totalización del mercantilismo.

Cabe aclarar, por otra parte, que estas reflexiones surgieron en una coyuntura en la que el nazismo avanzaba en Alemania y el estalinismo consolidaba su poder en la U.R.S.S, a la vez que el fordismo estaba en auge condicionando al conjunto social en sociedades de capitalismo avanzado. Y de la misma manera, aclarar –en lo que atañe al cine- que este análisis deriva de un momento en el que el negocio cinematográfico de Hollywood estaba en auge con todo lo que esto implicaba: un *star-system* y todo un mecanismo de propaganda propio del espectáculo fílmico alienante. No es casual que el texto “Industria del espectáculo...” fuese escrito durante el exilio de los autores en Estados Unidos, concretamente en la ciudad de California, cuna de la industria cinematográfica hollywoodense. Por tanto, si bien se hubieron de enfocar en el cine como eje articulador de su discurso, en realidad esta posición respecto a la cultura formaba parte de una intención más amplia: proponer una teoría crítica de la sociedad y de la Ilustración como un proceso que al inicio perseguía la libertad humana, pero que según avanzaba la Historia, hubo de derivar en la dominación del hombre a través de la técnica.

“El cine, cuyo máximo exponente estaba radicado allí mismo, en Hollywood, en el mismo Los Ángeles donde el destino había hecho coincidir a ambos, el cine –decimos- les parecía ejemplo perfecto de la infracultura de masas en los Estados Unidos capitalistas; más aún, superando los límites de lo cultural, lo describen como ariete del *modus vivendi* americano: la frase tremenda, “los automóviles, las bombas y el cine mantienen unido el todo social” se lee nada más comenzar el ensayo (...) El verdadero objeto de los análisis de Horkheimer y Adorno no es la industria cultural, dicen, sino su producto, la cultura de masas” (ESPEJO, 1998 pp. 104-105).

Por tanto, si bien esta investigación no se decanta del todo por la lectura de estos dos pensadores respecto a posar sobre la técnica todo el peso de la alienación y la dominación -coincidiendo más con la línea benjaminiana a propósito de las posibilidades emancipatorias de la misma-, sí que considera indispensable arrojar luz sobre el cómo se hubo de acuñar el término de “industria cultural”. Esto por dos motivos: primero porque teniendo en claro las implicaciones con las que sus autores lo conciben, se pueden entender sus usos actualizados –en una etapa postfordista- y

⁴⁸ Reflexiones que rompen con la visión marxista del proletariado como fuerza emancipadora y de transformación y que tiene que ver más con la realidad de las clases trabajadoras en sociedades del capitalismo avanzado.

también los cambios que ha sufrido en posteriores aproximaciones a las tensiones entre la cultura y la industrialización de la misma. Y segundo, porque al poner en relieve cómo la función social del arte se diluye con su mercantilización, este artículo permite abrir aquí una aproximación a los mecanismos de la industria cinematográfica imperante no desde una visión netamente economicista, sino en diálogo con la ideología del sistema político-económico que la soporta. Al respecto, el cineasta Octavio Getino (1988) identificaría también dos líneas complementarias:

“la ideológico-cultural, sobre la cual se asienta el modelo del sujeto *necesario*, y la económico-comercial, que permite –al menos tentativamente- la ejercitación práctica de dicho sujeto, consumiendo y reproduciendo valores y propuestas, y a la vez proporcionando rentabilidad y lucro. Ideología y economía coinciden así en un único proceso destinado a la convalidación y refuerzo de los intereses de las naciones centrales y de las fuerzas sociales y políticas locales aliadas a tales intereses” (GETINO, 1988 p.21).

Precisamente, en décadas recientes, el concepto de “industria cultural” se hubo de transformar en “industrias culturales” o, la última modalidad, “industrias creativas”, quitando todo el peso crítico al análisis para llevarlo al terreno instrumental. Esto se debió, en un primer momento, al cambio en la noción de cultura que afloró por los años 70 donde ésta se dejó de asociar solamente al arte y pasó a concebirse como una esfera significativa y significativa del conjunto de prácticas y estructuras transversales a quienes conforman una sociedad. A la vez la comunicación se expandía a escala global –sobre todo en la transmisión de los conflictos derivados de la Guerra Fría- influyendo en todos los procesos de consumo e industrialización. Con el cambio de paradigma comunicacional, tanto los bienes culturales como los medios de comunicación comenzaron a ser vistos como agentes influyentes en el conjunto de la estructura social. De hecho, los Estados comenzarían a encaminar las prácticas culturales hacia el desarrollo, reafirmando la indisoluble relación entre economía, política y cultura. Producto de estos cambios, la denominación “industria cultural” comienza a mutar a “industrias culturales” para “diferenciar dinámicas diferentes pero agrupadas, con fines pragmáticos de estudio del funcionamiento económico de sectores contemporáneos de la cultura: el disco, el cine, la edición de libros, y asimismo a la prensa, la radio y la televisión” (Bustamante, E. 2009, 2)” (SZPILBARG, SAFERSTEIN, 2014).

Se puede advertir, bajo estas primeras modificaciones, una tendencia hacia una definición más pragmática e instrumentalizadora de la cultura, cosa que se consolida una década más tarde tras una serie de investigaciones acerca de cada una de las “industrias”. Como resultado en 1982 será la UNESCO en la “Conferencia Mundial

sobre Políticas Culturales” la que afirme que los “bienes y servicios culturales se producen, reproducen, conservan y difunden, según criterios industriales y comerciales, es decir, en serie y aplicando una estrategia de tipo económico, en vez de perseguir una finalidad de tipo cultural” (GETINO, 2005 p.3). Por tanto, según el estudio de esta organización, se estaría aplicando una perspectiva en la que no se toma en cuenta la excepción que tienen los bienes culturales respecto a otras mercancías: su trabajo simbólico y de carácter inmaterial. Características que, como sugieren en el mismo informe, deberían ser competencia de las administraciones bajo el nombre de “políticas culturales”.

A partir de aquí, se va asentando la perspectiva económico comercial de la cultura, pensando en su gestión desde las lógicas del mercado. Surge la disciplina de la economía de la cultura y con ella el estudio de como vehiculizarla con fines económicos a la vez que se canalizan las preferencias de los consumidores a la producción de bienes y servicios. Otorgando, al mismo tiempo, la gestión de la actividad cultural a los Estados para generar políticas destinadas a incentivar la industria como proyecto socioeconómico.

“En 1999, James D. Wolfelson, entonces presidente del Banco Mundial, declaró en la inauguración del encuentro *“La cultura cuenta: financiación, recursos y economías de la cultura para el desarrollo sostenible”* que la cultura podía ser un componente esencial para el desarrollo económico, Wofelson señalaba que de entonces en adelante, la cultura debe desempeñar un papel destacado en la política del Banco Mundial. Y ello tenía una doble implicación: En primer lugar abría la puerta a la aplicación de parámetros económicos neoliberales a la producción, distribución y consumo de bienes y servicios culturales. En segundo lugar, situaba a la cultura en un papel protagonista de ciertos modelos de desarrollo social y urbano” (GUANYEM, 2015 p.1).

Todo un cambio de paradigma que demandaría, al poco tiempo, ampliar la definición de “industrias culturales” a una serie de actividades que tengan “un potencial para la creación de riqueza y trabajo a través de la generación y explotación de la propiedad intelectual” (DCMS. 2011, 5)” (SZPILBARG, SAFERSTEIN, 2014). Como respuesta a esta necesidad, nacerían las “industrias creativas”, constituyéndose además como uno de los ejes de las economías postindustriales. En ella, además de los canales culturales y comunicacionales tradicionales, entrarían también, como recursos productivos primarios, los bienes o servicios artísticos o relacionados con el mundo creativo y todo el capital intelectual, configurando al día de hoy un pilar fundamental del mercado global. Asimismo, este modelo lo que consigue es dar una vuelta de tuerca al panorama descrito hasta ahora, en el que el planteamiento ya no es la mercantilización de la cultura –la primera lectura propuesta por Adorno y Horkheimer-

sino la conversión de ésta en una herramienta gubernamental para la mercantilización de los territorios o ciudades, aliando las políticas culturales con el turismo bajo los conceptos de ciudad-empresa o ciudad-marca.

Que mejor ejemplo de esta última dinámica que Barcelona. Ciudad en la que las administraciones destinaron todos sus esfuerzos para hacer de ella una capital cultural de alta competitividad y atrayente para las inversiones extranjeras. De hecho, en el momento en que la tendencia de entender la cultura como dinamizadora de la economía se asentaba en las sociedades capitalistas, se creó el ICUB (Institut de Cultura de Barcelona) lanzando el primer Plan Estratégico de la Cultura en 1999 precisamente para fomentar el tejido cultural barceloní en orden de hacerlo competitivo a nivel mundial –siguiendo por su puesto la estela de la modélica estrategia de los Juegos Olímpicos del 92-.

“En nombre de “la cultura” se han llevado a cabo proyectos de planificación urbana, procesos de revalorización del suelo, intentos por fomentar la sustitución social en zonas de la ciudad degradadas o en declive (expulsión de poblaciones envejecidas o empobrecidas en determinados barrios, sustituyéndolas por clases medias urbanas)” (GUANYEM, 2015 p.2).

De esta manera se establecieron unas políticas públicas en el ámbito cultural cuyas inercias aún son difíciles de reconducir. Entre ellas la implantación del imaginario simbólico de la “marca Barcelona” que no deja de beneficiar sobre todo a las élites empresariales e inversionistas foráneos que la capitalizan a su favor –sobre todo el sector inmobiliario en alza, los *lobbies* turísticos y los grandes eventos de multinacionales-. También la homogeneización de la cultura al servicio de esta misma marca, proceso en el que todo aquello que no sea adaptable a sus márgenes gozaría de menores beneficios o recursos promocionales, quedando fagocitado por el imaginario de la ciudad que se ha normalizado y exportado. Y la neutralización del conflicto social, la problematización y la diversidad, dejando de ver a estos elementos como ejes de riqueza para prácticas culturales críticas y entendiéndolas como impedimentos a la hora de fomentar bienes y servicios de carácter comercial.

Todos estos elementos dibujan hoy en día un panorama en el que las políticas culturales y de comunicación parecen estar destinadas no sólo a sostener el lucrativo mercado turístico o las inversiones de las *creative industries* transnacionales, sino también a mantener redes clientelares beneficiosas para las élites en detrimento de todos los agentes que participan dentro del proceso de creación: personas que trabajan, viven, disfrutan y reflexionan a través de la cultura. Es decir, que todos los beneficios económicos generados –en detrimento de los sociales- no se revierten en la

ciudadanía, de hecho, la excluyen al verla sólo como una masa de consumidoras sobre las cuales enfocar estrategias de oferta y demanda en lugar de hacerlas partícipes de la gestión de la misma. A la vez, mediante la cesión de la gestión de la cultura exclusivamente a las administraciones públicas y las empresas privadas, lo que se ha conseguido es un modelo de dependencia institucional que no va más allá de lo comercial y lo oficial.

“Si bien el apoyo público pudo resultar imprescindible en un momento en que las estructuras culturales eran prácticamente inexistentes, la institucionalización de la cultura ha transformado la necesaria tutela de las administraciones en dependencia. Al tiempo, el vaciamiento progresivo de las estructuras públicas y la cesión del espacio y de los presupuestos al mercado han dejado en manos privadas tanto la gestión como los contenidos de esas políticas” (PODEMOS, 2015 p.1).

Así pues, y para concluir, lo que se tiene sobre la mesa es una comprensión dominante de la cultura como recurso, como instrumento económico, político e ideológico para el beneficio de intereses financieros locales y globales.

Ahora bien, ¿Por qué interesa aquí este breve desarrollo de cómo terminó configurándose la “industria cultural”, ahora “industrias creativas” y su aplicación en el contexto geográfico que compete a esta investigación? Como ya se adelantaba, por un lado, esta aproximación puede dar una pista del paradigma en el que ahora mismo se desenvuelve la industria cinematográfica de carácter dominante.

“El objeto principal de dicho proceso es la *reproducción ampliada del capital*, eje de toda actividad capitalista en el terreno de la industria, en este caso industria del cine, como parte de lo que es habitualmente la industria cultural (...) Las etapas del procesos señalado (*adquisición de insumos-procesamiento-comercialización-adquisición de insumos*), conserva en las naciones dominantes una estrecha relación y armonía (...) Quienes manejan los mercados del cine no se guían, como ya se ha dicho, por inquietudes humanistas o culturales, sino por el simple afán de lucro.” (GETINO, 1988 pp.26-176).

Por otro, permite ver de qué manera esta concepción corporativa de la cultura – sumada por supuesto a las condiciones históricas y a las decisiones políticas- ha condicionado y condiciona no sólo la legislación y la administración de las cinematografías, sino también –como aspecto importante a tener en cuenta- las mismas prácticas fílmicas en todos sus niveles: sus formas de organización, de financiación, los objetivos que persiguen, el discurso de los contenidos, como se percibe al público, etc. Y por último, porque en esta misma lógica, abre una línea para preguntarse acerca de que tan beneficiosa ha sido –o continúa siendo- la dependencia institucional a la que se hacía mención cuando se trata de “regular” y fomentar ese “mercado” cinematográfico local mediante el proteccionismo, las políticas de

subvenciones o las medidas impositivas. ¿Son realmente estas políticas útiles para los proyectos cinematográficos, sus trabajadoras y las espectadoras?

3.5.2 Las lógicas de la Industria hegemónica del cine y la gestión institucional de las políticas cinematográficas.

No es un misterio que son las *majors* estadounidenses y sus filiales en distintos países las que hoy en día marcan las pautas dentro de la industria del audiovisual a nivel global⁴⁹. Esta transnacionalización del “sector del entretenimiento” –como es más conocido en el mundo empresarial de aquel país- jugó en beneficio de su economía convirtiendo a las “industrias creativas” en el sostén de más de 5 puntos de su PIB anual. Y no sólo eso, a diferencia de otros países con mayor producción como puede ser la India, lo que realmente hizo de Hollywood la meca de contenidos audiovisuales fue su capacidad de expansión: nada más y nada menos que dominando el 85% de todas las proyecciones a nivel mundial. Expansión propiciada por políticas gubernamentales que a través de la defensa de la “liberalización de los mercados”, consiguieron asentar un modelo más bien oligopólico con alta capacidad de monopolizar la exportación de contenidos filmicos de manera transversal. De esta manera y desde el primer minuto en que consolidó su primacía a inicios del S. XX –gracias, entre otras cosas, a la I y II Guerras Mundiales que aplacaron el desarrollo pleno de las cinematografías europeas-, hubo de llevar a cabo una suerte de “colonización cultural” a todos los niveles. El más obvio, en lo que respecta a la ideología, valores y simbología inserta en sus recursos formales y discursivos. También fomentando la creación de un *starsystem* como fuente de valor agregado a las ganancias ya producidas por la pantalla. Y, por supuesto, homogeneizando la gestión de las industrias locales bajo el modelo empresarial dentro de un mercado liberal y mundializado del que, lógicamente, salía beneficiado.

Como relata Jose María Caparrós en su libro “El Cine español de la democracia: de la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989)” (1992), cuando en el Estado español se comenzaba a salir de la dictadura y durante la etapa de Transición, la industria del cine se vio afectada por la crisis económica generalizada que se revirtió en una progresiva descapitalización de las pequeñas empresas que la sostenían. A la vez, algunas de las multinacionales norteamericanas dejaron de invertir en esta materia. El Fondo de Protección a la Cinematografía debía aún a los productores una cifra superior a los dos mil millones de pesetas. Éstas productoras a su vez tenían que rendir cuentas a las distribuidoras. Y el paro en el sector ascendió al 80% para el año

⁴⁹ Disney, Warner Bros. Inc., MGM-UA, Sony Pictures, Paramount, Universal y 20th Century Fox.

de 1978. Pese a que un año antes, se había abolido la censura y se permitió la libre importación de films extranjeros, esto de cierta manera, ponía a la debilitada cinematografía local a competir con la internacional. Por otro lado, las medidas tomadas en cuanto al control de taquilla y las cuotas de pantalla no resultaron del todo beneficiosas considerando que al ser cuotas del dos por uno, estaban indirectamente exigiendo a una industria raquítica, un nivel de producción que supere el norteamericano.

Es decir, que el inicio de la democracia venía con un conjunto de políticas de intervención insuficientes para garantizar un cine de calidad, dejando muchas veces los contenidos a productoras que, ante la situación, se decantaban por las políticas de consumo. Para comprobarlo solo basta revisar la proporción de las películas pornográficas en las pantallas de la época: 11 película de 80 para el cierre de 1979.

“Los aires liberales, al menos del liberalismo económico, han resultado más mortíferos que los del proteccionismo anterior. La libertad de importación y la supresión de la censura abrieron el dique de películas antes retenidas en la frontera, para inundar las pantallas en gran parte con subproductos aptos para una época de sarampión pornográfico. El cine nacional, con alguna diana esporádica, vegetaba gracias a la obligatoriedad de proyectar una película española por cada dos extranjeras, lo que permitía dar salida a bastantes films mediocres y chabacanos” (CAPARRÓS, 1992 p.47).

Ante la situación se dieron varias reuniones entre el sector y las administraciones, donde algunas de las propuestas del I Congreso Democrático del Cine Español de 1978 fueron expuestas. De las negociaciones resultó, durante la segunda legislatura de Adolfo Suárez, el primer Proyecto de Ley General de Cinematografía (de 1979 y a aprobarse definitivamente en 1982), mediante la cual se tomaron medidas de urgencia como el cambio de la cuota de pantalla al tres por uno, las políticas de distribución mediante la concesión de cinco licencias de doblaje y un mayor control del avance de las multinacionales. Al tiempo, se plantearon medidas proteccionistas ante las críticas de periodistas y cineastas que reclamaban no dejar la industria sólo en manos de empresas comerciales, intentando preservar por un lado la función social y educativa del cine y por otro tomar en cuenta a las competencias autonómicas, a las asociaciones, los sindicatos y demás actores del quehacer cinematográfico. Así, se abrió una línea de doble crédito que provenía tanto de la recaudación en taquilla como del Banco de Crédito Industrial –en mayor porcentaje-, y que sería gestionada por el Fondo de Protección al Cine.

De esta manera en 1980 ya se contaba con una Ley del Cine que, con sus luces y sombras estabilizó temporalmente el sector cinematográfico, aunque no garantizaba

una sostenibilidad largoplacista. Esto no llegaría hasta el año 1983 con el cambio de gobierno socialista, en el que se aprobó la conocida como Ley Miró. El nombre de esta ley hace alusión a la que sería en ese momento directora de cinematografía: Pilar Miró, quien por cierto pertenecía al gremio cinematográfico, factor que hubo de determinar las políticas que pondría en vigencia. Entre ellas la que tuvo mayor impacto fue la legislación de las subvenciones anticipadas, otorgando a las productoras un 50% de la financiación desde el Fondo de Protección una vez superados una serie de filtros de calidad y rentabilidad. Estas subvenciones anticipadas luego serían descontadas del 15% correspondiente a la recaudación en taquilla durante los primeros años. Además, se darían subvenciones adicionales a películas que superen el monto de 55 millones de pesetas o a aquellas consideradas de “especial calidad”. En cuanto a las licencias de doblaje y proyección de films internacionales, se redujo la cuota a cuatro películas por una española distribuida y se mantuvo la cuota de pantalla del tres por uno. También se creó el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), dependiente del Ministerio de Cultura, se dieron los primeros acuerdos con RTVE como agente financiador y retransmisor, y se trabajó en el fomento a festivales como plataformas de promoción de la cinematografía nacional.

Sin duda, esta apuesta por un mayor intervencionismo daría un giro a un sistema de subvenciones que hasta ese entonces funcionaba a posteriori y pondría el acento en otorgar recursos económicos a proyectos mucho antes que comenzara el rodaje. Aunque es verdad que con esto se daba cabida a impulsar la figura de directoras y productoras –entre las cuales nóveles-, los resultados, sin embargo, no fueron del todo rentables. El sector privado, sobretodo de distribución y exhibición, dejó paulatinamente de invertir al ver perjudicados sus beneficios y el Fondo de Protección comenzó a acumular una deuda importante por el poco éxito que habían tenido algunos de los films subvencionados que finalmente no pudieron hacer la devolución correspondiente. Finalmente, en 1985 Pilar Miró cesaría de la dirección del ICAA coincidiendo con la entrada del Estado español a la Comunidad Económica Europea (CEE). Momento en que se hizo más clara la crisis económica que sufría este sector frente a sus pares continentales y los pocos recursos con los que contaba, a diferencia de ellos, para hacer frente a las multinacionales norteamericanas en auge y a la competencia que significaba la televisión y la industria del vídeo en cuanto a la captación de públicos.

En los años posteriores, donde volvería a posicionarse el PSOE en el gobierno, no hubieron cambios significativos de la Ley Miró, pero sí debates respecto a los beneficios y perjuicios de la misma en la que se confrontaban visiones de carácter

tecnocrático con aquellas que ponían el acento en lo político. Lo cierto es que desde el Ministerio de Cultura se cocía un anteproyecto de decreto para la regulación de la Ley de Protección a la Cinematografía Española en la que se preveía meter mano a las subvenciones anticipadas. Ese decreto conocido como Decreto Semprúm –apellido del ministro en funciones-, desataría una especial polémica por tender hacia un modelo más enfocado en la industria y no tanto en la promoción de directores y directoras, intentando con este fin, reducir la intervención estatal para incentivar al empresariado privado como eje de financiación e inversiones en el sector. Ante este panorama dimitiría Fernando Mendez-Leite, sucesor de Miró en la dirección del ICAA y sería sustituido por Miguel Marías, en cuya legislatura como director de esta institución se hubieron de presentar las líneas principales de este cambio en las políticas cinematográficas. Entre ellas se apostaba por el estímulo al capital privado a través de, sobretudo, desgravaciones fiscales y planes crediticios especiales destinados a las productoras. A la vez se planteó un plan de ayudas al sector de distribución y exhibición. Y, como medida menos popular, se preveía recortar las subvenciones anticipadas manteniendo aquellas correspondientes a las ganancias en taquilla. Este decreto en sí no llegó a aplicarse durante la etapa socialista, puesto que iba dirigido a materializarse en la siguiente legislatura. Sin embargo, el PSOE no volvería a ganar las elecciones y en 1996 éste caería en manos del Partido Popular.

Pero antes que esto sucediese, y ante una nueva embestida de Hollywood en toda la CEE –dominando el 80% del mercado cinematográfico español para 1995-, en la última etapa socialista, con la ministra Carmen Alborch, se tuvo que realizar una nueva reforma legislativa de corte proteccionista, de cara a no dejar tan desamparado al tejido industrial local. Con este fin se endurecieron las licencias de doblaje otorgando sólo dos por película nacional distribuida por empresas americanas. Asimismo, las comunidades autónomas podían adaptar esta normativa de acuerdo a su situación y lengua particular. Se cambió la cuota de pantalla al tres por uno –presiones multinacionales mediante-. Se fijaron los porcentajes de coproducción de televisoras, tanto privadas como públicas. Y se bajó el IVA del cine al 3%, aunque se dejó postergado el tema de las desgravaciones fiscales como incentivo a las empresas del gremio. En cuanto al Fondo de Protección y lo concerniente a las subvenciones anticipadas, éstas aún se mantuvieron con un monto de un millón de pesetas anuales otorgadas a tres películas. A la vez se abrió un fondo crediticio para el cine, se destinaron cien millones a becas de formación y la misma cifra a ayudas para el campo de la distribución y exhibición. Sin embargo, todo y así, la situación de dominio de una industria sobre otra no hizo más que crecer. La lógica de competencia de

mercado americana se imponía a la intensión intervencionista de los Estados europeos.

Con este panorama llegaría el Partido Popular al poder el año 1996 e inmediatamente, con José María Otero en la presidencia del ICAA, se puso a modificar varias medidas cinematográficas vía decreto. Medidas que resultaron, fiel a los principios de un partido de corte netamente neoliberal y se inscribieron en la Ley de Fomento y Promoción de la Cinematografía y del Audiovisual. Si bien se mantuvieron los montos de subvención del Fondo de Protección a las recaudaciones en taquilla –aunque dando ayudas extras a las películas de mayor taquillaje-, se hizo un recorte del 50% en las subvenciones anticipadas. Y, en detrimento de la cinematografía nacional, se mantuvieron las cuotas de pantalla de tres por uno pero solamente en poblaciones pequeñas, y las licencias para multinacionales pasaron a ser de tres licencias de doblaje por la distribución de tan solo una película del Estado español. Por otro lado, se apostó por atraer inversiones de capital privado con una desgravación fiscal del 20% a empresas dedicadas al sector, favoreciendo sobre todo a grandes compañías que actuarían como coproductoras financieras de las películas. Todo con el fin de ir reduciendo las políticas proteccionistas de una industria que, según el PP debía apuntar a trabajar desde las lógicas de mercado. Hecho que derivó en pocos éxitos de films comerciales en taquilla y muchos fracasos de películas que, pese al talento de sus directoras o la calidad de las mismas, no lograban atraer a grandes públicos.

En consecuencia, para el año 2002 de 161 realizadoras censadas, sólo habrían trabajado 61 de ellas y se habrían perdido alrededor de diez millones de espectadores de films nacionales mientras crecían las cifras a favor del cine importado.

“El aznarismo dedicó notables esfuerzos, influencias y recursos a estabular la televisión, mientras dejaba al cine galopar las praderas de la libertad, buscándose los pastos por su cuenta. En lugar de promocionar un cine ajustado a sus intenciones, prefirió dejarlo perecer de inanición, acosado por la potente competencia de las películas norteamericanas, frente a las cuales era difícil mantener una taquilla saneada. El afán intervencionista del partido se descocó en la televisión mientras el cine era abandonado a sus propios problemas y el Ministerio de Cultura se interesaba por otras cuestiones”⁵⁰ (CAPARRÓS, 2005 p.7).

El año 2001, aún con el PP al poder, se reformaría la Ley de Fomento y Promoción de la Cinematografía y del Audiovisual con la denominada Ley Castillo –por ser Pilar Castillo la ministra de ese entonces-. Entre sus medidas se planificó la abolición de la

⁵⁰ “El cine americano está hoy tan imbricado en los entresijos del poder que el actor secundario Reagan ocupó la Casa Blanca y el duro Shwarzenegger es el actual gobernador de California. Por eso el PP prefería al cine *made in USA* al español, donde vive tanto rojo agazapado, y que sólo interesa a los supervivientes de la generación progre y a un público joven, adornado de cierta cultura” (CARDONA en caparrós p.7)

cuota de pantalla a cinco años vista pese a que el porcentaje de films españoles exhibidos continuaba bajando respecto a los norteamericanos. Y se enfocó -para, en teoría, solventar el problema-, en la creación de políticas de fomento a la creación y promoción de un mercado cinematográfico en el marco de la Unión Europea. Las ayudas, por su parte, pasaron a dividirse en tres: aquellas directas derivadas del éxito en taquilla con un techo del 50% del total de coste de producción, un porcentaje un poco mayor para subvenciones sobre proyecto destinada a nuevas realizadoras, y por último, ayudas a películas “culturales” o experimentales. Pero, todo y estas medidas, lo que realmente enfrentó al sector del cine con la legislatura de Aznar fue la campaña que protagonizaron actoras y directoras contra la intervención del Estado español en la guerra de Irak y a favor de echar al Partido Popular del gobierno.

Por este y otros muchos motivos, el 2004 volvía el PSOE a la Moncloa. Curiosamente en materia legislativa se mantuvieron muchas de las medidas tomadas durante la etapa popular. En la Ley del Cine del 2008 la ministra Carmen Calvo, si bien decidió mantener las cuotas de pantalla hubo de modificar su contabilización por sesiones en lugar de días. Y aunque aumentó los presupuestos del Fondo de Ayuda a la Cinematografía, las subvenciones continuaban destinándose principalmente en función del éxito en taquilla. Pero lo que realmente llama la atención es como hubo de otorgar protagonismo a las cadenas de televisión como importantes agentes decisorios de los proyectos cinematográficos que vendrían en adelante, mediante la obligación de éstas en invertir el 5% de su presupuesto para la producción de films. Medida que, por la lógica que predomina en el formato televisivo, priorizaría guiones de alto contenido comercial. De esta manera y sumado a la situación anteriormente descrita, se hacía claro que el modelo a seguir estaba encaminado a la obtención de altos porcentajes de taquilla que pudiese competir con las demás industrias foráneas. Algo que, de cara a la galería, permitiría declarar el hermanamiento del público local con su cine y demostrar cómo era posible realizar producciones merecedoras de una subvención. Eso sí, dejando los filmes de “excepción cultural” de lado –ya no hablemos de aquellos de corte social y político- y con ellos a públicos que en busca de calidad prefirieron alojarse en las plataformas virtuales.

Durante esta misma legislatura, en 2009, llegaría la polémica “Ley Sinde” –aún vigente- aprobada finalmente el año 2011 entre el PSOE, el PP y CiU. Esta ley, a diferencia de las anteriores estaba más enfocada en lo que respecta a la Propiedad Intelectual, concretamente incidiendo en la Ley Reguladora de la Jurisdicción Contencioso-Administrativa, la Ley de Servicios de la Sociedad de la Información (LSSI) y por supuesto la Ley de Propiedad Intelectual. Su aplicación dio pie al cierre de

páginas web que vulneraran los derechos de autor y de propiedad –previa denuncia de particulares o empresas culturales-, decisión que recaía directamente en una comisión dependiente del Ministerio de Cultura y posteriormente en el dictamen de un juez. De esta manera, una decisión tan frágil, pasaba por manos administrativas antes que por vía judicial atentando contra el derecho fundamental de libertad de expresión. Pero, el punto de mayor controversia, se encontraba en el hecho de que el gobierno de turno haya cedido a presiones de *lobbies* norteamericanos incentivando así su beneficio al tiempo que avanzaba hacia un peligroso modelo de control estatal sobre los contenidos digitales. De esta manera los derechos de autor se ponían por encima de los derechos fundamentales de las ciudadanas y, en lo que respecta a la cinematografía, se estaba dando un golpe más a las creadoras y espectadoras que habían encontrado en la red una puerta para la difusión y visionado de contenidos no provenientes de la industria cinematográfica tradicional basada en unas políticas poco eficaces y nada sociales.

El mismo año y ya en medio de la gran crisis financiera, ganaría las elecciones el Partido Popular. La Ley del Cine anterior se mantuvo, pero por la situación económica las subvenciones fueron en picado destinando menos de la mitad del techo que se había consensuado (-36%) a la vez que el IVA cultural se subió del 8 al 21% -a lo que ciertos miembros de la academia atribuyeron un revanchismo del PP por aquellas protestas contra Aznar-. El plan de subvenciones a la amortización comenzó a trabajar con dos tipos de ayudas: la general y la complementaria. La primera determinada por la cantidad recaudada con las entradas y la última por un cómputo de puntos –de acuerdo al formato, el público al que está destinado el film, la naturaleza de la productora, si se trata de realizadoras nóveles, entre otros-. Lo curioso es que para obtener la complementaria –más cuantiosa que la general- uno de los puntos a evaluar sería el mínimo de espectadoras alcanzadas (60000 o 30000 según el caso), trampa que, al vincular la recaudación con entradas contabilizadas, una vez más continuaba y continua al día de hoy favoreciendo a las grandes producciones respecto a las de menor envergadura. A su vez, esto ha degenerado, en ciertos casos, en un sistema perverso donde el fondo de ayuda a la producción ha terminado en la compra de la taquilla para cumplir con las entradas necesarias y que el crédito se transforme en subvención.

Es a partir del año 2015 que este modelo comenzó a convivir con un nuevo propuesto por los populares mediante un Real Decreto, para anular definitivamente las ayudas a la amortización (propósito que tiene fijado cumplirse totalmente tras su aprobación el presente año). En su lugar se otorgarían ayudas anticipadas con las cuales se da a

conocer a las productoras el dinero estatal con el que podrán contar antes y durante el rodaje, siempre y cuando cumplan con los criterios de evaluación: con un mínimo de 35 puntos y con 80 para acceder a la ayuda total o en el caso de películas de carácter especial, con la aprobación de un mínimo de 20.

"Las ayudas anticipadas se concederán de forma automática mediante una aplicación de criterios objetivos de valoración que atenderá, entre otros aspectos, a la viabilidad económica y financiera del proyecto, la difusión, distribución, plan de marketing, solvencia técnica, relevancia cultural española y europea, carácter innovador del proyecto y el impacto socio económico de la inversión en España" (PARTIDO POULAR, 2018).

Criterios que, como se puede apreciar, ponen el eje en el cumplimiento de puntos que tienen más que ver con parámetros económicos y de la capacidad de solvencia de la empresa beneficiaria que en aquellos inherentes a lo cinematográfico. Y aunque voces dentro de la administración alegan que es un modelo más viable respecto a la insostenibilidad y el fraude que permitía el anterior, lo cierto es que las directas beneficiarias vienen a ser las mismas de toda esta historia: las grandes productoras/distribuidoras, los grandes complejos de multisalas, las cadenas de televisión y las coproductoras multinacionales que tras uno o dos éxitos taquilleros – ingeniería mediática y política de por medio- hoy se abanderan como el ejemplo a seguir para la buena salud del cine español. ¿Y las perjudicadas? También las de siempre: las productoras “independientes”, las películas de bajo presupuesto, los proyectos cinematográficos de enfoque cultural o de intervención social y los trabajadores y trabajadoras del cine, por supuesto directoras nóveles incluidas, en constante estado de precarización.

Hasta aquí, el repaso de cómo se fueron configurando las políticas públicas en materia cinematográfica. Detalles más, detalles menos, revelan a lo largo de este recorrido una clara dependencia del sector: ya sea de carácter burocrático o empresarial. Dependencia propiciada, entre otros factores, por las lógicas mercantiles que rigen la industria capitaneada por las *majors* del espectáculo. Hay quienes hoy en día apuestan más por restituir un modelo similar a la “Ley Miró” destacando el bien que las subvenciones anticipadas le hizo a una generación de realizadores y realizadoras. No por el rédito económico, sino por el simple hecho de contar con los recursos para experimentar, reflexionar y crear a través del cine. Aunque quizás para que esta Ley se acerque más al tan aspirado plan de protección cinematográfica del CNC Francés⁵¹, tendría que dejar de depender de las arcas del Estado y combinar la lógica

⁵¹ En Francia cuentan con una carga impositiva mediante un IVA de tan sólo 5 %. Las subvenciones no dependen del presupuesto estatal, sino del 11% de cada entrada vendida, de una tasa del 5,5% a las

corporativa con la regulación institucional. Por otro lado, hay otro discurso que se decanta más por encaminar la industria cinematográfica hacia un *lesse fair* del libre mercado –aunque ya es de amplio conocimiento que mientras existan oligopolios tal “libre mercado” es inexistente-, dejando que sean las leyes de la competencia, la oferta y la demanda las que regulen los beneficios del sector. Y donde el papel estatal se limitaría a los incentivos fiscales a empresas, a tramitar fondos crediticios o a regular –con un sistema de puntuación pobremente asentado en criterios fílmicos- los pocos dineros destinados a las subvenciones.

Si bien no es el propósito de esta investigación entrar de lleno a debatir sobre el sistema local de políticas públicas, sí que se hacía preciso dejar en claro y detallar cómo éste y las instituciones que lo representan -como el ICAA-, fueron olvidando al sector de “excepción cultural” y crearon una serie de medidas al beneficio de las producciones con un fin claramente comercial. Recalcando además el hecho de que bajo este marco, las realizadoras, productoras o salas de exhibición “independientes” encuentran muy pocas salidas para llevar a cabo proyectos viables y sostenibles que además puedan garantizar un mínimo de ganancias para afrontar los gastos básicos de todas las personas que ahí trabajan. Muchas de ellas, encuentran en plataformas como festivales nacionales e internacionales un gran reconocimiento y un público interesado en el cine denominado *low cost* que proponen. Sin embargo, está claro que todo este talento es susceptible de desaparecer sin una planificación sostenible de ayudas de parte de las administraciones basada en otros instrumentos de financiación y cuyas exigencias también tomen en cuenta el valor cultural y el impacto social de las películas filmadas o exhibidas.

A partir de aquí se abren varias interrogantes respecto al tema que interesa en esta investigación: ¿Cómo romper con la dependencia de un modelo de políticas públicas que no juega a favor de un cine de intervención social? ¿Cómo romper a la vez con la dependencia de las leyes del mercado que condicionan la gran industria? En esa misma línea, ¿es posible repensar la cultura y el cine hoy en día desde ejes no mercantiles? o ¿será posible configurar prácticas culturales –como la cinematográfica- emancipadoras e inclusivas? Y sus respuestas quizás se encuentren precisamente alejándose del centro estratégico en el que estas dependencias han sido concebidas: lo oficial y lo comercial. Incluso, cambiando el enfoque: preguntándose porqué, para qué, para quién y de qué manera se hace o se exhibe cine, en lugar de por cuánto

publicidades, otra tasa del 4,5% a los canales de autodistribución y una última de 4% para plataformas web. Además, el CNC presta ayudas a los trabajadores discontinuos para cobrar un paro cuando no están en actividad.

beneficio –económico, burocrático o de prestigio-. Podrían estar, en definitiva, en un tejido paralelo basado en economías horizontales, solidarias y donde los objetivos no están determinados por el interés lucrativo, el reconocimiento académico, en festivales o el éxito en taquilla. Sino más bien por intentar elevar la cultura como agente de transformación social, viendo la manera más coherente de conseguir los recursos con los que dar sostenibilidad al proyecto, a la vez que se cuidan las formas de relacionarse de quienes ahí participan.

3.5.3 Economía Social y Solidaria, cooperativismo y autogestión comunitaria: ¿alternativas para proyectos cinematográficos?

La Economía Social y Solidaria (ESS) engloba a todas aquellas actividades económicas que quedan fuera de los marcos del sector público o del sector privado lucrativo. Entendiendo que la economía no tiene sólo que ver con el trabajo productivo o la obtención de beneficios mediante la transacción de bienes y servicios. Sino que trasciende esta visión tecnocrática para volver a sus raíces: la economía tendrá que ver con toda actividad que se realiza en el cotidiano para hacer frente a las necesidades colectivas (A. HIERRO, comunicación personal, 20 de enero de 2018).

“Frente a la lógica del capital, la mercantilización creciente de las esferas públicas y privadas, y la búsqueda de máximo beneficio, la Economía Solidaria persigue construir relaciones de producción, distribución, consumo y financiación basadas en la justicia, cooperación, la reciprocidad, y la ayuda mutua. Frente al capital y su acumulación, la economía solidaria pone a las personas y su trabajo en el centro del sistema económico, otorgando a los mercados a un papel instrumental siempre al servicio del bienestar de todas las personas y de la reproducción de la vida en el planeta” (ETXEZARRETA, GURIDI, PÉREZ, 2008 p.9).

Dicho esto, para poder definir la ESS a cabalidad, habría que comenzar por adentrarse en cómo se gesta, su evolución respecto a la Economía Social –que es de donde emerge- y cuáles son sus actuales marcos de acción. La Economía Social es un concepto que surge en el S. XIX en algunos estudios de economistas como Leon Walras o Stuarth Mill. Pensadores que ya consideraban en ese entonces que la disciplina económica debía estudiarse tomando en cuenta el factor de equidad social. Y vieron cómo, precisamente, se iban creando organizaciones para dar respuesta a los problemas sociales que el capitalismo generaba a medida que se instauraba como modelo económico. Así pues, la Economía Social en ese momento abarcó tres tipos de entidades que operaban en esta dirección: asociaciones, cooperativas y mutualidades.

No es hasta entrados los años 70 y especialmente en la década de los 80 que, a raíz de la crisis europea, el interés por la economía social se retoma con fuerza. Sobre

todo porque se hacía evidente que el Estado tenía dificultades para garantizar el empleo y la reactivación económica estaba lejos de hacerse efectiva. Ante ello, hubo una fuerte tendencia a buscar mediante el autoempleo y las redes de solidaridad la solución para satisfacer las necesidades básicas. Algo que derivó, por consecuencia lógica, en el retorno de los conceptos de democratización, cooperativismo, e igualdad. Se generaron empresas y organizaciones de distinta naturaleza jurídica que mezclaban el modelo empresarial capitalista con el modelo de economía público, o el voluntariado con el trabajo remunerado, la obtención de subvenciones públicas para una gestión colectiva, etc.

Así en 1980 las tres familias asociadas en el *Comité nacional de liaison des activités ccoopératives, mutuelles et associatives*, escribirán la *Charte de l'économie sociale* en la que esbozan una definición para aquellas organizaciones operando dentro de la economía social:

“entidades no pertenecientes al sector público que, con funcionamiento y gestión democráticos e igualdad de derechos y deberes de los socios, practican un régimen especial de propiedad y distribución de las ganancias, empleando los excedentes del ejercicio para el crecimiento de la entidad y la mejora de los servicios a los socios y a la sociedad “ (Monzón, 2006)” (*Ibidem*, p.3).

A partir de aquí, se han ido afinando los conceptos respecto a este grupo de cooperativas, mutuas, asociaciones o fundaciones que están fuera de las sociedades de capital. Y será en 2002 que sus fundamentos queden definidos en la Carta de Principios de Economía Social para, partiendo de esta base, ser reconocidas legal e institucionalmente:

“i) Primacía de la persona y del objeto social sobre el capital. ii) Adhesión voluntaria y abierta. iii) Control democrático por sus miembros (excepto para las fundaciones, que no tienen socios). iv) Conjunción de los intereses de los miembros usuarios y del interés general. v) Defensa y aplicación de los principios de solidaridad y responsabilidad. vi) Autonomía de gestión e independencia respecto de los poderes públicos. vii) Destino de la mayoría de los excedentes a la consecución de objetivos a favor del desarrollo sostenible, del interés de los servicios a los miembros y del interés general” (*Ibidem*, p.4).

Más recientemente y tras el aporte de varios estudios, se redefinió el concepto de Economía Social, así como sus parámetros y actores. Esto debido sobre todo a como las organizaciones vinculadas al sector se habían distribuido en dos vertientes. Una de ellas efectivamente no vinculada al mercado y sin ánimo de lucro y otra que sí operaba dentro del mercado, es decir, de la que sí se derivaban beneficios mesurables y que podían incluirse dentro de la contabilidad de cada región o país. Así pues, para el año 2006, el Consejo Económico y Social Europeo aprobó esta definición:

“Conjunto de empresas privadas organizadas formalmente, con autonomía de decisión y libertad de adhesión, creadas para satisfacer las necesidades de sus socios a través del mercado, produciendo bienes y servicios, asegurando o financiando y en las que la eventual distribución entre los socios de beneficios o excedentes, así como la toma de decisiones, no están ligados directamente con el capital o cotizaciones aportados por cada socio, correspondiendo un voto a cada uno de ellos. La Economía Social también agrupa a aquellas entidades privadas organizadas formalmente con autonomía de decisión y libertad de adhesión que producen servicios de no mercado a favor de las familias, cuyos excedentes, si los hubiera, no pueden ser apropiados por los agentes económicos que las crean, controlan o financian” (*Ibíd*em p.5).

Hasta aquí, una rápida revisión de lo que se entiende como Economía Social. Pero, ¿de dónde surge la “Economía Solidaria” y qué es lo que le aporta?. El término de Economía Solidaria, -contrario a lo que podría pensarse por la acepción filantrópica que se le otorga a la palabra “solidaridad”⁵²- hace referencia a los principios de igualdad y democratización entre las personas que hacen parte de una acción colectiva.

“Si se recorre su génesis, la solidaridad democrática con que se relaciona prioritariamente la economía solidaria revela su consistencia tanto histórica como teórica. Contra “el capitalismo utópico” [Rosanvallon, 1979], la solidaridad constituyó el concepto movilizado para inventar protecciones susceptibles de limitar los efectos perturbadores de la economía de mercado. Además, la solidaridad democrática aparece bajo dos caras, una de reciprocidad que designa el lazo social voluntario entre ciudadanos libres e iguales, y una redistributiva que designa las normas y beneficios establecidos por el Estado para reforzar la cohesión social y corregir las desigualdades” (LAVILLE, 2004 p.14).

Deriva de distintos aportes teóricos respecto a la función social de la economía que vienen gestándose ya desde el siglo XIX, pero, sobre todo, encuentra su impulso en la efervescencia política de la década de los 60 que, a todos los niveles, fomentó prácticas vinculadas con la transformación social y la autogestión. Factores todos, que colaborarían a que los dos focos principales en los que se gesta y desarrolla estén ubicados en Latinoamérica y Europa continental.

⁵² “La solidaridad filantrópica es la primera forma de solidaridad y remite a la visión de una sociedad ética en la que los ciudadanos motivados por el altruismo cumplen sus deberes unos hacia otros sobre una base voluntaria. Esta dinámica de interés general, o de organización para otros, constituyó una fuente determinante de la acción y de la ayuda asociativa. Evidentemente, esta concepción filantrópica de la solidaridad fue y es incluso fuertemente marcada en la óptica de las preocupaciones liberales. Focalizada en la “cuestión de la urgencia” y la preservación de la paz social, se da por objeto el alivio de los pobres y su moralización, poniendo en marcha acciones paliativas(...)Los lazos de dependencia personal que favorece, corren el riesgo de encerrar a los receptores en su situación de inferioridad. Es decir, es portadora de un dispositivo de jerarquización social y mantenimiento de desigualdades adosado en las redes sociales de proximidad” (LAVILLE, 2004 pp.13, 14).

Se puede decir que el aporte latinoamericano –por sus prácticas comunitarias y también a nivel teórico- ha sido indispensable para consolidar la Economía Solidaria como hoy la conocemos. Se materializa como tal en los años 80 con el libro “Economía de la Solidaridad y Mercado Democrática” de Luis Razzeto. En éste, el autor hace una profunda crítica al sistema económico capitalista, a sus estructuras, sus formas de organización y sus consecuencias en la configuración de prioridades sociales. A la vez hace un análisis en tres niveles: el de producción, el de distribución y el de consumo, para proponer una deriva hacia un modelo en el que se amplíe la visión sobre las necesidades humanas, poniendo en el centro –en lugar de la productividad y los beneficios derivados de ella- los intercambios justos, la proximidad, el uso compartido de los conocimientos, el cuidado ecológico, la austeridad y las relaciones de horizontalidad en todo el proceso. La Economía Solidaria, así entendida, se presentaría como una corriente en clara confrontación con el neoliberalismo que en ese entonces había comenzado a extenderse y consolidarse a lo largo y ancho del continente. Y por ello, al contrario de la Economía Social, emerge ya con una postura bastante politizada que no sólo va a criticar los mecanismos económicos de opresión, sino a plantear –después de haberlos diseccionado y analizado- una alternativa de organización popular mediante la cual buscar vías de emancipación. Es por eso que luego, a la hora de constituir redes internacionales de solidaridad, América Latina – especialmente Brasil- tuvo y aún tiene una gran influencia como referente en el sector.

Al tiempo en Europa, y también desde una corriente más politizada, se comenzarían a revisar los fundamentos de la Economía Social y la deriva de sus formas más convencionales. Si bien en un inicio, ésta se había configurado a partir de las prácticas asociacionistas, cooperativistas o mutualistas del movimiento obrero, a medida que avanzaba el tiempo parecían estar perdiendo su identidad adaptándose al sistema económico-social capitalista en sus objetivos y en su modelo de organización. Proceso al que el teórico Jean-Louis Laville describió como “isomorfismo institucional” o al que Paul J. Di Maggio y Walter W. Powell denominarían “isomorfismo mercantil”:

“un proceso coercitivo que fuerza una unidad en una población a parecerse a las otras unidades que enfrentan el mismo conjunto de condiciones medioambientales” [Enjolras, 1996; Di Maggio, Powell, 1993]. La experiencia histórica de la economía social confirma esta atracción: con el tiempo, las cooperativas se acercaron a las otras empresas de la economía mercantil, y numerosas mutualidades como las asociaciones, se volvieron cuasi administraciones públicas por su integración en el sistema de protección social y en las políticas sociales” (*Ibidem*, p.21).

Ante este panorama, y como se hacía referencia anteriormente, sería en los años 60 cuando comience a hacerse una seria crítica sobre este proceso, tomando en cuenta

que, desde distintos movimientos sociales, se estaba poniendo en cuestión también los beneficios del Estado de bienestar, la cultura mercantil, el conformismo y la delegación de la satisfacción de las necesidades humanas a los mercados. Será a partir de aquí que se perfilen nuevos retos en el campo asociativo que tendrán que ver por un lado con nuevas formas de intercambio y financiación y por otro lado con una articulación organizativa horizontal, comunitaria y de apoyo mutuo local o global.

“Toda esta ebullición teórico experimental no deja de emitir nuevos signos y producir nuevos conceptos que la economía solidaria intenta aglutinar. Noción tales como los bienes comunes, los espacios públicos, el capital social, el buen vivir, la economía de los cuidados, la democracia participativa, la utilidad social, el desarrollo local, la concertación público-cooperativa-comunitaria, polarizan los debates y llenan las propuestas que emanan de los actores de la economía solidaria” (ESTIVILL, 2015 p.8).

Así pues, si bien es importante el poner en relación a la Economía Social con la Economía Solidaria, lo cierto es que, al menos en el mundo ibérico, esta relación funcionará como un ejercicio de superposición en el que la segunda trascenderá a la primera agregándole elementos cualitativos que se alejan de las formas institucionalizadas, supletorias o empresariales. Es decir, que –enriqueciéndose con el aporte de las teorías provenientes de América Latina-, adquirirá un carácter politizado y por tanto buscará poner el acento en alternativas críticas y transformadoras frente al sistema económico e institucional vigente. De esta manera –y considerando todos estos debates teóricos-, hoy en día, se entiende que a la Economía Solidaria no le basta con aplicar las formas jurídicas específicas que caben dentro de la Economía Social, sino que hará hincapié en la responsabilidad y el compromiso que tienen estas prácticas socioeconómicas a la hora de incidir en el entorno y en las relaciones entre sus participantes. De esta manera se reforzaría el denominado “mercado social” teniendo en cuenta “las finanzas que se utilizan, cómo se produce, cómo se distribuye, cómo se genera un consumo responsable y cómo se construyen redes igualitarias no basadas en la competitividad sino en el refuerzo de la comunidad en la que se opera” (A. HIERRO, comunicación personal, 20 de enero de 2018).

Siguiendo estas coordenadas, a nivel local, será la Xarxa d’Economía Solidària (XES) la que en 1990 comience a traspasar los márgenes de la economía social tradicional y ponga sobre la mesa el ejercicio de la economía solidaria como “la subordinació de l’economia a la seva finalitat, que és la de proveir, de manera sostenible, les bases materials per al desenvolupament personal, social i ambiental de l’èsser humà” (FERNÀNDEZ, MIRÓ, 2016 p.8). Ésta iniciativa nacería tras el encuentro de proyectos cooperativos de Brasil y Catalunya en el Fórum Social Mundial de Porto Alegre.

Finalmente, y con el impulso de la Federació de Cooperatives de Treball de Catalunya, se consolidaría el año 2003 como una plataforma para acoger a iniciativas de economía social, solidaria y feminista que, bajo estos principios, colaboren a la transformación de las relaciones económicas. “La Xarxa d’Economia Solidària (XES) és una organització formada per més de 300 sòcies. Defensa un sistema econòmic respectuós amb les persones, el medi ambient i els territoris que funciona sota criteris democràtics, d’horitzontalitat, transparència, equitat i participació” (XES, 2018).

Más adelante y sobre todo tras la crisis del 2008, serán las nuevas condiciones económicas y laborales de precarización sumadas a la emergencia de nuevas formas de empoderamiento y lucha en el ámbito político-social, los factores principales que irían determinando la creación del nuevo paradigma que aquí interesa: la Economía Social y Solidaria. Desafío que actualmente ha cobrado un fuerte impulso gracias a la consolidación y expansión en los últimos años de nuevas iniciativas colectivas en forma de cooperativas, de redes ecológicas, de entidades de finanzas éticas, etc.; y también de la creación de espacios de encuentro como la Fira d’Economia Solidària de Catalunya (FESC)⁵³ que desde el 2012 cuenta con una amplia participación tanto de proyectos como de asistentes.

“En aquest sentit, avui es defineix l’economia social i solidària com un conjunt d’iniciatives socioeconòmiques, el membres de les quals, de forma associativa, cooperativa, col·lectiva o individual, creen, organitzen i desenvolupen democràticament i sense que necessàriament tinguin ànim de lucre, processos de producció, d’intercanvi, de gestió, distribució d’excedent, moneda, de consum i de finançament de béns i serveis per satisfer necessitats” (FERNÁNDEZ, MIRÓ, 2016 pp.8-9).

Ahora mismo, siguiendo el Informe “L’Economía Social i Solidària a Barcelona” de Ivan Miró y Ana Fernández (2016), las modalidades que adopta la ESS son diversas. Dentro del mundo cooperativo incluye: cooperativas de servicio, de trabajo, de vivienda o de enseñanza. Luego también abarca las finanzas éticas, las sociedades laborales, las entidades del tercer sector, las empresas de inserción y centros especiales de trabajo, los grupos de consumo agroecológico, los mercados de intercambio y bancos de tiempo, y los espacios de gestión y economía comunitaria.

⁵³ La FESC nace como un proyecto de la XES con la intención de reforzar y hacer visible el músculo del circuito asociativo inscrito dentro de la ESS. Durante las siete ediciones que lleva hasta el momento, se ha consolidado como un punto de encuentro de esta comunidad. En ella se generan conferencias y debates bajo una temática que se decide anualmente con el fin de mostrar la importancia que tiene esta red en todos los niveles (A. HIERRO, comunicación personal, 20 de enero de 2018).

En esta investigación, de cara a comprender históricamente de dónde vienen y bajo qué parámetros trabajan los proyectos cinematográficos que se abordarán, sólo se profundizará en tres de todas ellas: Las entidades de finanzas éticas como posibles agentes de financiación a los que acceder para iniciar o sostener iniciativas de producción, distribución o exhibición; las cooperativas de trabajo y consumo, como forma jurídica a la que responden las cooperativas cinematográficas estudiadas; y los espacios de gestión y economía comunitaria, en los que se adscriben tanto los proyectos audiovisuales autogestionados que operan en equipamientos públicos o aquellos que lo hacen desde centros sociales liberados.

A) Las finanzas éticas son unas prácticas de intermediación financiera en forma bancaria o no bancaria basadas en cuatro pilares para gestionar sus gastos y beneficios: la rentabilidad social, la ética, el impacto medioambiental y la transparencia. Consiguen sus recursos de los aportes de la ciudadanía –la mayoría socios y socias de cooperativas o entidades de esta naturaleza- canalizándolos en impulsar a proyectos cuyo valor agregado no esté en los beneficios económicos, sino, precisamente, en el ámbito de la transformación social. Para poder llevar a cabo estos principios, este modelo de finanzas cuenta con dos tipos de bancas: las bancas éticas y cooperativas reguladas como pueden ser FEBEA o FIARE a nivel europeo –y que son las que operan con las normas de una banca habitual- o los servicios parabancarios cooperativos éticos y sociales, como es el caso de Oikocredit o COOP 57 en Catalunya. Y por otro, contará con asociaciones como la FETS (Finançaments ètics i solidaris)⁵⁴, que gestiona las bancas éticas del territorio, o SEIRA, gestora de las finanzas para proyectos cooperativos como la FINANCOOP o la XES, plataformas para la interrelación de entidades cooperativas.

Surgen en occidente en los años 60 como consecuencia, en un principio, de las protestas por la guerra de Vietnam en el afán de los activistas que ahí participaban por ser coherentes con aquello que defendían, extendiéndose luego a diversos movimientos sociales por la paz y el ecologismo. Se popularizan en Europa en los años 90 pero no será hasta la crisis del 2008 que se les dio especial consideración a raíz de la toma de conciencia respecto a la situación socio económica del momento. En el caso de Barcelona, éstas comenzarían a constituirse desde los inicios de la

⁵⁴ “FETS-Finançament Ètic i Solidari és una associació de segon nivell que agrupa entitats catalanes del Tercer Sector i l'Economia Social i Solidària, que volen promoure el finançament ètic i solidari al nostre país. Des de la seva creació l'any 1999, FETS treballa per anar visualitzant que la banca ètica va més enllà d'una idea o d'un etern projecte i que és quelcom tangible i real” (FETS, 2018).

década de los 80, con Acció solidaria contra l'atur (1981) o la Cooperativa Arç (1983) como primeras experiencias. Luego en 1995, resultado de la lucha de los trabajadores y trabajadoras de la Editorial Bruguera, se constituiría la ya mencionada COOP 57⁵⁵, una de las cooperativas parabancarias de mayor relevancia en el sector –cuyo modelo jurídico y estructura técnica fueron trasladados a otros territorios del Estado Español para su autogestión-.

“Coop57 és una cooperativa de serveis financers ètics i solidaris que té com a objectiu principal, contribuir a la transformació social de la nostra economia i de la nostra societat. La seva funció principal és el finançament de projectes d'economia social i solidària a través de la intermediació financera. Això significa, recollir i captar l'estalvi de la societat civil per poder canalitzar-ho cap al finançament d'entitats de l'economia social i solidària que promoguin l'ocupació, fomentin el cooperativisme, l'associacionisme i la solidaritat en general, i promoguin la sostenibilitat sobre la base de principis ètics i solidaris” (COOP57, 2018).

Funciona bajo principios democráticos y asamblearios con la participación de entidades dentro de la ESS –no mercantiles- o personas físicas (socias). Por eso, los y las socias colaboradoras, participarán activamente en la decisión de los proyectos a los que financiar, socializando así el riesgo de inversión. Y serán las mismas quienes puedan pedir la financiación, eliminando así la categoría de cliente bancario y reforzando la lógica de apoyo mutuo. A la fecha, la COOP57 cobija en Catalunya a 525 entidades socias y 2.323 socios y socias particulares.

B) Los espacios de economía y gestión comunitaria: Como señalan Fernàndez y Miró (2016), se entiende como “gestión comunitaria” aquella que pone en el centro “la autogestión, la autonomía y la gobernanza desde la propia comunidad”. Un concepto que abarca un marco bastante amplio y que –en teoría- no estaría delimitado por la forma jurídica de las entidades o proyectos a los que hace referencia (se trate de una cooperativa, un ateneo, o un centro social okupado). Bajo esta lógica, tanto los equipamientos como los servicios serían bienes comunes a los que la población puede acceder sin que sean las administraciones, las inmobiliarias o el mercado, quienes

⁵⁵ “Coop57 va iniciar la seva activitat a Catalunya a partir de la lluita dels treballadors de l'Editorial Bruguera per mantenir els seus llocs de treball. El 1986, enmig d'una forta crisi industrial de l'economia espanyola, la coneguda editorial Bruguera es va declarar inviable i va passar a les mans del Banc de Crèdit Industrial. Després d'intents fallits per reflotar l'empresa, reconvertir-la en cooperativa o buscar comprador, el banc va decidir liquidar l'empresa. A això es van acollir la majoria de les seves 775 treballadors que cansats del procés, van preferir liquidar els seus contractes. Aquest no va ser el cas de tots els treballadors, alguns dels quals van seguir, durant anys, una lluita judicial i, en últim terme, moral per aconseguir aquelles indemnitzacions que consideraven justes. Finalment, en 1995, aquest grup de treballadors va guanyar el judici pel qual portaven anys lluitant. Així, aquest grup d'antics treballadors va crear un fons amb part de les indemnitzacions que van rebre pel seu acomiadament per promoure projectes econòmics que perseguissin la creació de llocs de treball de qualitat, especialment aplicant models cooperatius.” (COOP57, 2018).

determinen sus usos y su funcionamiento. Así, los principios democráticos, éticos, colectivos y de autogestión estarían por encima de cualquier beneficio de carácter económico. De ahí que los proyectos que se desenvuelven bajo este paradigma, no tengan ánimo de lucro y, en cambio, apuesten por reforzar sus redes de apoyo mutuo para construir recursos alternativos –culturales, agroecológicos, de aprendizaje, entre muchos otros- a aquellos oficiales o mercantiles. Siendo precisamente esta capacidad de generar herramientas para la emancipación comunitaria, la que las convierte en uno de los puntos fuertes dentro de la ESS.

“És des d'aquesta idea que treballem dins del marc de l'economia social i solidària: col·locant en el centre el benestar de les persones, i no la maximització del benefici, i, alhora, considerant que els processos de producció, distribució, consum i finançament han de revertir en la millora de la comunitat, bo i socialitzant la seva propietat” (Urbano, Ojeda, Font, 2015)” (FERNÁNDEZ, MIRÓ, 2016 p.98).

Sin embargo, el concepto de “gestión comunitaria” no fue siempre entendido así y a lo largo de su historia se fue llevando a cabo desde diversos mecanismos que se fueron modificando, sobretodo, por las necesidades de los movimientos populares. Por ejemplo, en la década de los 70, serán las luchas de los movimientos urbanos contra los planes comarcales de la dictadura las que consigan la gestión de equipamientos públicos y antiguas infraestructuras para mejorar la vida de los barrios populares. Así surgen los Centros Cívicos como espacios sociales y culturales cuyos equipamientos fueron reclamados y finalmente cedidos ante la potencia de la autoorganización vecinal de la época (el Centre cívic Guinardó, les Cotxeres de Sants, el Ateneu de Nou Barris o La Sedeta son muestra de aquello).

Posteriormente durante la etapa democrática, será el Ayuntamiento –en sus distintas legislaturas- quien cambie el modelo de estos espacios que ya funcionaban comunitariamente al de “gestión institucional” o el de “gestión compartida”, dando un paso atrás en términos de autonomía. Se instauraron normativas en las que la dinamización de los centros se otorgaba por concurso a una empresa privada o combinando la gestión municipal con la participación de entidades vecinales que compartan la visión y objetivos del consistorio. Será esta institucionalización la que en la década de los 90 colaboraría al crecimiento del movimiento de okupación –en el que se profundizó anteriormente-, y también a que asociaciones y ateneos optaran –al verse arrinconados- por el alquiler de locales. Dos fenómenos que pusieron sobre la mesa la necesidad de la recuperación directa de los espacios públicos y del modelo de autogestión colectiva y comunitaria. Al tiempo, en algunos barrios, las asociaciones vecinales se amparaban en la Carta Municipal de Barcelona para utilizar la fórmula de la “gestión cívica” contemplada en la misma, y así acordar con el ayuntamiento la

ejecución de proyectos autogestionados sin ánimo de lucro dentro de equipamientos de titularidad municipal. Modelo que en los últimos años se verá desbordado por la práctica, ya sea por la proliferación de esta forma de utilizar y dinamizar los espacios, o por la indefinición del grado de intervención de parte de las administraciones en cada uno de ellos. Así, el concepto cambia a “gestión ciudadana” y se creará la “Plataforma de Gestió Ciudadana de Barcelona” como lugar donde aglutinar y darle cuerpo a estas iniciativas de reivindicación vecinal.

No será hasta hace muy poco que, con la oleada de movilizaciones sociales producto de la crisis y las demandas que de éstas derivaron, se ampliaría el término de “gestión ciudadana” a aquel que se describía al inicio: el de “gestión comunitaria”. Interesante variación conceptual que permitió ampliar la mirada hacia proyectos comunitarios de distinta naturaleza y que hoy en día conviven en un mismo barrio, haciendo parte del tejido vecinal y reforzándolo. Bien se trate de entidades de gestión compartida con recursos del ayuntamiento, de espacios liberados que continúan entendiendo a la okupación como herramienta colectiva o de equipamientos municipales autogestionados, lo cierto es que en su conjunto representan una alternativa sociocultural de proximidad –algunos más politizados que otros- frente a emplazamientos de carácter comercial o netamente institucionalizados que entienden la cultura como parte del *branding* urbano. Y seguramente, con el tiempo, serán las luchas populares las que vuelvan a ensanchar este complejo y rico panorama. Ya se hace evidente con las nuevas experiencias de gestión colectiva de espacios cedidos por el ayuntamiento gracias a la presión vecinal, como es el caso de Can Batlló en el barrio de Sants o La Flor de Maig de Poblenou, o de los solares vacíos –que dejó la caída de la burbuja inmobiliaria en algunos barrios- reapropiados por vecinas y vecinos para su uso lúdico o como huertos urbanos –como La Cantera de Vallcarca, l’Espai Quiiró o l’Hort del Xino-. En lo que respecta a los proyectos cinematográficos, ahora mismo, serán principalmente dos los que trabajen bajo estos parámetros: la Comisión de Audiovisuales de Can Batlló y el Bostik Film Festival de la Nau Bostik.

C) Cooperativismo de trabajo y de consumo: La historia del cooperativismo tiene una trayectoria más larga y compleja que las anteriores modalidades abordadas. Se remonta a mediados del S. XIX (1844) cuando en la localidad de Rochdale-Inglaterra nace la primera cooperativa moderna y con ella los consensos básicos del cooperativismo que llevan el nombre de esta localidad. Esta primera iniciativa surgiría de un grupo de artesanos y artesanas de las fábricas de algodón que frente a las circunstancias económicas y laborales que atravesaban, deciden unirse en la “Sociedad Equitativa de los Pioneros de Rochdale”. La idea de esta unión era

colectivizar sus pocos recursos y trabajar juntas de manera que se pudiese generar un presupuesto común para acceder a los bienes básicos. Además, se decidió que las consumidoras debían tener una activa participación en el negocio, es decir, ser miembros con derecho a ser tratadas bajo los principios de transparencia y equidad. Los principios básicos de Rochdale se mantendrían en el tiempo con ligeras modificaciones sentando las bases para lo que vendría después, a saber: “1. Adhesión libre; 2. Control democrático; 3. Neutralidad política y religiosa; 4. Bonificación sobre las compras; 5. Interés limitado sobre el capital; 6. Ventas al contado; 7. La educación (ARANGO, 2005 pp.82-83).

En el caso de Catalunya, se puede decir que el cooperativismo obrero, de consumo y de producción siempre ha sido y continúa siendo uno de los más potentes de Europa. Esto debido, en gran parte, a una serie de condiciones históricas bastante similares a aquellas que impulsaron la primera iniciativa en Inglaterra. Puesto que el modelo de industrialización del territorio -a diferencia de aquellos que encontraron su sostén en la riqueza de sus materias primas o los enclaves mineros-, se apoyó en la potencia de su industria textil. En las fábricas de este sector, las trabajadoras y trabajadores estaban sometidas a condiciones laborales bastante precarias. Ante esta situación, deciden defender sus derechos e intereses, optando por organizarse en asociaciones –previa lucha para que el asociacionismo sea legal⁵⁶. Éstas se formaron de manera multifuncional y operaban bajo distintas formas a la vez: el cooperativismo, el mutualismo o el sindicalismo.

Como relatan Ana Fernández e Iván Miró (2016), la primera cooperativa de consumo en Barcelona, l'Antiga del Camp de l'Arpa, se fundaría en 1866 y debido al surgimiento de muchas otras en muy poco tiempo, en 1899, se crea el primer órgano sociopolítico para el cooperativismo: La Cambra Regional de les Cooperatives de Catalunya i les Balears. Aunque el cooperativismo de producción sería anterior al de consumo, debido a la falta de recursos de la clase obrera para contar con un capital de inversión o de ampliación, sería éste último el que predomine a finales del S. XIX. Aun así, se encuentran algunos ejemplos incipientes en el ámbito de la producción, como el primer intento que hizo la Compañía Fabril de Tejedores a Mano de Barcelona en 1842, La Propagadora del Trabajo de 1865, o la Redentora de 1902, entre otras que emergerían posteriormente asociadas a los sectores de la carpintería, la lampistería, las artes gráficas, etc. Aun así, no es hasta bien entrada la II República, que el modelo de

⁵⁶ “Hacia 1840 se formó un movimiento libertario entre los obreros de la industria textil. De aquella época datan también las primeras sociedades de resistencia, que fueron prohibidas en 1854, lo que provocó una huelga general que afectó a 40.000 obreros” (MARIN, 2010 p.121).

cooperativas de producción se termina de consolidar. Sobre todo, porque el mismo sector veía en ellas la desventaja de tener que enfrentarse a la competencia mercantil y propondrían, en su lugar, que se desarrollasen como “iniciativas productivas de segundo grado” -dependientes de las cooperativas de consumo-, mediante las cuales se podían permitir producir sólo en función de las necesidades de sus miembros. Así nacen proyectos como los Forns Col·lectius de Gràcia o de Les Corts, Las Cooperativas para la Fabricación de Pastas y Sopa y otras similares de los sectores de la alimentación, de fabricación de jabones o del carbón.

Más tarde, como respuesta a la aceleración de la economía capitalista el sector obrero-industrial decide organizarse ya no por gremios, sino por sindicatos únicos (siendo la CNT la más representativa). Y de la misma manera el mundo cooperativo barceloní pretendía organizarse ya no barrio a barrio, sino unificadamente de cara a enfrentar la concentración capitalista taylorista y las lógicas de producción y distribución industriales y masivas. Aunque este objetivo no logra materializarse del todo, desde 1919 serán las cooperativas más consolidadas las que se refuerzan para dar pie a interesantes fusiones que acabarían en la construcción de proyectos de referencia para la clase obrera con sedes físicas propias. Así, en los años posteriores, el cooperativismo pasa de ser sólo una forma de organización laboral a erigirse como enclave cultural del mundo obrero autónomo. Aquí cabe destacar la constitución de los Grupos Culturales Cooperativistas y la celebración de las Jornadas de la Cooperación a partir de 1923, de las cuales se desprenden los mitings de 1926 y 1927 –en Montjuic y Las Arenas respectivamente- en los que se consolida el cooperativismo como movimiento. De esta manera, las clases populares no solo encontraron una alternativa de proximidad para su abastecimiento, sino también generar políticas sociales autogestionadas en las que el capital de consumo esté colectivizado⁵⁷.

“La cooperativa fue concebida como una unidad económica de producción, de comercialización o de consumo de productos cuyos beneficios repercutían en los

⁵⁷ Aquellos excedentes que salían de las cooperativas de esta etapa, en lugar de ser repartidos entre los socios, eran destinados a fondos colectivos. Y era ese rasgo, el que consolidaba su capacidad emancipatoria. Así lo entendía el director de La Propagadora: “les cooperatives de producció eren “més difícils, però més eficaces per a preparar la justícia social”, al ser “unes grans auxiliars” pel triomf de les vagues obreres” (Fernández y Miró, 2016 p.16). Razón por la cual, por ejemplo, en 1919 muchas cooperativas abrieron créditos para poder aguantar la “Vaga de la Canandencà”. Y aunque esto las llevó casi al agotamiento de sus recursos, no cabe duda que fueron fondos imprescindibles para el éxito de la huelga. De la misma manera en los años 20 y tras esta experiencia sumada a la dictadura de Primo de Rivera, el pistolero y a la clandestinidad de los miembros de la CNT, el enclave obrero se reorganizará en clave cooperativista para resistir. Experiencias que demuestran la relevancia que tenían las cooperativas de carácter colectivista durante los primeros años del siglo XX.

propios obreros que la formaban. Pero además de esto, la cooperativa en su espacio físico, en el barrio o en la población se constituía como un espacio de autogestión obrera, como un referente de orgullo de esta clase obrera. Un ejemplo de organización de los más débiles, de los sin recursos, que ahora disponían de un local donde reunirse, hablar y actuar. Allí se construyó, a partir del día a día y del esfuerzo continuo, una cultura de afirmación y de identidad, de emancipación, desligada del servilismo que imponía el trabajo para un patrón” (MARÍN, 2010 p.120).

Será después del impacto de la gran recesión de 1929 y por la creación de la primeras leyes cooperativistas -luego abolidas por Franco, pero aun estudiadas en todo el mundo como un ejemplo adelantado a su tiempo-, que la II República ve nacer los primeros proyectos cooperativos autónomos de producción y trabajo. Poco después, durante el periodo correspondiente a la Guerra Civil –y pese a la complejidad y la inestabilidad de esta coyuntura-, el mundo cooperativista en general conseguiría desbordar los límites conocidos hasta entonces: representando el 50% del consumo de la población de la ciudad. Las cooperativas de trabajo lograrían finalmente unirse y crear la Unión de Cooperativas de Barcelona y, paralelamente, el sector de cooperativas de consumo, llegaría a la cifra de 383.733 familias participando activamente para 1938.

Con la entrada de la dictadura este crecimiento sostenido se vio truncado. Más de cien cooperativas fueron saqueadas o quemadas bajo la “ley de confiscaciones de bienes marxistas”. Sus grandes representantes tuvieron que exiliarse o fueron aprisionadas. Otros proyectos fueron directamente clausurados o confiscados. Los menos tuvieron que cambiar su naturaleza dejando de ser autónomos y pasando a depender de la Obra Sindical de Cooperación, organismo que decidía la aprobación de todos sus acuerdos. Para tal fin, como administradora en los países catalanes, el régimen puso a funcionar a la Unión Territorial de Cooperativas Industriales gestionada por miembros de la Falange y la JONS. Una institución que sirvió para mantener trabajando según que industrias bajo las cláusulas fraudulentas del régimen, en las que se intentaba dar el nombre de cooperativismo a un funcionamiento a todas luces vertical. Logrando, de esta manera, debilitar sus principios democráticos a favor de las grandes empresas.

Así llegó la década de los 70 con el movimiento cooperativista en mínimos. Para ese entonces todo aquello que no pudo matar el franquismo lo comenzó a aniquilar el capitalismo y sus hábitos de consumo. Si con Franco la Unión Cooperativista Barcelonesa fue ocupada por una iglesia y un banco -algo que a nivel simbólico desvela los mecanismos con los que intentó fulminar una de las armas más potentes de la autoorganización obrera-, esta etapa se abría con la desmantelamiento cultural y social propiciada por el crecimiento capitalista y un supuesto bienestar económico.

Circunstancias que dibujaban un panorama bastante difícil a la hora de recuperar aquellos fundamentos que se habían sostenido hasta 1939, y mucho más el volver a contar con nuevos socios que pongan en marcha proyectos viables de esta naturaleza.

No será hasta el año 1974 que este panorama se revierta. Ese año, vuelven a reconocerse, mediante una Ley de Cooperativas, tanto la figura de “cooperativa de trabajo asociado”, como los principios de la Alianza Cooperativa Internacional⁵⁸. Además, producto de la crisis económica por la que pasaba el tardo franquismo, se comienzan a otorgar pequeñas ayudas al sector tanto del fondo de protección estatal como en materia fiscal. Posteriormente, ya con la muerte del dictador, sería la reconversión de muchas fábricas y empresas mercantiles en proyectos cooperativos - fenómeno propiciado sobre todo por una serie de movilizaciones, ocupaciones fabriles y luchas laborales-, la que haga prevalecer el modelo. Asimismo, de forma más tímida pero con mucho éxito, surgieron intentos de reanudar la unificación entre cooperativas de consumo –como puede ser el modelo CONSUM- y el sector se daba cuenta que ante el desmantelamiento de la estructura inicial, era hora de optar también por la diversificación de productos y servicios –perspectiva bajo la cual surge por ejemplo, de la mano de los movimientos por la renovación pedagógica, la cooperativa Abacus⁵⁹. Sumado a todo esto, a inicios de los años 80, una serie de entidades creadas alrededor del cooperativismo y algunas medidas legales, entre las que destaca la Ley Catalana de Cooperativas de 1983, potencian al sector. Se constituyen más de mil cooperativas (de trabajo, consumo, vivienda, agroecológicas, etc.)⁶⁰ y a mediados de

⁵⁸ “La Alianza Cooperativa Internacional se fundó en Londres (Inglaterra) el 19 de agosto de 1895 durante el primer Congreso Cooperativo. Estuvieron presentes delegados de cooperativas de Alemania, Argentina, Australia, Bélgica, Dinamarca, Estados Unidos, Francia, Holanda, India, Inglaterra, Italia, Serbia y Suiza. Los representantes establecieron como objetivos de la Alianza facilitar información, definir y defender los principios cooperativos y desarrollar el comercio internacional. La Alianza fue una de las pocas organizaciones internacionales que sobrevivieron a las dos Guerras Mundiales. Superar todas las diferencias políticas existentes entre sus miembros fue difícil, pero la Alianza pervivió manteniendo su compromiso con la paz y con la democracia y siendo políticamente neutral” (I.C.A COOP, 2018). Sus principales fundamentos son: 1. Adhesión voluntaria y abierta; 2. Gestión democrática por parte de los asociados; 3. Participación económica de los asociados; 4. Autonomía e independencia; 5. Educación, formación, capacitación e información; 6. Cooperación entre cooperativas; 7. Interés por la comunidad” (ARANGO, 2005 pp.83-84-85).

⁵⁹ Ambas iniciativas que por su potencia y volumen de socios y facturación, serían más tarde ejemplos claros de la capacidad de presión que pueden ejercer el monopolio de las multinacionales o los hábitos de consumo, de cara a condicionar los fundamentos más sólidos del cooperativismo.

⁶⁰ “El 1979 es traspassà a la Generalitat de Catalunya la promoció, desenvolupament i protecció del moviment cooperatiu i es constituí el Consell Superior de la Cooperació. El 1982 es creà la Federació de Cooperatives de Treball Associat de Catalunya (FCTAC); el 1983 s’aprovà la Llei catalana de cooperatives; el 1985 es creà l’Institut per a la Promoció i la Formació Cooperatives, que potencià programes de formació, materials docents i la recerca; i

la misma década, el crecimiento dejaría de ser predominante en el sector industrial, pasando a ser mayoritario en el sector servicios.

Y aunque todas estas medidas sirvieron para que se dé una cierta estabilidad, será en la década de los 90 cuando la constitución de cooperativas se haga exponencial – ascendiendo en un 63% del 93 al 94-. Los motivos podrían atribuirse a la reforma de la ya mencionada Ley de Cooperativas –que en 1991 establece un número mínimo de tres socios para la constitución respecto a los cinco de la Ley del 83-, o las ventajas fiscales y de ayudas que se mantuvieron. Aunque, viéndolo en perspectiva, los motivos reales podrían estar asociados con una nueva crisis económica que llevó a muchas personas en paro a capitalizar los ingresos de esta prestación para invertirlos⁶¹. Demostrando de manera mucho más clara la relación inversa existente entre los periodos de crisis capitalistas y el auge del cooperativismo. Una lectura que se puede trasladar hasta el presente más próximo. Por ejemplo, para el año 1996, cuando el capitalismo vuelve a estar en alza, la constitución de cooperativas de trabajo disminuye y no se vuelve a estabilizar hasta el año 2000. El siguiente periodo del 2000 al 2007 el capitalismo vuelve a subir y la creación de cooperativas se reduce en un 67% -predominando en su lugar las sociedades laborales o las sociedades mercantiles-. El 2008 al caer el mercado financiero, caen también las sociedades mercantiles y se incrementa positivamente el modelo cooperativo hasta el 2014.

Actualmente, según el último informe publicado el año 2016 por Ana Fernández e Iván Miró –y precisamente por motivos asociados a la última crisis-, el cooperativismo contabiliza un total de 4.718 iniciativas en Catalunya que representa el 8% de la ocupación a largo plazo. De ellas 665 cooperativas de trabajo y 31 de consumo operan en Barcelona, con representación en todos los distritos de la ciudad. A su vez, ha consolidado su articulación a nivel sociopolítico en organizaciones representativas como la Federació de Cooperatives de Treball de Catalunya (FCTC)⁶² o la Xarxa

el 1986 es creà la Federació Autònoma de Cooperatives de Treball Associat (FACTA)” (FERNÁNDEZ Y MIRÓ, 2016 p.18).

⁶¹ Y aunque a priori este crecimiento podría tomarse como algo positivo, porque es cierto que se constituyeron muchas cooperativas de carácter social, también es cierto que es una etapa donde comienzan a evidenciarse, por un lado, los usos instrumentalizadores de este modelo jurídico mediante iniciativas que deciden dejar de lado sus principios, tendiendo más hacia aquellos de corte neoliberal.

⁶² La FCTC tiene sus bases en la entidad que se hubo de crear bajo el mismo nombre en 1935 e intenta mantener sus principios de asociación sin ánimo de lucro y los objetivos de aglutinar e impulsar a las cooperativas de trabajo y al resto de cooperativas del territorio. El barómetro cooperativo de la Federació de Cooperatives de Treball de Catalunya abarca 461 cooperativas federadas y 121 entidades. De todas ellas el 91,7% se encuentra en las comarcas barceloninas. Lo servicios culturales representarán el 5% de esa muestra.

d'Economía Solidaria (XES). Además, por el crecimiento que experimenta y por haber demostrado ser una herramienta ocupacional sostenible, es un sector al que las instituciones han decidido volcarse los últimos años. Es decir, que sin intervenir directamente o sin que esto afecte su carácter autoorganizativo, dan apoyo a estructuras que impulsan este modelo jurídico (y también otros dentro de la ESS). Por ejemplo la Generalitat está invirtiendo en proyectos de asesoría legal y formación como Coopolis⁶³, mientras el gobierno de Barcelona lo hace mediante el Comisionado de Economía Solidaria⁶⁴. Un apoyo que, por su naturaleza, no es del todo confiable y puede llegar a generar una burbuja cooperativista, donde, en el momento en que decidan ya no invertir en el sector, todo el empleo generado puede verse seriamente afectado.

Hasta aquí la historia y el panorama general del cooperativismo. En lo que respecta a los proyectos que se abordarán a continuación, se puede identificar actualmente tres iniciativas operando bajo esta forma jurídica: Metromuster y Bruna en el ámbito de la producción y la sala Zumzeig en el ámbito de la exhibición.

⁶³ “El projecte Coòpolis és una aposta conjunta del veïnat, els projectes i iniciatives de l'economia social i solidària, i de l'administració pública per desenvolupar un equipament de promoció de l'economia solidària i cooperativa al recinte de Can Batlló. Un dispositiu que ha de donar servei als barris del sud de Barcelona, afectats per una situació de desocupació crònica, i que ha de servir per donar un impuls a l'economia solidària de la ciutat. Un equipament que impliqui el compromís d'agents molt diversos en una aposta conjunta que proporcionï espai i formació de qualitat per generar i consolidar noves experiències solidàries i cooperatives” (COOPOLIS, 2016).

⁶⁴ “L'àmbit d'actuació del Comissionat contempla l'Economia Social i Solidària, les polítiques de Temps i Economia de les Cures i l'àmbit de Consum; i, per tant, els plans i estratègies d'Impuls de l'Economia Social i Solidària, la mesura de govern per a la democratització de la cura, d'impuls del consum responsable i de la política alimentària. Amb el canvi de responsable polític, amplia l'àmbit d'actuació al Desenvolupament Local per donar un nou impuls a les polítiques de desenvolupament econòmic local als barris, vinculant-les a les polítiques de consum i impulsant projectes socioeconòmics que ajudin a transformar la realitat social i empresarial a través d'iniciatives orientades a generar riquesa i ocupació” (AJUNTAMENT DE BARCELONA, 2018).

4. TRABAJO DE CAMPO: Prácticas fílmicas politizadas, intercooperativas y autogestionadas (2011-2018).

4.1 Cooperativas audiovisuales.

4.1.1 Cooperativa Audiovisual Metromuster.

Metromuster, cooperativa audiovisual afincada en la Plaça Raspall del barrio de Gràcia, se inauguró tal como hoy se conoce el año 2015. Sin embargo, como cuenta uno de sus miembros, Xavier Artigas, esta productora tiene dos nacimientos: uno antes del 15-M y uno posterior a este ágora ciudadana. Así pues, el año 2009 Metromuster surgiría como un proyecto personal de este director pero que se planteó desde un inicio bajo una perspectiva colectiva. Para poderlo llevar a cabo, la primera forma jurídica que decide adoptar –sobre todo apelando a criterios prácticos-, fue la de una empresa de Sociedad Limitada (S.L.), y esto debido a “la constatación de que si se quiere jugar al juego de las coproducciones audiovisuales, poder financiar dignamente un documental, acceder a subvenciones, etcétera, es mucho más fácil teniendo una estructura empresarial, una empresa audiovisual como tal que esté dada de alta en el Registro de Empresas Audiovisuales de Catalunya (REAC)” (X. ARTIGAS, comunicación personal, 7 de febrero de 2018). Es decir que, de cara a responder a las exigencias públicas y comerciales de la industria –descritas en detalle en el capítulo anterior-, en su momento Metromuster intentó adecuarse a las vías económico jurídicas más habituales y así pudo agilizar los trámites para llevar a cabo su primer documental coproducido con TV3 de Catalunya: “No-Res”. En él, mediante un formato contemplativo y bastante próximo al cine-ensayo, Artigas denuncia el proceso de destrucción de la Colonia Castells en el barrio de Les Corts y además explora las posibilidades de dar continuidad a trabajos colectivos de estas características. Por eso sería precisamente la experiencia con este film la que de cierta manera, permitiría esbozar las bases de Metromuster, a saber: llevar a cabo un cine documental de denuncia que se alejara de los códigos habituales del activismo audiovisual; la voluntad de hacer un proyecto participativo junto a las personas que se retratan –en este caso los y las vecinas de la colonia-; y apostar por la cultura libre, la transformación social y la voluntad de trabajar en comunidad.

Ahora bien, antes de avanzar en la historia de la productora cabe detenerse aquí para indagar dónde se encuentran las raíces de estos principios que marcarían todo el quehacer fílmico posterior de Metromuster, sus estrategias y estructura organizativa. Y es que, aunque con “No-Res” se materializan varias de sus reflexiones en torno al

audiovisual, sus influencias y referentes vienen de bastante más lejos. Por ejemplo, uno de ellos –y el más alejado en el tiempo-, sería el cine-tren de Alexander Medvedkin. De él destacan el permitir la visibilización de los problemas de los trabajadores y trabajadoras en comunidades rurales ajenas al dispositivo cinematográfico en la Rusia de los años 30. Y además el haber construido todo un mecanismo técnico capaz de revelar y montar en muy poco tiempo el material filmado, para proyectarlo en los mismos lugares donde se realizaba esta intervención. “Que de hecho, es una experiencia que nace poco después del nacimiento del mismo cine. Lo que demuestra que ya desde el principio había esta voluntad de utilizar el cine como herramienta de transformación social. Yo creo que a partir de ahí se van repitiendo experiencias a lo largo de la historia de gente que no lo entiende como una forma de enriquecerse y de entretener simplemente” (*Ibidem*).

Avanzando en el tiempo, el proyecto también mira y se alimenta con las experiencias de los 60-70. De manera más indirecta encuentra sus fuentes sobre todo en dos colectivos franceses: Les Grupes Medvedkin y el Grupo Dziga Vertov, acentuando el trabajo de figuras como Jean-Luc Godard o Chris Marker –como miembros de estos proyectos- y sus respectivos films y reflexiones individuales. Luego, ya de manera más directa y local, toman en cuenta dos experiencias en el Estado español. La primera el Colectivo de Cine de Madrid, no sólo por su faceta más conocida enfocada en la denuncia y la contrainformación en una situación de clandestinidad, sino también por el trabajo que hubieron de generar junto a vecinas y vecinos de barrios populares y empobrecidos de Madrid con el fin de empoderarles a través del cine. Y el Col·lectiu Videonou de Barcelona que les es inspirador por motivos similares: desplazarse a barrios como Nou Barris, Canyelles o el Carmel para dar cámaras a sus habitantes y que sean ellas mismas las que documenten lo que sucede en su entorno, organicen proyecciones de aquello que montan en conjunto y reflexionen alrededor de esa experiencia. Por último, en la misma línea, encuentran un referente en el proyecto de *Challenge for Changing* de Canadá, colectivo que tras llevar a cabo estas dinámicas audiovisuales de intervención social, también realizaría un trabajo empírico en el que se constataría que el proceso de empoderamiento de las comunidades a través del documental sería directamente proporcional a la mejora de las expectativas laborales de sus involucradas.

Eso en cuanto al rescate de experiencias pasadas que resuenan actualmente en la productora. Sin embargo, serán las experiencias relativamente recientes –todas ellas vividas en primera persona por sus miembros- de las que Metromuster se hubo de alimentar de manera más orgánica e intuitivamente. Por ejemplo, se puede mencionar

a las agencias dedicadas al denominado “artivismo” que se gestaron en Barcelona alrededor del año 2000-2001 como “Yomango” donde Artigas estaba directamente involucrado y cuyos principios se exponen de esta manera en uno de sus textos virtuales:

“Yomango es un modo de resistencia micro, un empeño por invertir los códigos que el capitalismo inserta en nuestras vidas. Yomango no es un producto, ni ninguna cosa. Yomango es el uso, las operaciones y las trayectorias cambiantes de quienes lo practican. Yomango es la proliferación diseminada de creaciones colectivas que hacen vivir y que no se capitalizan. Yomango moviliza recursos insospechados, esos que están ocultos en la gente ordinaria, así es como desplaza la influencia de los poderes sobre la multitud anónima. A Yomango poco le interesan los productos culturales ofrecidos en el mercado de bienes, lo que a Yomango le interesa de verdad son las operaciones que hacen uso de ellos, es decir, la cultura común y cotidiana en tanto que apropiación y reapropiación infinita” (YOMANGO, 2012).

De esta declaración de intenciones se desprendían una serie de acciones colectivas, siempre procurando conjugar la política con lo lúdico y la propia vida. Todo esto bajo la voluntad de desplazar la política a lo cotidiano para comenzar a entenderla y practicarla desde ámbitos que no sean necesariamente asamblearios. Algo que, como se verá más adelante, Metromuster tiene muy incorporado en su ADN, sólo que esta vez aplicándolo al mundo audiovisual.

Otra referencia a la que recurren, es el colectivo audiovisual de Iruñerria-Pamplona Eguzki Bideoak. Colectivo que nacería en 1994, siendo el primero en defender la producción audiovisual con licencias libres y arrojar interesantes reflexiones en torno a la cultura libre y el documental político.

“Nuestra actividad se basa en el apoyo mutuo con otros colectivos y movimientos, la autonomía, el trabajo en comunidad y el asamblearismo. Creemos que la economía tiene y puede hacerse de otras maneras que las impuestas desde el sistema capitalista, cuyos objetivos pivotan únicamente en torno al rendimiento económico. Consideramos que se deben colocar a la persona y su ecosistema en el centro, desarrollando prácticas más justas y sostenibles con un reparto real del trabajo, la riqueza, y los cuidados. Hemos desarrollado una manera de hacer desde el abajo, dando voz a realidades invisibilizadas; producido una colección nada desdeñable de documentales de temáticas que abarcan temas desde la memoria política, pasando por la denuncia de la represión, hasta el apoyo a luchas internacionales. También hemos desarrollado desde la distribuidora labores de co-producción y difusión de títulos críticos y contestatarios, siempre impulsando las lenguas minorizadas, así como fomentando el acceso a la cultura y el conocimiento a través de las licencias libres” (EGUZKI VIDEOAK, 2014).

Más allá de lo que comparten éticamente como proyectos, el aporte directo de Eguzki Bideoak a Metromuster se daría a través de una serie de charlas y conferencias que sostuvieron sus participantes sobre la posibilidad de hacer una cultura genuinamente

popular. Como cuenta Artigas (2018), por un lado, ellos defendían que el cine político tenía que ser pobre porque el cine es un arte muy caro por naturaleza. Los beneficios de actuar con muy bajo presupuesto, se encontraban en poder hacer un audiovisual popular de verdad, en generar comunidad a través de él, en tener la libertad de crear contenidos críticos, y en la posibilidad de otorgar licencias a quien se quiera sin que hayan agentes capitalistas condicionantes del discurso y de los usos del material. Por otro, este posicionamiento dio que pensar a quienes constituirían luego Metromuster, que imaginaron cuáles podían ser las vías para poder sobrepasar esa noción *low cost* sin poner en juego la independencia de un proyecto de estas características. “Saliendo de esto me tomé como reto investigar si era posible hacer un cine político de transformación radical, popular, que pudiera generar comunidades, pero que esté bien financiado. Es decir, con la voluntad de que la gente que participara en el proyecto pudiera cobrar dignamente y tomarse esto como un oficio y no como una actividad paralela de activismo”.

Sumado a todo este bagaje y ya durante el proceso que siguió a “No Res” estallaría el 15-M. Y dentro de él, la comisión audiovisual en la que Artigas se hubo de comprometer al cien por ciento, abriéndose así un proyecto paralelo a la productora: el 15Mbcn.tv.

Éste, “se centra, al comienzo, en temáticas que surgían de la misma plaza y acampada, el colectivo constituía una especie de servicio del 15-M que documentaba los hechos que sucedían, en ese momento, dentro del movimiento, en toda su diversidad. Posteriormente se comienzan a tejer redes con otras organizaciones (ya no el 15-M o la acampada, sino Reraguarda, PAH, laioflautas, Desob14, etc.), abordando temas específicos y concretos para dar visibilidad a los conflictos sociales de la convulsionada coyuntura política donde se inscribe su práctica. Funcionando entonces como denuncia, contrainformación, memoria y registro de las actividades y de las luchas de los movimientos sociales con temáticas vinculadas a derechos humanos, represiones (4F, Ester Quintana, Vendrell, caso Raval, etc.), desalojos (desahucios, PAH, centros okupados, etc.), enjuiciamientos injustos (bastoners, parlament, etc.), campañas contra leyes antipopulares (ley del aborto, ley mordaza, código penal), convocatorias a manifestaciones, entre otras” (BULA, 2015 p.340).

Será en este marco en el que, junto a algunas personas de esta comisión, Metromuster se refuerce comenzando a consolidarse a partir de las afinidades que encuentra con más compañeros y compañeras para apostar por un nuevo registro dentro del documental político. Así lo cuenta otro de sus socios, Xapo Ortega, en una entrevista realizada por Nando Cruz (2015) para la revista *Nativa*:

“Nos conocimos en el 15-M. Coincidimos en la comisión audiovisual, una de las muchas que se formó en la plaza Catalunya. Cuando salimos de allí, un grupo de unas 15 personas continuamos tres años haciendo vídeos sobre manifestaciones, luchas... Xavi y yo nos empezamos a especializar en el tema antirrepresivo (...) El

15-M tuvo muchos defectos, pero una de sus virtudes fue descodificar el mensaje político. Venimos de movimientos sociales en los que el mensaje es solo para los convencidos y uno de los objetivos de Metromuster es decodificar los mensajes activistas, traducirlos al *mainstream*: no hablar de lucha de clases, de anarquismo, de comunismo... Hacerlo más incluyente para que la gente se pueda sentir identificada” (CRUZ, 2015).

De hecho, como evidencian sus referentes, el lema central del proyecto: “deconstruyendo el videoactivismo, culturas audiovisuales emancipadoras” había sido ideado ya desde sus primeros pasos y fue con el 15-M que hubo de reafirmarse y amplificarse. Así lo entiende Xavi Artigas; “el 15-M lo que hace en realidad es ampliar la masa de activistas dispuestos a hacer cosas en Barcelona en todos los ámbitos, y en el tema audiovisual también se generan muchas sinergias y gente dispuesta a colaborar y aprender unas de otras”.

Poco después de esta última experiencia –y de cierta manera arropada por ella– emerge el documental que pondría a Metromuster en el foco del panorama cinematográfico y que sería determinante para la constitución de la cooperativa tal y como ahora la conocemos: “4F, Ni oblit ni perdó”. Polémico film acerca del caso 4F con el cual, mediante un interesante trabajo de investigación y montaje, se denuncia la convivencia entre políticos, jueces y fuerzas policiales, la impunidad de la que gozan estos sujetos y la relación que se esconde entre la represión y el proyecto urbano de una ciudad como Barcelona. Un documental, por otra parte, que tocaría muy de cerca a aquellos involucrados en la comisión audiovisual del 15-M puesto que una de las detenidas durante el operativo policial y posteriormente condenada a prisión, Patricia Heras, se había suicidado apenas dos semanas antes que se llevara a cabo esta movilización y posterior acampada. Después de dos años de intensa investigación, el 2013 este material finalmente vio la luz. Pero no bajo las lógicas de una exhibición cinematográfica habitual. Sino aplicando uno de los grandes aprendizajes de la participación de sus directores en la comisión: utilizar la guerrilla de comunicación mediante las redes y la acción directa como los mecanismos más eficaces para romper con un cerco mediático nada favorable a contenidos de estas características. Estrategia que ya había sido utilizada con el vídeo que hubieron de producir acerca del caso de Ester Quintana, obligando a los medios y las instituciones, por el impacto causado en las redes, a poner en su agenda un hecho que había sido silenciado durante toda una década: la pérdida de ojos producto de la represión con balas de goma que había afectado a diez personas hasta ese entonces.

Es así que en junio de 2013 –tras meses de planificación y con la colaboración de algunas personas conocidas del movimiento okupa–, se consigue abrir las

instalaciones del Palau del Cinema en Via Laietana –sala perteneciente al Grup Balaña y abandonada desde el año 2001- para llevar a cabo el estreno de “4F, Ni oblit ni perdó” con una asistencia de alrededor de 800 personas. Una intervención que sin duda hubo de llamar la atención no sólo por traspasar los límites de la legalidad, sino por haber contado con el apoyo y la participación de activistas de distintos movimientos –laioflautas, la PAH, asambleas barriales surgidas del 15-M, okupas- que colaboraron durante todo el proceso que la hizo posible. De hecho, posteriormente, el colectivo incluiría la escena de esta okupación como preludeo al documental, consiguiendo cerrar ese vínculo argumental en el que la preservación de la marca Barcelona también estaría afectando a los espacios culturales y arrinconando a propuestas capaces de problematizar o poner el dedo en la llaga de quienes detentan el poder.

De esta manera y con esta acción Metromuster retrata otra de sus apuestas como proyecto audiovisual: intervenir directamente en lo social y traspasar la pantalla cinematográfica, otorgando prioridad a todo aquello que se genera alrededor de una obra fílmica. Intentando, a la vez, que este acto performativo sea una herramienta para abrir puertas –en las entidades culturales y medios de comunicación- con el fin de que películas como esta dejen de circular solamente dentro de circuitos afines, pasando a impactar en públicos poco familiarizados con el activismo, los casos de represión o el quehacer político en general. Por eso, aunque “4F, Ni oblit ni perdó” ya había sido visto dentro de espacios vinculados al colectivo o en algunas salas de cine interesadas en la obra, el siguiente paso –aprovechando el impacto de su estreno- era ir más allá del *ghetto* para ocupar también aquellas plataformas que, aunque hostiles, resultaban una vía de acceso para difundir un contenido que debía ser conocido por una mayoría social. Así lo manifestaría Xavier Artigas, un año después, durante la presentación del film dentro del festival l’Alternativa en el Centre Cultural Contemporani de Barcelona (CCCB): “Con este documental queríamos reventar la marca Barcelona y nos hace mucha ilusión presentarlo en el CCCB porque es una manera de empezar a reventarla desde dentro” (CRUZ, 2015).

A partir de aquí, tanto para el documental como para el proyecto, comenzaría un interesante camino. “4F, Ni oblit ni perdó” fue enviado al Festival de Málaga –otro espacio *mainstream* en el que colarse- y, por la normativa que demandaba el festival respecto a no presentar obras ya estrenadas, cambiaría de nombre al que actualmente se conoce: “Ciutat Morta”. Por primera vez, una película de escaso presupuesto,

financiada mediante una plataforma de *crowdfounding*⁶⁵ y con un alto contenido político ganaba el premio al mejor documental en aquel festival. Su exhibición se exponenció rápidamente, sobre todo por casals de joves y centros cívicos a los cuales asistían también los realizadores, con el afán de no dejar cabos sueltos y explicar claramente que este film no retrataba un caso aislado, sino que era el reflejo de toda una estructura político judicial trabajando así diariamente y durante décadas. A la vez participó de los festivales MiradasDoc de Tenerife, de Tolouse, Docs Barcelona y Zimelandia en San Sebastián, causando gran impacto en este último gracias, otra vez, a una acción de guerrilla comunicacional.

Y es que si bien Metromuster no cuenta con grandes auspiciadores o agencias publicitarias, cuenta con una comunidad alrededor suyo que ha apoyado al colectivo en diversas ocasiones. Esta no sería la excepción, y la foto de una valla publicitaria gigante detrás de la alfombra roja que anunciaba otra película, fue sustituida, vía photoshop, por la de “Ciutat Morta” y además con la cara del ex alcalde Joan Clos en primer plano. Como cuenta Ortega en la entrevista hecha por Cruz (2015), sería un amigo *troll* el que la pusiese en *twitter* y otras colegas las que comenzarían a viralizarla. Y aunque esa valla nunca existió, el documental volvió a ser noticia y a *hackear* la ingeniería mediática cuyas portadas y columnas, salvo excepciones, continuaban priorizando otros films que seguramente no causaban ningún sobresalto en las cúpulas de redacción. Sumado a esto, se abrieron algunas grietas dentro de este mismo gremio y periódicos como El Punt/Avui o El País, dieron cobertura a la película, valorándola además positivamente. “Ciutat Morta” ya estaba pisando fuerte y logrando dar a conocer el caso 4F de manera expansiva. Ignorar su presencia, llegado el año 2014 resultaba, según como se mire, sospechoso. Y si este contenido de carácter social tenía que ser de conocimiento público, entonces ¿por qué TV3 no la podía programar para su emisión en una televisión pagada por todos y todas?

Lógicamente, estaban en juego intereses políticos de por medio que ya desde el 2012 habían truncado el vínculo entre la televisión autonómica de Catalunya y el colectivo. El primer intento que hubo de realizar Metromuster fue el de negociar una coproducción bajo el título de “La Poeta Morta”, con la intención de que sea la figura

⁶⁵ Siguiendo a A. Hierro (2018), las plataformas de micromecenazgo han significado una exitosa alternativa para promover las finanzas colectivas y generar comunidad en torno a un proyecto. Bien entendido, el denominado *crowdfounding*, podría estar reviviendo los principios del cooperativismo de consumo como son el financiamiento participativo o las compras colectivas. De esta manera parte del capital de inversión ya no requeriría de un previo endeudamiento con una entidad financiera o la administración. Al tiempo que se generarían redes que ayuden a ampliar y dar cuerpo a la base social que gira en torno a las iniciativas.

de Patricia Heras el manto bajo el cual luego se pudiese denunciar todo el entramado. Esta propuesta fue rechazada. Posteriormente, durante el estreno en el Palau del Cinema, sería uno de los trabajadores de la televisora el que pediría una copia a los realizadores, encontrándose con la negativa del comité a transmitirla. Luego, tras el galardón en Málaga y la cobertura de la prensa, sería un *tweet* escrito desde la cuenta del documental pidiendo que su exhibición se haga efectiva el que encuentre finalmente una respuesta. Sin embargo, el *tweet* abierto de TV3 que indicaba que “Ciutat Morta” se emitiría antes de que finalice el año, cayó en saco roto. De hecho, hasta mucho después nunca se supo quién había sido el responsable de escribirlo. Lo cierto es que se trataba de un *tweet* modelo que la cuenta de la televisora replicó a todas las seguidoras que preguntaban por el documental. Una estrategia de dar largas que, como admitiría luego el jefe de programación Jordi Serra, no se debía a que no encontrasen un hueco en la parrilla del canal 33 –donde teóricamente debía emitirse-, sino a la proximidad de citas electorales como las elecciones municipales o el 9N en las que ciertas formaciones políticas implicadas en el caso podían verse afectadas.

Cuando el colectivo ya estaba por dar la emisión pública por perdida –sobre todo porque se habían comprometido con la comunidad a liberar el film en febrero del 2015 y esto podía ser una buena excusa para no programarlo-, recibieron la llamada del entonces diputado David Fernández de la CUP, quien se ofrecía a abordar el tema aprovechando que estaba en puerta una comisión de control de la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals (CCMA), en la que su formación política tenía derecho a hacer dos preguntas a la directiva de TV3. Como continúa relatando Ortega, si ante la demanda de Fernández de pasar el documental, el director Eugeni Sallent se hubiese negado nuevamente, no les habría causado sorpresa alguna. Lo sorprendente y lo que abrió una nueva grieta fue que esta persona negó cualquier tipo de contacto entre la televisora y Metromuster. Factor que dio pie a una nueva estrategia de parte del colectivo de cara a lograr su objetivo. Inmediatamente publicaron un comunicado expresando la intención de sacar un vídeo a la luz pública con todas aquellas pruebas y correos intercambiados con la televisora, desmintiendo la versión de la directiva. La respuesta no se hizo esperar y fue el mismo Jordi Serra quien llamaría a Artigas para pedirle que no publicasen ese material con el compromiso de que en 24 horas conseguiría pactar la emisión de “Ciutat Morta”. El colectivo se negó ante la lógica desconfianza generada por el acontecer de los hechos. El jefe de programación, viéndose arrinconado, volvió a llamar y curiosamente, en menos de media hora, el acuerdo de emisión del documental para enero de 2015 estaba listo para ser firmado.

Sin embargo, este constante lidiar con los palos en las ruedas -del que los miembros de la cooperativa hubieron de sacar infinitos aprendizajes para aplicar en sus posteriores trabajos- no terminaría ahí. El abogado de uno de los implicados en el caso, Víctor Gibanel, había ya abierto una denuncia en contra de Metromuster pidiendo casi 10.000 euros de indemnización para su cliente. En medio de las negociaciones, TV3 también estaba al tanto de esta causa y el colectivo tuvo que decidir si enviar la copia original a la televisora, o extraer –como pedía la parte demandante- los 15 segundos del documental en las que este personaje aparecía. Finalmente, sin decírselo ni a TV3 ni a la opinión pública, hicieron creer al abogado que se habían enviado las dos copias, pero que optarían por que se emitiera la segunda si es que la denuncia era retirada definitivamente. El letrado accedió y poco después de salir de juzgados, el mismo día de la emisión, la productora en alianza con la cooperativa La Directa, anunció en este medio lo que estaba sucediendo: cinco minutos del metraje no se verían aquella noche.

El denominado “efecto Straisand” no se hizo esperar. Una persona anónima extrajo esos 5 minutos del DVD y colgó el vídeo en las redes. Los *hashtags* #CiutatMorta, #CiutatMorta33 y #TotCiutatMorta fueron *trending topic* en Catalunya. Y lo que pretendía ser un acto de censura, terminó convirtiéndose en un factor desencadenante para la propagación del film de manera eficaz y veloz. Este “*trailer*” improvisado tuvo alrededor de 400.000 visitas, algo inédito dentro del documental político y contrainformativo. De hecho, esa misma noche, la cuota de pantalla de El 33 se dispararía hasta el 20%, es decir que, por primera vez en la historia de este canal había 569.000 espectadoras viendo nada más y nada menos que aquel contenido que los directivos de TV3 habían intentado ocultar desde el año 2006 (No hay más que revisar el tratamiento que dieron a la noticia del caso 4F posicionándose siempre a favor de la Guardia Urbana). La reacción colectiva fue inmediata y una vez finalizada la proyección, una manifestación se dirigió hacia Plaça Sant Jaume pidiendo justicia y reparación para Patricia Heras, Rodrigo Lanza y las demás presas, así como la reapertura del caso. El documental político volvía a tomar las calles y como planteaban aquellos colectivos de los años 60 y 70, con “Ciutat Morta” se ponía sobre la mesa la posibilidad de dejar de hacer solo cine político para comenzar a hacer política desde el cine.

“No puedes dejar la película ahí y que se entienda como se entienda o como la gente la quiera entender. Hemos hecho nuestra la frase de Godard de “no hacemos cine político, sino que hacemos política con el cine”. El objetivo final no es hacer la película, sino que la película nos lleve a otra situación política. ‘Ciutat morta’ ha

transformado el caso 4F; por lo tanto, 'Ciutat morta' es una herramienta transformadora de la realidad" (*Ibídem*).

Los meses que siguieron, Metromuster junto al círculo de afectados y afectadas por el 4F lograron una convocatoria de movilización nada común dentro del activismo audiovisual mediante diversas acciones y manifestaciones realizadas en torno al documental. Como aquella de febrero de 2015 en la que el rostro de Patricia Heras volvió a empapelarse en la fachada del Palau del Cinema. Demandando, además, la recuperación simbólica y física del espacio: de una sala de cine, de las calles, del derecho a la ciudad. Y al tiempo, como ya habían anunciado desde la primera proyección en el CCCB, continuaron reventando las administraciones locales desde dentro, ganando por ejemplo el premio "Ciutat de Barcelona" y dejando al alcalde Xavier Trias con la estatuilla en la mano tras declarar que utilizarían el dinero para esclarecer más casos de represión. Pero sobre todo, consiguieron con la suma de todo aquello –desde la okupación, pasando por los festivales, la emisión en TV3 y hasta las últimas acciones- sacar a la luz los entresijos de un sistema basado en la corrupción y la impunidad y canalizar la insatisfacción colectiva hacia las instituciones que había comenzado con la crisis y las acampadas del 15-M (no es casual el histórico *rating* alcanzado el día de la transmisión del film).

De esta experiencia se pueden rescatar algunas reflexiones interesantes en torno al aporte del colectivo dentro del activismo audiovisual reciente. Primero, si como se apuntaba en capítulos anteriores, lo verdaderamente politizador de una obra no es su contenido en sí sino lo que se hace con ella, se puede decir que el fenómeno "Ciutat Morta" como pieza audiovisual y como acto, responde perfectamente a esta afirmación. Prioriza, tanto en sus formas de producción, como de exhibición siempre el valor de uso al valor de cambio. Por otro lado, rescatando la tesis de Rendueles, se puede decir que se trata de una pieza que responde a su tiempo en términos benjaminianos. Es decir, que ha sido capaz de aprovechar esas fisuras que se abrieron en el panorama político y cultural para elevar un mensaje que dinamita el discurso oficial valiéndose de medios como la televisión pública, los festivales y las redes sociales creados por el propio régimen y el sistema comunicacional al que se enfrenta.

Y por último, volviendo esta vez a Gramsci, se puede decir que en un momento en que las instituciones, las autoridades y los mandarines culturales, han perdido la legitimidad para nombrar, "Ciutat Morta" puso sobre la mesa la necesidad de volver a significar desde otro lugar hasta que aquellos antagonistas de Patricia Heras -como símbolo de un amplio conjunto de la población- quedaran presos del discurso

contrahegemónico. Una estrategia que supo aprovechar la coyuntura actual para ir un paso más adelante respecto al cine militante tal y como se conocía en otras décadas, es decir, dejando de situarse sólo al margen o en el *underground* de minorías políticas “sospechosas” y accediendo a públicos diversos con ganas de aproximarse a contenidos de este calibre. Así reflexiona el responsable de cultura del partido Podemos, Jorge Lago al respecto:

“Esa ruptura del discurso hegemónico de la cultura de la transición, el hecho de que ya no tenga poder para nombrar, implica que una película como “Ciutat Morta”, que está nombrando de alguna manera lo real, pueda decir: aquí hay cloacas del Estado, aquí hay falsas detenciones, aquí hay policías con excesivo poder, aquí hay jueces que tapan todo esto. Eso que antes hubiese sido algo absolutamente innombrable como una especie de real fantasmagórico que nadie quiere ver y que se oculta porque además atenta contra la propia identidad de quien lo escucha, hoy no sucede por esa pérdida de poder hegemónico. Ahí es donde entra el discurso cultural contrahegemónico. Y una masa crítica que antes no existía empieza a ver esos productos (...) La prueba fundamental está en que TV3 se encuentra en la necesidad de proyectar “Ciutat Morta” ¿Por qué? Porque sino pierde ya por completo la capacidad de nombrar, pierde ya la capacidad de tener poder. Tiene que asumir el producto contracultural porque si no se queda directamente al margen, se queda como una institución muerta” (J. LAGO, comunicación personal, 20 de febrero de 2015).

Por tanto, no es que el documental en sí –pese a todo lo que ha generado- puede considerarse el inicio o el final de absolutamente nada. Sino, lo que se ha de poner en valor, es que demostró cómo pueden construirse contenidos con una alta carga de denuncia y ser utilizados inteligentemente por sus creadores y la comunidad alrededor suyo, como un arma eficaz para ahondar en las fisuras políticas y sociales que ya están abiertas y así colaborar en el agotamiento del modelo cultural, el modelo social, el modelo de Estado y, por supuesto, el modelo cinematográfico dominantes.

Llegados a este punto y tomando en cuenta todo el anterior relato, se puede afirmar que la experiencia alrededor de “Ciutat Morta” –sin olvidar todas las influencias, referentes y experiencias previas de las que se alimenta-, sería la que posicionaría al colectivo, según Artigas, como “una especie de vanguardia audiovisual política”. Esto, llevó a sus creadores a plantearse la necesidad de reforzar la productora de cara a enfrentar nuevos proyectos, aprovechando a la vez, una coyuntura que oleaba a su favor. En consecuencia, Metromuster nace nuevamente en 2015, pero esta vez en forma de cooperativa. Así lo cuenta el entrevistado: “En un momento comenzábamos a ser más gente y ya estábamos más consolidados en el equipo. Las condiciones entre nosotros ya habían sido desde el minuto cero cooperativas, en ningún momento asumí yo el rol de jefe del proyecto, entonces nos pareció totalmente lógico, natural y hasta urgente convertir la estructura en una estructura de cooperativa que de alguna manera formalizara y blindara el hecho de que si yo en algún momento cambiara de opinión y

quisiera tomar las riendas no pudiera hacerlo porque el proyecto pasaba a ser de las trabajadoras”. Es así que mediante otra campaña de *crowdfunding* destinada a pagar los gastos de gestión, Metromuster materializaría bajo esta forma jurídica el trabajo que ya venía haciendo desde años atrás. Un paso que hizo que comience a formar parte de la Xarxa d’Economia Solidària (XES), de la cual es miembro hasta el día de hoy. Y esto produjo, a su vez, que su vida comercial y la mayoría de sus clientes se construyan desde esa misma red. Un entorno que además, por situarse al margen del mercado capitalista bajo los principios de solidaridad y no competencia, les permitió generar estructuras a prueba de crisis y consolidarse para resistir. Si bien el precio a pagar es, por un lado, un crecimiento lento del proyecto, y por otro, los bajos salarios, el afianzamiento que se genera es mucho más fuerte y a prueba de las fluctuaciones propias del capitalismo.

Aun así, lo cierto es que de cara a sostener la productora y hacerla viable, sus miembros son conscientes de que ahora mismo no pueden dedicarse enteramente a proyectos de carácter social y político. En paralelo han tenido que asumir trabajos más comerciales para generar entradas económicas, pero siempre intentando que éstos tengan cierta coherencia con sus principios. Nunca se plantearon ni piensan hacerlo en un futuro, venderse al mundo de la publicidad. Por ejemplo, han producido campañas para la CUP, documentación de espectáculos de calle para el Ayuntamiento de Barcelona, colaboraciones con el programa “30 minuts” de TV3 o campañas puntuales para algunos colectivos o ONG’s de corte más reformista, priorizando que encajen en el ámbito de lo social o la cultura popular. Es mediante estos trabajos que generan el 70% de sus beneficios que luego revertirán en los documentales que producen y todas las acciones y campañas de impacto político alrededor de ellos. Será sólo el 30% restante el que venga de subvenciones públicas, fundaciones privadas y otro tipo de mecanismos de financiación de los cuales preferirían prescindir en la medida de lo posible. Y esto por una razón muy simple: porque tienen claro que el financiarse a través de según qué agentes públicos o privados nunca es gratuito. Por un lado, no encuentran que haya mucha transparencia en las subvenciones estatales, sobre todo por sus criterios de selección que no son en absoluto culturales o sociales, sino netamente mercantiles. Y lidiar con ellas, como con entidades privadas, requiere generar toda una ingeniería de producción ejecutiva para pensar muy bien a quién pedir dinero, como gastarlo y para qué, de tal manera que quede garantizada la libertad en lo que respecta a contenidos activistas.

Con todo y estas dificultades, y por verse arropados bajo el paraguas de la ESS, se puede decir que ahora mismo Metromuster ha conseguido generar con el modelo

cooperativista una estructura medianamente sostenible. “Lo más importante ha sido creerse que se puede vivir de esto, no enriquecerse por supuesto, pero tener una vida alrededor de esto. Y esta es la forma de que no tenga que ser algo *amateur*, algo que se haga en los márgenes de la vida o en los tiempos libres, sino que pueda ser tu actividad laboral”, afirma Artigas. Logrando materializar, al tiempo, el reto que se había propuesto desde aquellas charlas con Eguzki Bideoak: poder generar un proyecto audiovisual político y radical, del que vive un grupo de personas, con relaciones laborales horizontales y una inteligencia colectiva reforzada por el apoyo mutuo.

A medida que se iba fortaleciendo esta estructura, los últimos años, el colectivo afrontaría la producción de nuevas piezas audiovisuales de alto impacto social. Una de ellas sería “Tarajal: desmontando la impunidad en la frontera sur”, documental que denuncia la violencia ejercida de parte de la Guardia Civil –como aparato de coacción del Estado- hacia las personas migrantes que intentan entrar en territorio español de manera “ilegal”. Para ello, se enfoca en un hecho concreto sucedido en Tarajal-Ceuta el año 2014 donde este cuerpo policial junto al grupo antidisturbios disparó contra las personas que se aproximaban a la costa, ocasionando un saldo de 15 muertos y entregando “en caliente” al gobierno marroquí a todos los heridos sin siquiera brindarles atención médica. Un caso muy sonado del que el entonces ministro de interior Jorge Fernández Díaz no quiso dar explicaciones claras, quedando los responsables impunes hasta el día de hoy. Evidencia, entre otras muchas, de que este caso no puede aislarse –tal como explica el documental-, porque se trata de una práctica constante de vulneración de derechos humanos en las fronteras de la Europa fortaleza, amparada además por los aparatos políticos que la sostienen. No es casual, que las políticas migratorias se repitan en otras costas, bajo las perversas estrategias de herir, asesinar o aprisionar personas en un CIE por el simple hecho de migrar de países que esta misma Europa se ha dedicado sistemáticamente a colonizar, saquear y expoliar.

Por la gravedad de lo expuesto, este documental -coproducido con el Observatorio DESC⁶⁶-, fue estrenado en varias salas, festivales –Cinemas Girona, Documenta, Festival Creative Commons, entre otros- y en la televisión pública –que esta vez no hubo de ejercer resistencia-. En cuanto a las acciones que desencadenó, se pueden

⁶⁶ “El Observatori DESC es una plataforma de entidades y personas creada en 1998 con el objetivo de mostrar que tanto los derechos civiles y políticos- derecho a la libertad de expresión, a la vida, al voto, etc- como los derechos económicos, sociales, culturales y ambientales - derecho a la vivienda, al trabajo, a la educación, a la salud, a la alimentación - son derechos fundamentales de todas las personas” (OBSERVATORI DESC, 2018). Fue el impulsor de una de las acusaciones populares –junto a otra hecha por la Coordinadora de Barrios- en contra de los guardias civiles involucrados en el caso.

destacar tres. El mismo día de su estreno, convocó a centenares de personas frente a la subdelegación de gobierno de Barcelona, para exigir que la militarización de las fronteras sea abolida y para recordar a quienes habían sido abatidos en ellas. Luego, durante el tercer aniversario y de la mano del Sindicato Popular de Vendedores Ambulantes, se hizo un recordatorio de las víctimas de Tarajal, mientras este colectivo vendía el DVD en sus mantas desplegadas bajo la estatua de Colón. Visibilizando así los vínculos entre colonización, migración, criminalización y persecución. Y una de las acciones más interesantes –por centrarse en el corazón de la bestia- fue la proyección del documental en el Parlamento Europeo junto a la presentación del caso –en un momento en que se había dado su reapertura- y la explicación de los motivos por los que sus protagonistas quedaron impunes hasta entonces.

Otra de sus producciones más recientes, pero que ya estaba siendo pensada incluso con anterioridad a Tarajal, fue “12 de Octubre: cultura del odio y legítima defensa”. Una pieza que se adentra en la construcción del fascismo y en la relación que éste guarda con el racismo, el españolismo y las instituciones político jurídicas que actualmente operan a su favor. Tomará como título de la pieza la fecha que el Estado español decidió establecer como día nacional. Una fecha en la que el denominado “descubrimiento” de América Latina y el Caribe se festeja mediante un desfile militar de las Fuerzas Armadas por aire y por tierra ante la monarquía y los representantes del gabinete de gobierno. O mejor dicho, una fecha en la que se normaliza el hecho de festejar con orgullo el haber ejecutado uno de los genocidios más grandes y cruentos de la Historia. No es casual, bajo esta perspectiva, que durante la jornada, grupos de personas españolistas, franquistas, neonazis, fascistas y de ultra derecha celebren y se manifiesten en las calles. Unas manifestaciones caracterizadas por hacer demostraciones de violencia y confrontación con tal de enseñar su superioridad, fuerza y odio hacia todo colectivo humano que consideren su adversario.

De aquí se desprende la segunda parte del título: “cultura del odio”, donde el documental aborda distintos casos en los que brutales acciones fascistas o neonazis se cobraron la vida de personas migrantes o pertenecientes a colectivos de izquierda quedando impunes o con penas multa de poca envergadura. Y pone sobre la mesa, además, una gran paradoja: son los colectivos antifascistas los que actualmente se encuentran envueltos en procesos judiciales con penas de cárcel –se piden 17 años en el último caso⁶⁷-, precisamente por hacer frente al fascismo ya sea mediante una

⁶⁷ “Cas de sis antifeixistes que seran jutjades aquest novembre acusades de danys i lesions a un grup de neonazis durant el 12 d’octubre del 2013 al barri de la Bordeta de Barcelona” (METROMUSTER, 2018).

autodefensa legítima o la “acción directa”. Postura, por cierto, poco difundida a todos los niveles y que recién hoy comienza a ponerse en cuestión, puesto que plantea el peligro que conlleva el hecho de que las instituciones jurídicas estén utilizando el agravante penal de “delito de odio” -creado después del holocausto para defender a las minorías-, precisamente para condenar a éstas. Será en esta misma línea argumental –y coincidiendo su finalización con el devenir de la historia reciente-, que el documental se cierre con las imágenes de las cargas policiales en Catalunya durante el referéndum de autodeterminación el día 1 de octubre. Abriendo, que no explicitando, una serie de reflexiones y conexiones entre todo lo planteado y este último acto de violencia institucional que – pese a los esfuerzos de plataformas como Iridia- continua impune e incluso es alabado por el Estado y la monarquía.

Conectando con este desenlace, cabe mencionar una de las últimas acciones en las que hubo de participar Metromuster: la creación –junto a otras plataformas audiovisuales y radios alternativas- de la Agencia UO. Agencia creada para, precisamente, cubrir todos los sucesos de aquel 1 de Octubre en directo. Como cuenta Xavier Artigas, cuando se pensó en llevarla a cabo, se planteaba como una heredera de aquellas agencias que habían operado durante las últimas huelgas generales: la del 29S del 2010, y las del 29M y 14N del 2012. Se quería poner en valor el aprendizaje durante estas experiencias, cuando se logró trabajar colectivamente entre las radios libres de Barcelona, el diario cooperativa La Directa y la televisora libre La Tele.cat -antes okupem les ones-, creando *mediacenters* en el centro de la ciudad inspirados en aquellos que se hubieron de montar durante las campañas y acciones antiglobalización como fue *Indymedia*, para poder transmitir en directo, en el caso de las radios, o en diferido mediante cápsulas de vídeo montadas inmediatamente y subidas a la plataforma YouTube.

Sin embargo, este propósito no se consiguió. Si bien, la energía generada alrededor del proyecto fue bastante positiva –contando con más de 150 personas en la asamblea preparatoria-, el reto de transmitir en *streaming* requería el despliegue de una serie de infraestructuras que, al final de la jornada, no merecieron la pena. Y el fracaso de la iniciativa se hubo de dar concretamente por un error de cálculo muy claro que en ese momento sus distintos participantes no supieron ver. Si las agencias de las huelgas generales pretendían visibilizar una serie de acontecimientos que no eran informados por los medios tradicionales –el trabajo en los piquetes, las acciones colectivas o dar datos prácticos sobre cargas policiales y detenciones-, durante el 1 de octubre no había un trabajo contrainformativo que realizar. Ya que, como reflexiona el entrevistado, “TV3 estaba haciendo el mismo trabajo, mejor, más rápido y de manera

más profesional (...) Este clima prerrevolucionario y esta voluntad de visibilizar la represión y la resistencia que había en los colegios también estaba desde el *establishment* catalán. Nosotros no estábamos desbordando desde los medios libres absolutamente nada”. Sin duda un aprendizaje que abre nuevos retos en el campo del videoactivismo para encontrar su lugar en casos donde el desbordamiento de las movilizaciones sociales ha sido capaz de hacerse con el discurso hegemónico y viceversa.

Por último, y para cerrar con esta cooperativa, es interesante aproximarse al proyecto en el que actualmente está enfrascada: “Idrissa: crónica de una muerte cualquiera”. Un documental en coproducción con Polar Star Films y que cuenta con la colaboración de la plataforma Tanquem el CIES, Fotomovimiento 15M –y otras fotoperiodistas en la frontera sur-, el Observatorio del Sistema Penal y los Derechos Humanos (OSPDH), PRODEIN, Amnistía Internacional, NO BORDERS, Migreurop, Iridia, Tras la Manta, S.O.S. Racismo y toda una red de activistas por los DDHH. Con él, lo que se pretende es denunciar –en la línea de Tarajal- el racismo institucional frente a la migración y la relación de éste con las intervenciones postcoloniales del continente europeo en países africanos. Revelando, además, la violencia ejercida cotidianamente en contra de las personas racializadas.

“El creixement dels nacionalismes, els moviments d’ultradreta o les polítiques xenòfobes tenen molt a veure amb la forma de gestionar la por a la invasió; una por cap a l’altre i cap a allò desconegut. En altres paraules: es tracta de la conseqüència d’un sistema colonial encara vigent, disfressat de capitalisme modern, que produeix una interminable quantitat de gent pobre i racialitzada” (PROJECTE IDRISSE, 2018).

Esta vez, la problemática es planteada alrededor de la figura de Idrissa Diallo, un joven migrante proveniente de Guinea Conakry cuyo cuerpo hubo de desaparecer el año 2012 después de morir bajo custodia policial y cuyo caso fue archivado por la justicia, dejando a sus familiares sin datos de cómo murió o dónde fue enterrado. Al día de hoy, y sin que el film haya sido estrenado, se han generado acciones y eventos bastante significativos en torno suyo. Propósito que ya se planteaba Metromuster desde un inicio: el no realizar una pieza de cineastas blancos para que un público blanco sienta lástima por el colectivo migrante, sino una obra que sirva de herramienta para el empoderamiento colectivo frente a la barbarie racista y colonial –estableciendo un vínculo con aquellas prácticas fílmicas decoloniales que había postulado ya el Grupo Ukamau en los años 60-. Entre ellas, se consiguió conseguir más de 17.000 firmas para hacer efectiva una “demanda ciudadana” que pedía al Ayuntamiento de Barcelona retirar el nombre de la plaza Antonio López, así como la estatua que representa a este personaje conocido por ser un “negrero” (persona que comerciaba

con esclavos provenientes de África para llevarlos al continente americano), y sustituirla por el nombre de Idrissa Diallo⁶⁸. Y, como acto de reparación, -después de varios viajes a Guinea Conakry en los que se estrecharon lazos con los familiares de Idrissa- Metromuster –junto a las entidades con las que trabaja en el caso- consiguieron que las autoridades de este país hicieran la petición de repatriación del cuerpo. Se activó otra campaña *crowdfunding* para financiar esta acción y en marzo del presente año, finalmente se llevó a cabo su exhumación del cementerio de Montjuic, donde éste yacía, para ser devuelto a su tierra y a sus padres después de ocho largos años de espera y desinformación.

4.1.2 Cooperativa Audiovisual Bruna.

En el campo de la producción audiovisual aliada con el cooperativismo, también se pueden encontrar proyectos como Bruna. Una iniciativa que a diferencia de Metromuster, no tiene como centro de su quehacer fílmico el documental político de incidencia social, sino más bien la ejecución de una serie de campañas para colectivos afines con sus principios, de manera multidisciplinar y a través de variados formatos como el vídeo, la fotografía, la publicidad o los videoclips. Es decir, que sus objetivos tienen más que ver con ponerse al servicio de otras cooperativas, organizaciones sociales, sindicatos, asociaciones, etcétera, para que éstos puedan llevar a cabo una campaña en condiciones y a un coste asequible, muy alejada de los mensajes y precios típicos del mercado publicitario. “Nuestro trabajo es sobre todo dar voz a otras cooperativas que por trabajar bajo principios anticapitalistas a lo mejor no cuentan con los recursos que requiere un anuncio bien hecho. Y nuestro reto era ofrecer un producto de buena calidad, pero con bajos recursos, dando voz a gente que hasta ahora no la tenía o cuyas campañas –precisamente por ser más rústicas- no llegaban a ninguna parte”, afirma una de las entrevistadas. Motivo por el cual, de momento, no han explorado en el campo de la creación de proyectos propios o que estén más relacionados con un lenguaje cinematográfico como tal.

Sin embargo, al contrario de lo que se podría pensar, el lugar desde el que produce Bruna y la elección de hacerlo de esa manera, no le resta peso como proyecto de transformación social. De hecho, se podría decir que su fuerza radica precisamente en ser una pieza clave dentro de la red cooperativista y de la ESS de los últimos años.

⁶⁸ Demanda ciudadana que no se terminó de hacer realidad pese a haber superado las firmas necesarias para su votación en el pleno del concistorio. Esto, debido a que partidos como el PP, el PSOE y Ciutadans, votaron en contra del cambio de nombre de la plaza, ignorando con esta acción a todo el esfuerzo colectivo que se desplegó alrededor de la reivindicación de la muerte de Idrissa. Otro hecho que demuestra la poca eficacia de las instituciones y su absoluta desconexión con la capacidad de la autoorganización social.

Porque es ese equipo técnico de trabajadoras y trabajadores del audiovisual quienes hacen posible que otros proyectos puedan visibilizarse, autorepresentarse, plasmar su esencia y sus propuestas. “He ahí nuestra diferencia principal con, por ejemplo, Metromuster. Ellos hacen proyectos propios que asumen como cooperativa y que al darles salida tienen una influencia directa en lo político y en lo social. En cambio, nosotros trabajamos sobre todo a nivel de encargo. Dar voz a proyectos afines también es transmitir un mensaje que repercute en la sociedad. Depende mucho de cómo lo cuentas y desde qué perspectiva lo cuentas para que este mensaje de incidencia social se vea reflejado”.

Sería bajo esta idea que Bruna comenzaría a pensarse por dos de sus socias años antes de su fundación: Pere Nadal y Carlos Juan quienes coincidieron dentro de un posgrado de dirección de fotografía en la ECIB (Escola de Cinema de Barcelona). Ambos ya habían trabajado mucho tiempo en el sector y se daban cuenta que era muy difícil sostener una situación de trabajador *freelance*. Después de un tiempo, tras trabajar juntos en algunas campañas, reafirmaron su compatibilidad a nivel político y en la manera de entender las relaciones laborales. Se les hizo cada vez más claro que en un mundo tan jerarquizado, sin paridad de género y donde se ignoran los cuidados, como es el audiovisual, era necesario generar otras formas de relacionarse con las personas que conforman un determinado equipo de rodaje. Durante este proceso, sería Nadal quien introduzca a Juan en el mundo del cooperativismo, donde ya trabajaba desde hace doce años como miembro de la comisión de comunicación de la XES. Es por eso que cuando finalmente se plantearon montar algo propio, no hubieron muchas dudas de la forma jurídica que se quería adoptar. Finalmente, cuando las condiciones económicas se lo permitieron –después de un año y medio que surgió la idea-, en 2016 nació Bruna, un proyecto que se hubo de consolidar de manera relativamente rápida dentro del mundo de la ESS gracias a la realización de dos spots para la XES que tuvieron bastante repercusión. “Este fue un poco el salto cualitativo. Nos dimos a conocer, a la gente le gustaba lo que hacíamos y lo que transmitíamos porque desde el inicio nuestros vídeos venían cargados de mensajes transformadores y contrahegemónicos”, cuenta Juan. Posteriormente, se unirían al equipo Violeta Octavio y Denis Nadal, incorporaciones con las cuales la productora comenzaría a profesionalizarse.

Como cuentan dos de sus socias, se podría decir que los referentes del pasado de Bruna tienen que ver sobre todo con la naturaleza del proyecto, sin que el cine o los estudios sobre la imagen ejerzan una especial influencia en sus producciones. Por eso les es más fácil reconocerse en la historia del cooperativismo catalán y en la

autogestión obrera anarquista impulsada por la CNT en el 36 y puesta a la práctica en el territorio de manera bastante sólida, como escenario de lo posible. “Al final toda la gente que está aquí somos herencia de las cooperativas que hubieron, de las fábricas que se tomaron o de las industrias que se colectivizaron. Pero esto no tanto enfocado al audiovisual, sino como forma de funcionar y de trabajar en general”. Y aunque ellas no lo verbalicen o no lo pongan dentro de su marco referencial, el hacer hincapié en sus formas organizativas, remite, sin querer, a las reflexiones de algunos de los colectivos sensentayochistas que se abordaron. Reflexiones que los Grupos Medevkin, SLON o Cine de la Base pudieron tener sobre la consideración del aparato cinematográfico como una herramienta al servicio de las trabajadoras y los movimientos sociales, donde las figuras autorales debían disolverse para crear conjuntamente y hacer de las imágenes un altavoz. Teniendo todo esto en cuenta, se puede decir que la particularidad de esta cooperativa está en su interés por poner el foco precisamente en el “cómo”, el “para qué” y el “para quién” que plantean como objetivos prioritarios. Entendiendo que el audiovisual es sólo el medio para responder a ellos y la técnica con la que sus miembros estaban más familiarizados –lógicamente por desempeñarse laboralmente con ella-, a la hora de hacer manifiesta una crítica social.

En esta misma línea, lo que las socias más destacan de Bruna, es precisamente el haberles permitido abocarse a campañas donde el contenido está acorde con su forma de entender el mundo económica, laboral y políticamente. Puesto que, como recalca Juan, quienes antes habían tenido que trabajar para marcas comerciales y alineadas con el mercado capitalista, se encontraban a nivel ideológico y emocional, en un constante lidiar con múltiples contradicciones. Más allá de los mensajes que esta industria promueve o las conexiones que dichas marcas puedan tener con el expolio y la represión en otros países, la mayor discordancia estaba en las formas verticales a nivel organizativo y salarial que rigen el trabajo en los rodajes. “Si puedo estar en un sitio donde puedo hacer vídeos en los que estoy de acuerdo con el contenido y con la manera de producirlos en términos de igualdad, tiene mucho más sentido”, puntualiza Octavio.

Pero, ¿es posible vivir sólo de estas campañas con las que se tiene afinidad y que son coherentes con los principios de la productora? Una vez más, como ya se veía con Metromuster, a veces para hacer que un proyecto sea sostenible, es necesario encontrar un equilibrio entre trabajar por contratación para agentes externos no necesariamente alineados con la filosofía de la cooperativa –como Bruna hizo con una *start up* de aplicaciones o una cadena hotelera-, y revertir esos ingresos generados en

las producciones de carácter social. “Hemos tenido que hacer trabajos que no nos han parecido tan coherentes a nivel ético y político con lo que nosotros pensamos, pero es gracias a estos proyectos que hemos podido asumir otros de una naturaleza deficitaria o que no hubieran podido realizarse si no operábamos de esta manera”. De todas formas, y para satisfacción de las socias, cada vez disminuye el número de campañas poco acordes que tienen que asumir. Se podría decir incluso que al día de hoy, no llega ni al 10% de todo el material producido. De hecho, cuando se trata de contrataciones que no parten de la red de la ESS, las que asumen actualmente están más vinculadas con el Ayuntamiento de Barcelona, la Diputació, la Generalitat de Catalunya o la CUP, realizando campañas específicas que abordan temáticas vinculadas con el pensar de la cooperativa: anuncios para el Comissionat d’Economia Solidària, una campaña contra los micromachismos, otra para el 600 aniversario de la llegada del pueblo gitano a Catalunya y una más abordando el tema de nuevas masculinidades.

Entre los pocos proyectos propios que tienen, está la campaña que realizaron junto a las compañeras y compañeros del Sindicato Popular de Vendedores Ambulantes de Barcelona, cuando crearon su propia marca de ropa “Top Manta”. Fue una persona del mismo sindicato, encargada de mover las redes sociales, que contactó directamente con Bruna al ya tener conocimiento de su trabajo. Este proyecto fue uno de los que se hizo gratuitamente por la afinidad entre ambos colectivos y porque Bruna se sentía especialmente ilusionada de poder dar voz a un sindicato cuyo trabajo y lucha comparten plenamente. Y lo que podría leerse como una pérdida de dinero dentro de una concepción capitalista de la economía, para esta productora se trata más bien de una ganancia invaluable a nivel de retorno social. A diferencia de otras campañas donde la parte contratante tiene mayor peso, cuenta Violeta Octavio, en esta se pudo trabajar conjuntamente, de manera más creativa y evaluando las propuestas entre todas.

En cuanto a las colaboraciones intercooperativas, Bruna, hace parte junto a otras 17 entidades de la Economía Social y Solidaria, del grupo ECOS, una cooperativa de segundo grado donde actualmente la productora tiene su sede física. Espacio, donde además, se intenta mantener una coherencia ética incluso a nivel de proveedores de servicios (contratando la energía de la coop. Som Energia o la conexión a internet que se hace con la coop. Som Conexió, entre otros ejemplos). A la vez, forma parte de la Federació de Cooperatives de Treball de Catalunya y por supuesto de la Xarxa d’Economia Solidària. Por otro lado, en lo que se refiere al diseño de las campañas, la mayoría de las veces afrontan los trabajos de la mano de la cooperativa de

comunicación l'Apostrof⁶⁹, apoyándose mutuamente para cubrir las necesidades de ambas. Y de cara a un futuro, como declararon en una entrevista la revista de investigación "Crític", están pensando generar alianzas con productoras afines que les permita unir esfuerzos a nivel logístico:

"Hem començat a parlar amb productores de l'economia solidària per evitar competir entre nosaltres. De moment, hem compartit preus i hem fet una llista dels nostres materials per poder-nos-els prestar", expliquen en Pere i en Carlos. I matisen: "Ens agradaria acabar fent projectes conjunts en què cada cooperativa aportés la seva especialització en fotografia, guió, so..." (GÓMEZ, 2017).

4.1.3 Cine Cooperativa Zumzeig.

En los pocos años que lleva de existencia, el Cine Cooperativa Zumzeig, se ha convertido en un referente cultural dentro del tejido comunitario del barrio de Sants y también para el circuito cinematográfico local en general. Si bien no nació como un proyecto cooperativo, al día de hoy se ha afianzado dentro de este modelo, catalogándose a sí mismo como una iniciativa cultural sin ánimo de lucro, democrática, horizontal y activista. Donde además –como aclara en su página web- se apuesta por fomentar la "pedagogía de la mirada" con "una programación comprometida y arriesgada" que sea inclusiva, plural y que pueda romper con "la unidireccionalidad de la pantalla". Interesante carta de presentación para una sala cinematográfica, entendiendo que en temas de distribución y exhibición, suelen ser los términos mercantiles y de taquilla los que moldean las prioridades de programación y de organización.

El Zumzeig se fundaría por primera vez el año 2013 como una empresa privada, cuando Esteban Bernatas Chassaingne –cineasta, productor, distribuidor y activista-, se propuso junto a Guillaume Mariès crear una sala inspirada en el modelo de los antiguos cineclubs o las salas de cine de arte y ensayo que actualmente existen en territorio francés. Bajo estos códigos funcionó durante tres años, programando sobretodo films independientes o diferentes propuestas de difícil acceso que no encajaban dentro de la escena *mainstream*, entendiendo sobre todo al cine como un aporte real a la sociedad.

Como cuenta uno de sus integrantes, Javier Rueda, después de tres años el fundador de la sala, Bernatas, había decidido marchar para llevar a cabo otros proyectos, y

⁶⁹ "Som periodistes, lingüistes, dissenyadors, programadors i docents. Entenem la comunicació com una eina d'expressió i de transformació social. Per a nosaltres, comunicar és pura artesanía: es tracta d'escoltar i rebre, però també d'acompanyar. Ens agrada treballar en equip i en xarxa, perquè juntes multipliquem la nostra creativitat i podem afrontar encàrrecs professionals de més abast" (WEB L'APOSTROF).

durante varios meses convocó a reuniones a puertas cerradas a distintas personas de la escena del cine independiente local –creadoras, programadoras, académicas, entre otras- afines a la idea de luchar por un cine de calidad y de autor. “¿Qué haríais si os dejase el cine?”, les preguntó. Tal como la gente ahí reunida entendía el cine y por un bagaje, en cierta medida, común, se pensó que el modelo de cooperativa podía ser el más viable. Esto por dos motivos fundamentales. El primero, para posibilitar que personas pertenecientes al mismo gremio, pero que hasta entonces habían trabajado aisladas, pudiesen reunirse persiguiendo un mismo objetivo y bajo una misma asamblea. Y segundo para demostrar que se podía hacer efectivo un espacio en el que la cultura se entienda como un hecho colectivo, popular de y para las bases. Todo un reto que también venía acompañado de conciliar la primera naturaleza de la sala con los fundamentos y consecuencias del modelo cooperativista. Es decir que, por una parte, se tenía claro que se daría continuidad a los criterios de programación del primer Zumzeig: películas alternativas o de autor, invisibles o poco accesibles que pudiesen generar debate –junto a directores o colectivos invitados- sobre temáticas poco o nada abordadas por los medios tradicionales y el cine *mainstream*. Y por otro lado, como añadido de esta segunda etapa, se proyectaba la idea de conseguir ser una suerte de “casa” dentro del barrio, a la que no sólo se asista para visualizar cine y reflexionar, sino, como aclara Rueda, “simplemente para compartir en el espacio sin necesidad de trabajar ahí, ser socia o entrar a las proyecciones. Es decir, para que cada persona lo haga suyo”. Decisión que hubo de influir en la diversificación de la oferta del Zumzeig que al día de hoy incluye una sala de lectura de intercambio de libros, programación de conciertos, karaokes, paellas populares y muchas otras actividades que están fuera de la pantalla pero que generan tejido social alrededor de la cinematografía y las problemáticas del vecindario.

Se ha de decir, sin embargo, que esta conciliación ha costado su tiempo y aunque actualmente está bastante afianzada, las socias continúan trabajando para que se amplíe. Y esto se debe, sobre todo a que, como admite Rueda, “la fama que se había construido el Zumzeig en sus primeros años, sin que esta haya sido la pretensión, era una fama de cine elitista. Y fue cuando se transforma en cooperativa que esto se ha podido matizar, demostrando poco a poco que esa no era la voluntad”. Por eso, aunque es verdad que a la fecha el porcentaje de público cinéfilo e intelectual que asiste a la sala continúa siendo mayoritario, ahora también se ha sumado gente no necesariamente conocedora del mundo audiovisual que vive en el barrio y que se aproxima al espacio. “Considerando todo esto, nuestra política es no renunciar a poder presentar cosas elevadas –no en el sentido clasista o elitista-, sino por su complejidad.

Y también proyectar films de todos los tipos. Pero en lugar de hacerle el juego al sistema capitalista poniendo sólo contenidos comerciales que bajen el nivel para entretener sin pensar, lo que se quiere con el cine que aquí se proyecta es entender al espectador, como una persona activa, con todas sus capacidades y que pueda compartir o ampliar sus conocimientos alrededor de las propuestas presentadas”. Propósito que en la práctica se ha podido materializar, otorgando al público una de las herramientas más simples y a la vez más enriquecedoras: el poder compartir en torno a lo proyectado a partir de charlas y debates posteriores que los programadores siempre intentan fomentar. De esta manera, la parte más cinéfila que no tenía mucho conocimiento del mundo cooperativista o del activismo, ahora está más familiarizada con estos temas y la gente del barrio cuya prioridad no era el cine, ahora va adquiriendo mayor capital cultural en esta área. “Hay un cine que empodera, que es el cine que aquí ponemos. El cine empodera, el cine te hace mejor persona... Se trata de ir aprendiendo entre todas”, concluye Rueda.

Respecto a los referentes con los que las socias del Zumzeig se sintieron más identificadas a la hora de plantear estas bases del proyecto –considerando que cada una de las trabajadoras y quienes disfrutan del espacio tienen su propia visión política-, se pueden mencionar dos vertientes. Una proveniente del mundo cinematográfico o de los estudios sobre estética, en la que rescatan al cineasta Dziga Vertov, movimientos como la Nouvelle Vague –Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, François Truffaut-, el Col·lectiu Video Nou, por el trabajo que hicieron en los barrios más deprimidos de Barcelona⁷⁰, o filósofos pertenecientes principalmente a la Escuela de Frankfurt como Theodor Adorno, Max Horkheimer o Walter Benjamin y sus reflexiones en torno a la industria cultural y la imagen. Y otra, que tiene que ver con los referentes del proyecto en sí mismo, donde el cooperativismo anarquista de Barcelona, será una clara fuente de inspiración. Es decir, que la esencia de la historia del anarquismo desde finales del XIX, principios del XX -con todo lo que pasó durante la Guerra Civil, incluida la toma de salas cinematográficas- o ya después de la Transición cuando la CNT se vuelve a constituir, estará latente de alguna manera en las aspiraciones de esta sala. “Somos conscientes que si bien cuando la CNT se apropia de los cines para la autogestión obrera, directamente estaba rompiendo con todo lo establecido -y es ahí donde radica su fuerza y el valor que tuvo esta iniciativa-, nosotros no podemos ahora mismo aspirar a aquello, y si bien queremos romper con lo establecido, hemos tenido

⁷⁰ De hecho, tienen pensado, en breve, generar una muestra en la que se pueda invitar a ex miembros del Col·lectiu Video Nou para que puedan contar su experiencia, sus logros y sus fallos, tanto durante esa etapa, como cuando comienzan a operar bajo el nombre de Servei de Video Cunitari.

que adoptar unas ciertas normas de la estructura clásica para ver como ampliarlas desde dentro”. Aunque es importante, como aclara Javier, tener siempre presente las lecciones de este pasado anarquista: “La anarquía no lleva a la locura, sino que lleva a la ordenación más lógica de las cosas”.

Por otro lado, y ya afincándose en la historia más inmediata, el Zumzeig se verá directamente influido por la coyuntura en la que emerge –sobre todo en su segundo nacimiento-. Indudablemente la última crisis financiera y el 15-M, junto a *Occupy Wall Street* y otros movimientos internacionales, generaron un cambio de paradigma y esto abrió algunas ventanas por las cuales se dio pie a imaginar iniciativas como esta. Por eso para sus miembros era importante –a sabiendas que la movilización social tiende a recular con el tiempo- aprovechar las fisuras creadas en ese contexto para comenzar a transformar, cambiar mentalidades, hacer pedagogía y que de cierta manera esa fuerza colectiva no se diluya del todo y permanezca a través de proyectos largoplacistas. En este sentido, también ponen en valor el cambio de gobierno municipal del año 2015, como un agente que -sumado al arsenal histórico anarquista propio de la ciudad- ha apoyado a que el cooperativismo y otras iniciativas propias de la ESS se hayan reforzado en la ciudad alcanzando al día de hoy una importante bonanza. “Se está consiguiendo algo con el municipalismo en esta ciudad que a diferencia de partidos de la izquierda clásica -donde se entiende que el anarquismo sólo puede operar como agente anti estatal y el comunismo sólo desde el interior del Estado-, permite que se pueda ejercer la política de manera efectiva desde lo institucional –intentando cambiar algo desde ahí dentro-, pero a la vez, no sólo desde lo institucional. Y trabajar dentro de la ESS, por ejemplo, es ya hacer un trabajo político diario y continuo. Una idea que a lo mejor en la capital del Estado español no se ha entendido todavía”, puntualiza el entrevistado.

Bajo todos estos principios, es que en 2016 el Zumzeig se funda nuevamente, esta vez como Cine Cooperativa, consiguiendo -como hizo también Metromuster- su capital de arranque a través de una campaña de *crowdfunding*. Sin embargo, a diferencia de muchas de sus pares, sus miembros destacan que esta iniciativa vino acompañada de ciertas particularidades que la hacen bastante inusual. Si bien, -como se pormenorizó en el capítulo anterior- ya existía una tradición cooperativista arraigada en la sociedad catalana, es cierto que se hace más fácil de entender que existan cooperativas alimentarias -por mencionar un gremio con alta presencia en el sector- y participar de ellas. Pero cuando se trata del mundo de la cultura y específicamente de la industria cinematográfica es menos asumible, según el imaginario colectivo, el poder aplicar el modelo cooperativo. Incluso, yendo un paso más allá, se podría decir que una

cooperativa que juega en el área de creación y producción puede asimilarse de manera más natural, porque son sus propias socias las que participan activamente en la realización de films, bajo los principios que un proyecto de estas características requiere. En cambio, cuando se trata de espacios que dan acceso a productos culturales como es precisamente una sala de cine, podría creerse a priori que es inviable operar bajo una estructura que no sea la dominante capitalista o la institucional⁷¹. Y esto sucede principalmente por el desconocimiento de que se pueda hacer de otra manera. Si durante décadas a la gente le han hecho creer que para “consumir” cultura se ha de asumir una actitud pasiva dentro de establecimientos en los que todo se plantea desde la verticalidad, es lógico que se naturalice el hecho de que el espectador no es parte activa de éstos, negando así algo básico e intrínseco a cualquier actividad cultural: la participación y la construcción colectiva. Motivo que también se replica en el hecho de que se tienda a repetir el modelo clásico a la hora de constituir una empresa audiovisual. “Contrario a todo esto, nosotros siempre hemos entendido la cultura como un hecho social y popular, creíamos que no podía ser que en una ciudad como Barcelona, que se caracteriza por un movimiento cultural potente, no pudiera tener un primer intento de sala cinematográfica cooperativa que impulse que este modelo se replique y sea más habitual”. Y en este sentido, continua Xavier, “frente a una industria que maximiza los rendimientos a costa de malas condiciones laborales, sin preocuparse en lo mínimo por la ecología, sacrificando la calidad y viendo al público como simples consumidores, estaba claro que apostar por uno de los modelos que recoge la ESS siempre sería una alternativa mejor”.

Por último, y entendiendo que para la ESS las relaciones entre las trabajadoras y con la comunidad que rodea al proyecto, son fundamentales, se puede entrar a describir brevemente la forma organizativa del Zumzeig. En la sala actualmente trabajarían de forma activa las socias del equipo coordinador, a las que se cuida de pagar salarios dignos, razón por la cual de momento son sólo cuatro personas; un proyccionista que

⁷¹ “El cine es una industria muy controlada. Y aun siendo cooperativa, por el hecho de contar con una licencia, hay que rendir ciertas cuentas a las instituciones y cumplir con la legalidad. Tenemos que hacer *reports* semanales al ICUB, reports diarios al RENTRA que es quien coje las estadísticas de taquilla, *reports* anuales para la UE. Estos *reports* contienen la película, el número de sesiones, los días de proyección, las horas de programación, el número de espectadores, la recaudación y el tipo de entrada. Por eso, de cara a poner películas que no tienen ni calificación, tuvimos que darle un giro a ese marco legal y encajar estos films dentro de las “muestras” pertenecientes a otras entidades que estarían alquilando la sala. Esta es la manera de programar una película que la censura del capitalismo no quiere que pongas por no tener una licencia que vale X. Al final, hay que ver la manera de jugar con y contra el sistema, hasta el día en que este sistema pueda cambiar” (J. RUEDA, comunicación personal, 12 de febrero de 2018).

trabaja bajo contratación externa; las socias “amiga/os del Zumzeig”, quienes pagando una cuota de 50 euros anuales obtienen descuentos y la posibilidad de formar parte activa de la asamblea; y las “socias colaboradoras”, entidades que aportan y se vinculan con la cooperativa dando apoyo técnico, monetario o moral. “Se organizó así pensando en las trabajadoras y las condiciones de trabajo con las que se quería operar. Priorizando en este sentido, una base social que decide de manera voluntaria invertir su energía y su proactividad en esta sala, dando paso a una fuerza colectiva de la que emergen nuevas ideas e iniciativas”, cuenta Rueda. Respecto el entorno local, por un lado, la sala se conecta con otras entidades del área de la cultura intercambiando espacios, haciendo actividades o proyecciones conjuntas, y por otro, se relaciona con distintos proyectos dentro de la ESS. Aunque, si bien el Zumzeig hace parte de la XES por afinidad política –participando como socia activa y de la que ha tenido una interesante retroalimentación respecto a sus memorias anuales-, sus miembros admiten no tener una relación demasiado próxima o continua con esta plataforma, cosa que sí ha logrado construir con la Federación de Cooperativas o la FESC, feria en la que participaron desde su primera edición dentro del *stand* del Impuls Cooperatiu de Sants. Y a la vez, como muchas de sus pares dentro de esta red intercooperativa, se apoya con otras iniciativas fundamentalmente del barrio en que opera o aquellas proveedoras de servicios de energía, limpieza, etc. (decisión que también responde a sus principios éticos). En este sentido, y como describen en su página web, el ser una cooperativa:

“también significa dar la espalda a la “competición” y abrazar la “intercooperación”, estableciendo una amplia y diversa red de solidaridad y proximidad con entidades éticas de la ciudad, especialmente con aquellas radicadas en nuestro mismo distrito, para acercar a las respectivas comunidades y trabajar conjuntamente áreas tan importantes como la formación audiovisual infantil, la creación de nuevos públicos, la educación de la mirada, etc...*“Las cooperativas están basadas en los valores de autoayuda, auto-responsabilidad, democracia, igualdad, equidad y solidaridad. Y sus miembros creen en los valores éticos de honestidad, actitud receptiva, responsabilidad social y respeto hacia los demás.”* (ZUMZEIG, 2016).

4.2 Audiovisuales en un equipamiento municipal de gestión colectiva. El caso de Can Batlló.

Abordar todas las aristas de Can Batlló, puede ser una labor igual de grande que las nueve hectáreas que lo conforman. Esto debido, sobre todo, al valor histórico que este recinto fabril tiene para la ciudad de Barcelona. Ya sea porque en él se encuentran las huellas del pasado agrícola de la urbe, por su estrecha relación con la potente industria textil y las luchas fabriles alrededor de ella, o, más recientemente, por haberse convertido durante décadas en un faro de la lucha vecinal del barrio de la

Bordeta en el distrito de Sants-Montjuic⁷². Lo cierto es que se trata de un caso bastante particular y que ha desbordado las posibilidades de lo que podría considerarse como autogestión comunitaria.

Para introducir brevemente su historia, se pueden mencionar cinco episodios clave. Su construcción a finales del S.XIX, cuando uno de los hermanos Batlló decide erigir este enclave fabril en los terrenos de la antigua finca conocida como Can Mangala y ponerlo a la vanguardia del sector textil. Su apropiación y colectivización obrera después de la revolución de julio de 1936. Su cesión fraudulenta a la familia Muñoz Ramonet durante la etapa del franquismo, debido a los contactos que ésta guardaba con el régimen, conformando un entramado empresarial de más de 40 fábricas. El declive que sufrió en la década de los 60, obligando a sus dueños a cerrar la producción textil para convertirla en un polígono industrial con naves alquiladas a pequeñas empresas. Y la recalificación del terreno mediante el Plan General Metropolitano (PGM) del primer gobierno municipal democrático de 1976, para ser destinado a áreas verdes y equipamientos vecinales.

Es a partir de aquí, como punto clave, desde donde se abordará a este proyecto y el papel que tuvo su comisión de audiovisuales en lo que vendría después. Puesto que, como cuenta uno de sus miembros, Toni Piñeiro, fueron todas las luchas de entidades y asambleas vecinales que se generaron alrededor de la defensa de este PGM, las que darían pie a la constitución de la Plataforma Can Batlló tal y como hoy se conoce. “Después del franquismo hay un cambio en el PGM en que apunta que todo el recinto de Can Batlló debía quedar como equipamiento municipal y un gran parque público⁷³. Pero nunca se llevó a cabo (...) Así pasaron los años...y las décadas...y recién hacia finales de los años 90, principios de los dos mil, el barrio empieza a decir: “bueno, ¿pero esto cuándo se va a hacer?”. Se va al distrito, se habla con las distintas fuerzas políticas, sin tener resultado. Hasta que llega el 2010, entonces estaba el PSC si no recuerdo mal, y se pregunta: “¿qué es lo que pasa?, porque aquí van pasando los

⁷² “Sense sortir del recinte que forma l’antiga fàbrica dels germans Batlló trobem elements físics que ens permetrien explicar la història local de la Bordeta, de Barcelona i de Catalunya com a mínim des de set eixos diversos. El recinte de Can Batlló podria esdevenir un punt de referència de primer ordre per a veïns i visitants interessats en turisme cultural” (GIRALT, 2012).

⁷³ “Para transformar una propiedad privada en municipal, se tenía que pasar por una primera etapa en la que se había de indemnizar a todos los industriales de las empresas que había dentro y luego, siguiendo el modelo urbanístico llamado “modelo Barcelona”, indemnizar también a los propietarios del recinto dándoles otros terrenos para que puedan edificar viviendas, oficinas, etc., para el lucro” (T. PIÑEIRO, comunicación personal, 20 de abril de 2018).

años, ya quedan muy pocos industriales y ya se tiene que comenzar a trabajar para que realmente se cumpla el mandato de que esto sea del barrio”. Nos dieron largas. Y ahí fue entonces que les dimos el ultimátum definitivo: “si para el verano del 2011 no están ya las máquinas trabajando, vamos a entrar y vamos a okupar el recinto”.

Con esa decisión en firme, todas las entidades, vecinas y activistas que conforman la Plataforma Can Batlló, se pusieron manos a la obra para planificar la entrada a la antigua fábrica mediante la campaña denominada “Tic Tac”. Ésta se pensaba llevar a cabo la madrugada del 11 de junio con un equipo de treinta personas que pudieran okupar el Bloque Once, mientras las demás permanecían al pendiente desde fuera. La segunda parte del plan continuaba con tres columnas del barrio que confluirían allí acompañadas por las distintas asociaciones populares de Sants (diablers, tavalers, castellers, etc.) para darle un aire festivo a la acción, abriendo finalmente las puertas desde dentro a toda la comunidad.

A medida que se acercaba la fecha el Ayuntamiento se encontraba bastante acorralado y aquella primavera, se le sumaría una nueva dificultad a la cesta. Todo este movimiento vecinal se estaba viendo reforzado por una particular coyuntura social que había comenzado a ser más palpable apenas un mes antes, durante la acampada 15-M. Lugar donde también confluieron miembros de Can Batlló y que permitió robustecer, inevitablemente, el músculo social de la plataforma⁷⁴. Una serie de factores que el consistorio no pudo sostener de cara a mantener cierta reputación política, no quedándole más opción que entregar las llaves –casi tres décadas después del PGM-, a la Plataforma y a todo su entorno.

“A menys d’una setmana de la data assenyalada per l’entrada veïnal, l’11 de juny de 2011, l’Ajuntament, degut a la pressió social i l’alta repercussió mediàtica, cedeix una de les naus de Can Batlló a la Plataforma, com a equipament social autogestionat pel veïnat de Sants i la Bordeta; neix el Bloc Onze” (CAN BATLLÓ, 2011).

Y a partir de ese mismo día, comenzaron a imaginar cómo organizar este nuevo espacio liberado, estableciendo la primera asamblea con una asistencia de más de cien personas⁷⁵.

⁷⁴ “El movimiento del 15-M reforzó lo que ya se estaba dando. No de una manera directa, pero sí por las personas del barrio que habíamos participado del 15-M, primero en Plaça Catalunya y después en todas las acampadas de todos los barrios –aquí en la Plaça de Sants-, pues claro, eso es un empoderamiento. Y todos los movimientos suman” (*Ibidem*).

⁷⁵ “Esque estamos hablando de un barrio de Sants que ya tenía previamente unas estructuras organizativas vecinales muy fuertes: l’Assemblea de Barri –conformada por Can Vies y otras entidades-, el Centro Social de Sants, etc., que ya estábamos trabajando en común. Lo que ha facilitado ser un barrio fuertemente organizado a la hora de entrar aquí” (*Ibidem*). Estructura

Ahora bien, volviendo al relato de Piñeiro, es precisamente durante todo este proceso de lucha previo a la cesión del espacio, que nacería la comisión audiovisual que ahora mismo opera en Can Batlló. Un grupo de videoactivistas, miembros de la televisora alternativa Sants TV (Televisión Comunitaria de Sants)⁷⁶ y personas a título individual dentro del barrio, que iban registrando cada uno de los encuentros con las responsables del distrito, las manifestaciones, las pequeñas acciones, debates, etc., en las que hubo de participar la plataforma. Y que durante todo este tiempo tuvo que adaptarse a operar de manera bastante nómada a la hora de guardar o editar el material, repartiéndolo entre los espacios de las entidades involucradas. “El germen de audiovisuales nace con la campaña que duró un año y algunos meses antes de entrar al Bloc Onze. En mi caso, por ejemplo, desde Comunicació de l’Assemblea de Barri de Sants, me ofrecí para hacer un seguimiento audiovisual de toda la dinamización anterior al 11 de junio con la cámara. A la par, conocimos a gente del 15-Mbcn.tv que también hacía seguimiento de todo este proceso y luego nos amalgamamos en Audiovisuales Can Batlló”, afirma Toni. A lo que añade: “también hemos coincidido con gente como Xapo Ortega, que antes de Metromuster, como vecino del barrio ya colaboraba con material propio. Recuerdo en lo que ahora es el bloque okupado por la Obra Social de la PAH ‘La Bordeta’, que Xapo ayudó con la filmación de la rueda de prensa, etc. Lo que demuestra que hay toda una red de sinergias en este barrio y en Barcelona”.

Una vez dentro del Bloc Onze, esta comisión comenzó a funcionar bajo la misma lógica que todas aquellas actividades que se desarrollan en el recinto: de manera asamblearia, horizontal, autogestionada y sin ánimo de lucro.

“La relevancia de esta experiencia no es sólo por el cambio jurídico de titularidad de su uso –pasando de privado a público- (...) También representa un caso relevante el propio modelo de gestión interna regido por los principios de la autonomía y la autosuficiencia económica, la cooperación y la democracia organizativa. Can Batlló es un espacio de uso comunitario donde se realizan actividades musicales, culturales, auto-ocupacionales, reivindicativas o de formación (...) un espacio multi-disciplinar que busca la implicación al proyecto y las actividades, tanto de forma individual, como colectiva” (COMUNS URANS A BARCELONA, 2018).

vecinal que encuentra sus bases más fuertes, en la lucha de más de doscientas familias afectadas por el derrumbe de viviendas el año 2002 y que comenzaron a movlizarse contra el modelo urbanístico del distrito.

⁷⁶ “SantsTV és una televisió dels moviments socials de Sants, en funcionament des del 4 d’agost del 2006. SantsTV està subjecta a una Llicència de Creative Commons i ha estat creat amb programari lliure fet per Morintsol, i es nodreix tant del contingut enviat pels usuaris així com per enviades per membres del col·lectiu, col·laboradores o amigues” (SANTS TV, 2006).

En este sentido, si bien por su naturaleza como equipamiento municipal, Can Batlló recibe un presupuesto del Ayuntamiento en lo que se refiere al mantenimiento de la infraestructura, la rehabilitación de los espacios y el suministro de servicios básicos, no quiere decir que este presupuesto subvencione o afecte el desarrollo no burocrático y no lucrativo de cada una de sus actividades. Logrando bajo este modelo, a diferencia de los Centros Cívicos, garantizar la genuina planificación y gestión comunitaria de los recursos, sin que éstos sean externalizados a empresas que operan con modelos jerárquicos y sin que las personas que ahí participan sean consideradas como simples usuarias, sino más bien como piezas que conforman una comunidad⁷⁷.

Dentro de este entramado y siguiendo este modelo de gestión, la comisión audiovisual -junto con el taller de artes plásticas, el rocódromo y la Biblioteca Popular Josep Pons⁷⁸-, se ha constituido con el tiempo en uno de los hilos que conforman el eje de cultura y de formación de todo el proyecto. Contando ahora mismo con dos pilares fundamentales de trabajo: por un lado, la proyección de ciclos documentales semestrales, con un pase al mes, al interior de la nave de artes escénicas, y por otro, una suerte de laboratorio audiovisual, ubicado en el segundo piso del Bloc Onze, donde se realizan diversos talleres y prácticas en la materia.

El primero, los ciclos de cine documental, fue un proyecto que nació con el fin de profundizar en problemáticas sociales concretas y poderlo hacer mediante la herramienta cinematográfica. Aprovechando la capacidad del recinto y lo que ya se estaba generando ahí dentro, la comisión se puso manos a la obra y comenzó a reunirse para planificar los contenidos, contactar con el equipo de producción de los documentales escogidos y preparar el debate posterior. Tareas que decidieron realizar con una periodicidad más pausada de lo habitual que en otros espacios (de programación semanal), de cara a dar cuerpo al desarrollo de una temática que tenga peso y que no responda necesariamente a la urgencia coyuntural. Esto también

⁷⁷ “Es por ello que este caso es pionero en otra forma de entender y explotar lo público, hecho por el cual hablamos de un “bien público comunitario” o un “bien común” en el marco municipal. Aunque las características del espacio, del emplazamiento y del barrio, hacen de él un caso muy particular, su modelo de gestión y administración aparece como un modelo alternativo, viable y con pretensión de ser replicable para otras experiencias. La diferencia con el modelo del centro Cívico municipal recae en su radicalidad democrática y en la implicación popular directa, no sólo por el modelo de lucha que ha generado, sino también por la implicación vecinal directa que se mantiene también en su gestión y administración como equipamiento” (COMUNS URBANS A BARCELONA, 2018).

⁷⁸ “Josep Pons, era un activista muy activo del barrio que meses antes de entrar a Can Batlló murió de un ataque al corazón. Por eso se le puso su nombre y fue el primer espacio que mano a mano pintamos y arreglamos entre todos los vecinos. Y ahora hay más de 15.000 libros ahí, todos donados por el barrio” (T. PIÑEIRO, comunicación personal, 20 de abril de 2018).

permitía conseguir que la difusión se haga apropiadamente, ya sea utilizando las redes sociales o trasladando los carteles a los distintos espacios afines de Sants y de otros barrios. Luego, producto de poner en práctica la idea, vieron como esta forma de trabajar daba sus frutos, sobre todo por el debate que se generaba una vez finalizadas las películas. Así reflexiona al respecto Piñeiro: “El debate es lo más importante porque ese es el momento de compartir las reflexiones y cualquier cuestión desde cómo se ha hecho el documental a nivel técnico hasta el fondo político, las dudas que se presentan. Y esto es una cosa que se viene haciendo en cinefóruns desde antes de la transición, desde Franco, en la clandestinidad”. Y si bien, como admite, esta conexión con aquellos colectivos que se dieron a la labor de la exhibición en aquel y en otros contextos históricos, no fue algo que se pensó a conciencia a la hora de planificar los ciclos, es cierto que se tratan de referentes que indirectamente influyeron en la propuesta. “Hay toda una influencia en todo el movimiento audiovisual político al menos aquí en Barcelona –y calculo también en Europa- de todo lo que ha sido el documental político y militante en Sudamérica y Centroamérica. También de lo que fue el *underground* en Norteamérica. Y por supuesto del cine ruso de después de la revolución. Aquí también tenemos la cinematografía de la República española, que de una manera incipiente, desarrolló documentales muy productivos durante la Guerra Civil mirando la propaganda desde un punto de vista muy diferente a como lo podía plantear, por ejemplo, el nazismo. Sí que bebemos de todas esas fuentes, más o menos de manera inconsciente, pero quizás los que tenemos más edad con plena conciencia”, concluye.

En cuanto al segundo brazo de la comisión audiovisual, los talleres, están destinados a fomentar el desarrollo tanto de la parte técnica –producción, rodaje, fotografía, edición, etc.- de los distintos formatos filmicos, como a reflexionar acerca de la construcción del lenguaje audiovisual, sobre todo aquel que tiene que ver con contenidos politizados y de denuncia. A la vez, se planteó desde un inicio como un lugar de encuentro y que esté abierto tanto a producciones propias como a ser utilizado por cualquier persona o colectivo que requiera de las instalaciones o del material con el que cuentan (material que aún es muy básico y en su mayoría reciclado de donaciones hechas por el entorno cercano). Sin embargo, llegar a esa instancia, requirió de mucho trabajo y mucha implicación con el proyecto. “En un principio todos los espacios eran muy precarios. Aunque ya teníamos asignado uno para audiovisuales, había que arreglarlo, y comenzamos en otros sitios para poder hacer las ediciones. Ha sido algo bastante cambiante, incluso hemos tenido que trasladarnos alguna vez al Centro Social de Sants. Todo dependiendo de las obras y

de que haya un estado de una mínima habitabilidad”. Además, a diferencia de otras de las actividades, en este caso había que considerar los factores tiempo y dedicación, que usualmente requiere la parte más técnica de todo el proceso de producción de vídeos. Algo que puede llegar a ser muy fluctuante porque es totalmente dependiente del grado de militancia o voluntariado de quienes conforman este colectivo. Aún así, cuando se asumió que estas eran trabas con las que había que convivir a cambio de garantizar la autogestión, parece ser –por lo que cuenta Piñeiro–, que lo que realmente mantuvo a la comisión en activo, fue la fuerte red vecinal que sostiene a todo el proyecto en su conjunto. “Audiovisuales Can Batlló no estamos aislados. Somos gente del barrio y continuamos trabajando en el barrio. Continuamos haciendo documentales afuera de Can Batlló con otros grupos, con otras entidades. Apoyándonos unos con otros, haciendo sinergias. En este sentido somos muy permeables. Es como una madeja. Como decimos aquí: Can Batlló es una fábrica textil que teje una urdimbre, que son todos los hilos del barrio. Es decir que el audiovisual es una herramienta más para esta transformación del entorno, pero no aislada”.

Es con esta última reflexión de Piñeiro, que se puede cerrar este paso por este proyecto comunitario de la Bordeta. Una apuesta por la implicación vecinal a todos los niveles y que abre sus puertas a que toda persona que habita el distrito o Barcelona, pueda aproximarse y comenzar a formar parte de aquella urdimbre, donde el audiovisual se ha convertido en una forma más de fortalecerla. Porque como concluye Toni, “la revolución y el cambio social para mejor ha de venir de la generosidad de las personas que se implican y de la ciudadanía”.

4.3 Cine en los Centros Sociales Okupados (CSO's).

4.3.1 Cinefórum Banc Expropiat.

En octubre del 2011, se desalojaban cuatro viviendas en el barrio de La Salut. Después de unas horas de resistencia y cuando la represión policial había aplacado, un grupo de personas decidió realizar una acción en respuesta. Y la realizaría en el corazón del distrito, en la calle principal de la Vila de Gràcia. Radiales y martillos rompían por primera vez las planchas metálicas de una oficina bancaria en desuso, que había sido rescatada con dinero público y cuya propiedad estaba destinada a la especulación inmobiliaria tan en boga en este barrio y esta ciudad⁷⁹. Una vez dentro,

⁷⁹ Oficina bancaria que en un primer momento era propiedad de Caixa Tarragona. Posteriormente, Caixa Tarragona se fusionaría con Caixa Manresa para formar Catalunya Caixa, pasando la titularidad del inmueble a esta última entidad. Con la crisis financiera del 2008, Caixa Catalunya sería una de las bancas rescatadas con dinero público, haciendo que su deuda ilegítima pase a ser gestionada por el Estado a través de la FROB. En abril del 2015, la

la gente que ahí participaba realizó una primera asamblea para decidir entre todas qué hacer con ese espacio recientemente liberado.

“A partir de aquí comenzaron a atacar lo que hacía más daño al capitalismo: la propiedad privada, la gestión ruinosa del capital y las formas como éste nos gestiona y organiza la vida. Lo liberaron para la gente del barrio que quisiera proponer, trabajar y participar en iniciativas que no pasaran por la mediación del dinero y el lucro personal” (BANC EXPROPIAT, 2011).

Es así, que un proyecto colectivo anticapitalista, basado en el apoyo mutuo comenzaría a escribir su historia. Se llamaría Banc Expropiat de Gràcia.

Dentro de este CSO y desde sus primeros meses de existencia, se organizaron diversos talleres y actividades que, de cierta forma, fueron los que comenzaron a dinamizar el espacio para que la sociabilización vecinal y la praxis política se hicieran efectivas. Sin embargo, al contrario de lo que puede suceder en otros establecimientos de carácter institucional o privado, el ejercicio de una actividad determinada aquí no pasaba por el redito económico ni por el asistencialismo. Tenía más que ver con “la intención de compartir conocimientos, formarse y crecer juntas, sin dinero ni subvenciones, sin mediaciones institucionales ni partidos políticos que impongan una línea de actuación” (*Ibidem*). Es decir, que lo que se pretendía, era poner la autogestión y la autororganización por encima de cualquier marco regulador, opresor, desigual o vertical.

“Lluny de fer pinya a partir d'una ideologia, d'una clara simpatia o identificació política, el Banc Expropiat parteix de les ganes de compartir el principal recurs, allò comú, partint des d'una afinitat basada en les necessitats: desd'aquí, juntes, fem un camí que desemmascara les injustícies que vertebran el sistema capitalista, que busca solucions alternatives reals i que, lentament, omple de contingut polític aquesta altra manera de fer i, de rebot, la vida quotidiana que en resulta. Aquests passos compartits permeten entreveure un'altra manera de pensar en col·lectiu, tant els problemes com les solucions” (BANC EXPROPIAT, 2012 p.5).

Es bajo estos principios básicos que, un año después de la okupación del inmueble, se formaría el grupo de Cinefòrum del Banc Expropiat. Brazo contracultural del proyecto cuyos objetivos, plasmados en un primer cartel que sacaron a la luz el año 2012, se pueden agrupar principalmente en tres ejes: garantizar el acceso libre a la cultura

propiedad del inmueble que ya en ese entonces era el “Banc Expropiat de Gràcia”, es vendido al especulador inmobiliario Manuel Bravo Solano y su empresa Antartic Vintage, quien realiza la compra todo y saber que se trataba de un espacio okupado. Ese mismo año, sería el gobierno municipal de CiU quien, a escondidas del colectivo, pacte con Bravo Solano para pagar el alquiler de la propiedad a modo de comprar “la paz social” después de las multitudinarias protestas con las que tuvo que lidiar por el desalojo del CSO Can Vies durante su legislatura. Actualmente el inmueble continúa en manos de Antartic Vintage, ha vuelto a ser un espacio vacío y en desuso, esperando a que una nueva burbuja inmobiliaria eleve los precios de alquiler de un local estratégicamente ubicado en la Vila de Gràcia.

desmarcándola de todo uso consumista, mercantil o elitista; la okupación de la propiedad privada y el espacio público para la exhibición cinematográfica autogestionada; y la voluntad de hacer del cinefórum un lugar para reflexionar, compartir, pensar y transformar en colectividad. Fundamentos de una práctica audiovisual activista, bastante alineados, por un lado, con aquellos que llevaron a la toma de cines para la autogestión obrera de parte de la CNT, y, por otro, con muchas de las reflexiones situacionistas que hubieron de influir a los colectivos post mayo del 68. Sin embargo, como afirman miembros de la asamblea de este grupo, no se reconocen como sucesores de ninguna de estas experiencias o portadores de una ideología específica –en este caso más asociada con el anarquismo-, aunque tampoco descartan que este análisis histórico pueda ir en la dirección correcta. Y es que, -como ya se veía en el apartado que hacía referencia al movimiento okupa-, prefieren poner en valor la praxis cotidiana como articuladora de sus formas de pensar, hacer y vivir, en este caso, a través del cine.

En este sentido, han sido los años trabajando en esta iniciativa –con todas las vivencias que esto conlleva-, los que irían marcando sus pasos y reafirmando o puliendo las bases con las que hubo de comenzar a andar. Sin olvidar qué, más allá de aquello estrictamente asociado con la labor de la exhibición cinematográfica, en este caso en específico, se han de tomar en cuenta también las distintas experiencias que ha atravesado el espacio en el que desarrolla su actividad. Y aunque no es objeto de esta investigación profundizar en cada uno de los episodios por los que atravesó el Banc Expropiat, no está demás poner sobre la mesa la carga y la potencia que pueden generar en las personas que ahí militan, una serie de situaciones. Por mencionar algunas: gestionar el espacio día a día; llevar a cabo más de tres campañas de desalojo; realizar permanencias nocturnas de vigilancia dentro del establecimiento; lidiar con las decisiones institucionales que intentaron a escondidas garantizarse “la paz social” pagando el alquiler del inmueble a una familia de especuladores; enfrentar un primer desalojo con cargas policiales violentas de parte de los mossos d’esquadra que dejaron más de un centenar de personas heridas; convivir con la militarización del barrio de Gràcia durante semanas; planificar y ejecutar cinco intentos de reokupación del espacio; enfrentar los casos de una decena de encausadas con sus respectivos procesos judiciales; asumir la okupación de una nueva sede e intentar adecuarla al proyecto; asumir también su posterior desalojo; y, muy recientemente, volver a comenzar tras una nueva okupación que, de momento, continúa vigente.

Sin duda, un compendio de sucesos que ya sólo de leerlo puede parecer enrevesado y vertiginoso, pero que está directamente asociado con la cotidianidad y el activismo del

que los miembros del cinefórum también son partícipes y en los que también invirtieron e invierten tiempo y energías. Lo que hace de este colectivo, un caso poco usual en la actualidad, donde la militancia activa y el quehacer cinematográfico conviven y se alimentan mutuamente. De hecho –al igual que otras actividades que se llevan a cabo dentro del Banc Expropiat-, el grupo de cinefórum, ha pasado a erigirse como una raíz fundamental del proyecto en su totalidad. Y es, desde este lugar y estas experiencias - antes que apelar a teorías o a un bagaje fílmico o político-, que se puede comprender mejor su manera de aproximarse al tema que aquí interesa: las prácticas cinematográficas de transformación social.

Para comenzar, se puede decir, que será la propia naturaleza del colectivo y la incansable lucha contra la propiedad privada que lleva gestionando desde sus inicios, la que hubo de marcar uno de sus principales campos de acción. Entendiendo que para sus miembros, la cultura y la industria cinematográfica también son campos de batalla en este sentido. “Lo bueno de que se trate de un espacio okupado, es que esto nos ha permitido ofrecer al barrio una actividad verdaderamente gratuita y para todas sin hacer diferencias entre unas y otras”, afirma una de sus integrantes. Ventaja que se suma a otra de carácter burocrático, puesto que en contraposición a todo el mecanismo de gestión de licencias, permisos y redacción de reportes que una sala como el Zumzeig tiene que asumir, en este caso la programación de los filmes no depende de ningún tipo de gestión regulada. Las películas, en este sentido, estarían siendo liberadas de sus espacios habituales de circulación y consumo, promoviendo la cultura libre de manera radical. En esta misma línea, a diferencia de lo que pasaría con otros colectivos abordados anteriormente, que no pueden romper del todo con vínculos que aún los mantienen sujetos a ciertas normativas institucionales –no tanto a nivel ideológico sino a nivel de gestión- o comerciales –por el hecho de tener que generar ingresos económicos para pagar salarios o financiar proyectos propios-, el cinefórum del Banc Expropiat, como espacio de militancia, se ha podido permitir transitar en la línea política que se ha marcado con total libertad.

Asimismo, serían las propias vicisitudes relacionadas con la defensa del inmueble y los posteriores desalojos, los factores que, en lugar de abatir a este grupo, lo llevaron a reforzar sus objetivos y sus formas de organización. “Es verdad que el hecho de depender del espacio que tenemos puede ser un inconveniente. Sin embargo, creo que el grupo de cinefórum ha demostrado ser lo suficientemente autónomo y ha traspasado este problema realizando también sesiones a la fresca, en las plazas u otros espacios afines”, afirman. Es decir que a diferencia de otras actividades que están más sujetas a las condiciones que puede ofrecer un local cerrado, el cinefórum,

en realidad, vio que el hecho de salir a la calle no sólo le era cómodo por la poca infraestructura que esto supone (una pantalla de tela, un proyector, un ordenador portátil, un par de sillas y un punto de luz), sino que además esto ensanchaba su radio de acción política y la fortalecía en varios niveles.

Uno de ellos, tiene que ver con el potencial que guarda el mismo hecho de proyectar una película en una plaza pública. Más aún si se trata de una plaza central de la Vila de Gràcia por la que transitan y en la que se encuentran cientos de vecinas. Hecho que permitió dar a conocer el CSO a quienes no estaban familiarizadas con él y robustecer, en consecuencia, el tejido barrial alrededor suyo. Y otro aporte importante de las proyecciones a la fresca, fue el hacer de esta okupación del mal llamado “espacio público” una reivindicación en sí misma. Si hoy en día los espacios comunes se han privatizado, se han comenzado a gestionar como una empresa que considera al ciudadano un simple usuario y, desde las administraciones, se ha intentado de higienizarlos y homogeneizarlos, a lo mejor lo que pasa es que ya no son espacios donde caben todas. El espacio público tendría que dejar de ser ese proyecto idílico basado en la exclusión y volver a plantearse como un lugar heterogéneo, en constante conflicto y donde inevitablemente salen a flote las contradicciones sociales. Algo que este colectivo tiene muy claro y que además refuerza en la práctica, intentando que sea el cine el agente problematizador, el que permita romper la cotidianidad y el orden de una plaza sin pedir permisos a ninguna entidad, el que dé pie a debates genuinamente públicos y el que permita socializar, compartir y disfrutar cultura sin pagar por ella. “Salir a la calle y okupar el espacio público, sin depender de rendir cuentas a nadie, pasando las películas que el grupo ha decidido y de manera abierta a todas, garantizando así un acceso universal a la cultura, es una acción política” afirma una de ellas. “Y en esa experiencia de depender solamente de tus compañeras, de nosotras, es cuando yo veo al cinefórum como una herramienta de empoderamiento colectivo” complementa otro integrante.

Por otro lado, admiten que esta libertad también tiene su precio. Más allá de la inestabilidad inmobiliaria, a la que han sobrevivido con éxito, hay una par de factores que algunas de sus miembros ven como posibles sombras a tomar en cuenta. Uno, se desprende de aquello que han podido observar en todos estos años de proyecciones y está asociado con no haber podido llegar a toda la variedad de público que desearían. “El posible espectador de las películas, muchas veces al ver que se trata de un espacio okupado -con todos los estereotipos que esto conlleva-, prefiere ir a las salas de cine habituales en lugar de ponerse a ver nuestra cartelera”, cuenta uno de ellos. Sin embargo, otra de las integrantes puntualiza: “Esto es verdad, pero también puede

pasar todo lo contrario. Gracias a que hay una opción cultural que no está tan lejos de la realidad de algunas espectadoras, cuando éstas se aproximan al Banc Expropiat y ven qué es lo que realmente se realiza al interior suyo, comienzan a desmitificar todo el estigma alrededor de la okupación”. Otra de las posibles dificultades que a lo mejor alguna vez se han planteado, está en el hecho de no poder vivir de aquella actividad que más les gusta desarrollar y a la que le dedican gran parte de su tiempo. Aunque son conscientes que es algo que tienen asumido desde el principio y que, en el hipotético caso que esto cambiase, tampoco favorecería al crecimiento político del colectivo. “El cinefórum es una experiencia de autoorganización, no es una experiencia inmiscuida en el sistema capitalista como otras que -con fines lucrativos o no-, juegan en el sistema”. Es decir que para ellas, no hay posibilidad de entrar en este juego y a la vez querer cambiar las reglas. Y han nacido en un espacio que precisamente las interpela, desobedece y las cambia cotidianamente.

En cuanto a las temáticas abordadas a la hora de programar su cartelera, se puede decir que, todo y seguir una concordancia con los principios básicos de su militancia, han transitado por una diversidad de géneros y autores de manera bastante heterogénea, siempre y cuando los films aporten una mirada crítica. “El cine, junto con el teatro y otras artes, puede ser una herramienta de denuncia y de lucha. Todo y que nuestra selección de películas es muy diversa, intentamos que esta perspectiva esté siempre presente”. A partir de aquí, cada ciclo que se organiza mensualmente, toca una temática concreta y está pensando de tal manera que las cuatro o cinco películas que lo conforman construyan un relato discursivo capaz de desentrañar las reflexiones con las que luego se puede trabajar el debate. Bajo esta lógica, a la fecha han tratado temas relacionados con la educación, los feminismos, la represión, el colonialismo, la migración, el antifascismo, el control informático, el antirracismo y el movimiento libertario; así como ciclos especiales dedicados al cine kinky, el cine de animación, el musical, o el cine de humor político; otros dedicados a luchas concretas en Palestina, América Latina o el resto del Estado español; y también han programado monográficos de directores y directoras como Ken Loach, Pier Paolo Pasolini, Margarethe Von Trotta o Rainer Werner Fassbinder.

Además de las programaciones propias, también el cinefórum del Banc Expropiat, trabaja de la mano de otros colectivos. Ya sea contactando con ellos para profundizar en un tema en concreto, como puede ser el caso de “El colectivo de nadie” en materia de maltrato institucional en la infancia y la adolescencia, el colectivo “Críptica” que aborda las tecnologías como herramientas de control, o el “grupo de trabajo de servicios sociales críticos” que reflexionan acerca de las limitaciones de dichos

servicios en un supuesto estado de bienestar. O ya sea pensado la programación de manera conjunta alrededor de temáticas que afectan al barrio, como fueron los dos ciclos dedicados a las jornadas “Quin barri volem?” organizadas para hablar de la gentrificación de la Vila de Gràcia. O, finalmente, poniéndose al servicio de otros colectivos para ayudar en la difusión de sus propósitos, como fue el caso del ciclo dedicado a “Colze a Colze”, campaña realizada por la encausadas en los casos “Pandora” y “Piñata”. Todos, ejemplos que los integrantes de este grupo recuerdan como experiencias bastante enriquecedoras, no sólo por el aprendizaje que aportaron, sino también por el nivel de participación e interés que han sido capaces de generar en el público asistente.

Sumado a todo esto, reivindican el hecho de haber pensado el proyecto como una conjunción entre el visionado de películas y el debate sobre las mismas. Siendo este último factor el valor añadido que le otorgan al cine como herramienta para generar pensamiento crítico y para compartir opiniones diversas. “A mí me parece muy interesante la parte del “fórum”, porque al menos a nivel personal, me ayuda a no consumir la cultura y marchar, es decir que me ayuda a tener una actitud un poco más consciente sobre la temática de la que estamos hablando, me da el *imput* de pensar un poco más y de tomarme en serio la potencia que tiene el cine en este sentido”, puntualiza una de ellas. Reflexión que no es ajena a otros colectivos que en el pasado han trabajado o ahora mismo trabajan en la exhibición de películas con una intención transformadora –Desde Medvedkin, pasando por el Grupo Cine Liberación y llegando al Col·lectiu Video Nou-. De esta manera, los films logran trascender la pantalla para que los y las espectadoras se apropien de ellos, generando muchas veces, intensos debates en las que cada aportación es válida, tanto aquellas que vienen con un discurso más teórico por detrás, como aquellas más espontáneas y emocionales. Una conjunción que por el hecho de partir de distintas experiencias y distintas sensibilidades enriquece exponencialmente cada una de las proyecciones.

Por último, y como punto a destacar, cabe tomar en cuenta la manera en que este grupo se organiza, visto que, como afirman quienes ahí participan, es precisamente el vínculo creado entre ellas el secreto principal para haber podido mantener el cinefórum activo pese a todo. Considerando que en estos siete años de existencia del Banc Expropiat muchas veces las energías se han tenido que enfocar en temas más urgentes relacionados con la resistencia del CSO, este grupo en particular en ningún momento se ha planteado recular o dejar en un segundo plano los ciclos de cine semana a semana. “A mí en general el Banc me sorprende, pero una de las cosas que más me gustan del proyecto es la implicación que todos sus componentes tienen.

Cuando no tira del carro una, tira la otra y al final acaban saliendo las cosas y es algo muy dinámico. Y la longevidad del cinefórum me sorprende mucho más. Porque implica un compromiso cada semana, implica pensar, asumir la tarea que a cada una le toca, realizarla de manera repetitiva y eso a veces carga mucho. Pero cuando todo está ya hecho me hace una ilusión impresionante”. Ilusión que, en cierta medida, puede estar asociada también con el encuentro, la ritualidad y el “estar juntas” que propicia esta actividad. En este sentido, el grupo de cinefórum no se reconoce dentro de los protocolos clásicos del asamblearismo que la mayoría de las veces no consigue la horizontalidad que profesa. De hecho, a diferencia del colectivo más amplio al que pertenece, opta por reunirse en espacios más distendidos que permitan priorizar el hecho de compartir. Característica que ellas reconocen como atípica, pero que –sin saberlo-, comparten con otros proyectos dentro de la ESS aunque sean de distinta naturaleza: el poner a las personas en el centro. “El problema del asamblearismo puede ser que se desarrollen roles, poderes y privilegios dentro de un grupo. Y creo que la manera de organizarnos dentro del cinefórum está combatiendo estas situaciones de desigualdad”, concluyen. Porque, al final, el cine también puede ser eso, un espacio para converger, compartir y confabular entre iguales.

4.3.2 La Cinètika.

En 1996 se okuparía el Ex Cine Princesa⁸⁰, sala abandonada situada en pleno centro de la ciudad. Sólo unos meses después –meses intensos de autoorganización y dar vida al espacio-, un 28 de octubre, este inmueble experimentaría uno de los operativos de desalojo más recordados en la historia del movimiento okupa. El despliegue de más

⁸⁰ Sala de cine construida en 1923. Durante la etapa republicana cambiaría de nombre al de Cine Laietana. Luego hubo de cerrar durante el periodo correspondiente a la Guerra Civil, reabriéndose apenas iniciada la etapa franquista con su nombre inicial. Posteriormente se cierra en 1970 y acaba siendo una sociedad mercantil a nombre de Carme Forcadell Company, demostrando las complicidades entre el antiguo régimen y ciertas familias de la burguesía catalana. “La família Forcadell i Company era hereva d’una fortuna forjada durant el franquisme amb el beneplàcit dels alcaldes barcelonins del règim, que els van atorgar llicències per a la promoció d’immobles a l’Eixample, Gràcia, Vallcarca o Ciutat Vella. Després dels pactes de la Moncloa, van utilitzar la seva posició social privilegiada per llançar-se de ple al negoci financer i immobiliari de la mà del sector dels negocis de CiU. L’any 1992, Salvador Forcadell, avi de la nissaga, va ser detingut en companyia de Joan Basols i Jordi Planasdemunt per una presumpta estafa de fins a 4.000 milions de pessetes a través de la societat BPF Gestió i Assessorament Financer (BPF eren les inicials dels cognoms dels tres empresaris). Planasdemunt havia estat conseller d’Economia de la Generalitat dins del govern de Jordi Pujol i ocupava el càrrec de director general de l’Institut Català de Finances quan va ser detingut- Va ser el primer gran cas de corrupció que va implicar les elits catalanes després que s’apaivagués la tempesta del serial Banca Catalana. La família Forcadell tampoc no va fer cap lleig als governs socialistes. De fet, van aconseguir la titularitat del Cinema Princesa a través del Ministeri d’Hisenda del govern de Felipe González, que va optar per vendre l’immoble en lloc de cedir-lo a la CNT com a part del seu patrimoni sindical legítim.” (RODRÍGUEZ, 2016).

de doscientos efectivos de las Unidades de Intervención Policial por tierra y aire y el uso desmedido de balas de goma, encontraron como respuesta una estrategia de resistencia al interior del inmueble –que no permitió la entrada de los agentes hasta muchas horas después-, una contundente manifestación en apoyo a los okupantes y varios focos de barricadas alrededor de Ciutat Vella. El resultado fueron 15 personas heridas, 48 detenidas y la criminalización característica de la caverna mediática, sólo que esta vez, exponenciada. El Ex Cine Princesa tocaba la fibra íntima no sólo de los vínculos entre élites y políticos, sino también aquella asociada con el modelo de ciudad. ¿Cómo se podía permitir que un CSO, donde se practicaban formas de vida libertarias y contraculturales se sitúe en el corazón de la marca Barcelona? ¿Cómo era posible que el barrio de La Ribera se continuara llenando de “perroflautas” y vecinas y no de consumidoras? ¿Cómo aceptar que un inmueble tan grande, destinado al comercio, estuviese siendo autogestionado para llevar a cabo actividades sin ánimo de lucro, rebeldes y disidentes?

De ese entonces pasaron muchas aguas. No sería hasta abril de 2016, exactamente veinte años después, que una sala cinematográfica volvería a ser okupada como un proyecto de largo recorrido. Su nombre: “La Cinètika”. Multisala ubicada en el corazón de Sant Andreu y que antes de su cierre por quiebra, era conocida como “Lauren Cinemas”⁸¹. Su okupación, fue el fruto de seis meses de planificación y la unión entre colectivos del barrio, quienes se encargaron de programar la llamada “Jornada por un Palomar autónomo”, en la que se realizó una cercavila por puntos claves de Sant Andreu para terminar finalmente frente al inmueble, permitiendo así que algunas personas que ya estaban dentro abran las puertas. Una acción en la que el tejido de

⁸¹ “Este suelo es propiedad del Ayuntamiento. Compartimos la misma parcela con el SAT (Sant Andreu Teatre). Es decir, toda esa parcela de suelo correspondía al teatro. Finalmente tiraron todo de tal manera que quede el cine por detrás. Luego el Ayuntamiento se amparó de una forma legal que se llama “derecho de superficie” para otorgar este suelo a Lauren Cinemas. Eso quiere decir que tiene, durante cincuenta años, el derecho a la explotación de todo lo que está aquí construido –y suponemos que también pagó la obra-. Total, que unos años después la empresa Lauren Cinemas quiebra –impagando a sus trabajadores que se cerraron en el inmueble en protesta- y deja su deuda a diferentes bancos –como el BBVA o el Institut Català de Finances- que se quedaron con el derecho de superficie por los años que restan. A ellos el cine no les interesaba para nada, lo que querían en realidad era recuperar su deuda. Por eso tiraron para atrás todas las propuestas que se presentaban. Se estuvo hablando de hacer un cine como el Texas, por ejemplo, o incluso un Mercadona. Pero los bancos decían que no lo veían rentable. Más que todo porque para hacer uso del inmueble, se tendría que pagar primero toda la deuda –que asciende a los 6.000 millones de euros- más luego la reforma” (Pablo, Pau y Lúdia, comunicación personal, 4 de abril de 2018).

CSOs de Sant Andreu se volcó plenamente, entendiendo que tras el último desalojo del CSO La Gordíssima, quedaban muy pocos espacios autogestionados de carácter vecinal. “Se impulsó desde distintos colectivos del barrio, desde el Grup Elissa – colectivo anarquista de Sant Andreu-, la gente que quedaba del CODA (El Centro Okupado Deportivo Autogestionado), alguna gente de “La Gordi”, la gente del PTAC (Plataforma de Trabajadores Afectados por la Crisis) y otros activistas que se unieron de manera individual” (Pablo, Pau y Lúdia, comunicación personal, 20 de abril de 2018).

Una vez dentro, la okupación se hizo manifiesta mediante un comunicado dirigido a todos los barrios, en el que se dejaban en claro los motivos por los que se había efectuado la recuperación de un cine:

“No és en certa manera la imatge d'un cinema tancat, encara amb els dibuixos d'aquestes velles pel·lícules dels 90, amb totes aquestes butaques buides que contemplen el no-res d'una pantalla en blanc, una bona metàfora d'alguna cosa més general? No s'ha revelat la il·lusió d'una vida feliç a través del consum, del treball assalariat estable, i de la ciutadania de ple dret assegurada per l'Estat-nació, com un espectacle que s'acaba, que exclou i tanca la porta de les seves promeses a cada cop més i més persones? Avui hem reobert aquest cinema que feia anys que estava abandonat, però no per a reiniciar cap espectacle. Hem pres aquest cinema per dotar d'espai a un projecte que no aspira a convertir-nos en espectadors de cap més farsa, sinó a esdevenir protagonistes de les nostres vides (...) Volem dotar-nos de les eines i les armes necessàries per a construir barris i comunitats fortes, capaces de defensar-se de les agressions del Capital contra les seves condicions de vida, capaces de construir formes de viure i satisfer les seves necessitats al marge i en contra de les relacions de dominació i opressió que caracteritzen la societat actual” (LA CINÈTIKA, 2016).

La semana que siguió, fue dedicada básicamente a tareas de limpieza, aunque como cuentan, tuvieron la suerte de que a nivel infraestructura el lugar se encontraba más o menos en buenas condiciones, permitiéndoles volcar muchos de sus esfuerzos en la rehabilitación de rampas y ascensores para dar mayor accesibilidad a personas de diversidad funcional. Con esto en marcha, el siguiente paso fue ver de qué manera y con qué propósito querían comenzar a dar vida a este CSO, tomando en cuenta que al tratarse de un sitio de dimensiones bastante grandes, visible y situado céntricamente, tenía todo el potencial para convertirse en un núcleo de encuentro vecinal en el que podían confluír distintos intereses y sensibilidades. Factor que hubo de influir a la hora de procurar no darle una estética demasiado identitaria y así permitir una construcción genuinamente comunitaria. “Venimos del movimiento okupa muy clásico y veíamos que eso era un problema, porque al final, la filosofía de la Cinètika se construye con los actos y el modo de hacer las cosas, no por una simbología determinada”, aclaran. Además, se trazaron unos principios básicos -que de hecho ya se habían planteado

antes de la okupación-, para toda aquella persona que quiera hacer uso del espacio. Principios que, por cierto, se pueden leer en la misma puerta del cine y que ayudan a tener claros los mínimos de convivencia. Así los describen de manera sintetizada en su página web: Es un espacio de base libertaria, es decir que no trabaja de la mano de ninguna institución, promoviendo, en cambio, la autogestión y la organización asamblearia horizontal. También se trata de un espacio feminista intolerante a cualquier tipo de agresión machista y que pone en el centro la cuestión de género entre todas sus participantes. Es un CSO libre de alcohol, humo, drogas y que apoya el antiespecismo. Y las actividades que se generan en su interior tendrán que estar orientadas a satisfacer las necesidades reales de la gente del entorno y no a fines consumistas.

Con todo esto claro, la Cinètika finalmente abrió sus puertas al público. Y lo hizo con la presentación del documental “Somonte, los puños en la tierra” –acerca de la ocupación de tierras de jornaleros del SAT en Andalucía-, acompañándolo de una comida popular, un coloquio y una intervención musical. “La primera vez que vi, al entrar a la sala de proyección, toda la gente que había sentada a oscuras esperando ver la película, fue cruzar miradas con otro compañero y comenzar a llorar de la emoción. Y le dije ¿te das cuenta lo que somos capaces de hacer?”, cuenta Lúdia, quien lleva participando de las proyecciones desde el inicio. A partir de ahí, y como actividad permanente, la misma semana se inauguró el ciclo de cinefórum de los jueves con el film “Mirar Morir. El Ejército de la noche de Iguala” –documental que relata los hechos en el caso de los 43 estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa, Guerrero-, al que asistieron alrededor de 90 personas, demostrando lo necesario que era contar con un lugar para acceder a contenidos gratuitos y críticos. “L’èxit d’assistència a l’esdeveniment denota l’interès de la gent per la cultura en general, el cinema i la informació crítica en particular, i desmenteix la creença imposada des del poder on s’esforcen en afirmar la indiferència, la vulgaritat i la falta d’implicació política de la gent comú” (LA CINÈTIKA, 2016). A la fecha, el cinefórum de la Cinètika no ha dejado de proyectar ni un solo jueves desde su okupación, haciendo de esta actividad un evento fijo dentro de la vida cultural subalterna del barrio y de Barcelona en general.

En cuanto a la programación, se puede decir que es bastante variada. El grupo que se encarga de pensar en ella mensualmente admite que si bien hay ciertos filtros a la hora de hacer la selección de las películas –como puede ser el tema de género-, intentan ofrecer una cartelera lo más heterogénea posible en la que se pueda encontrar una pieza documental, un film de ficción, cine de “autor” o “experimental” y,

si se puede, algún film de animación. Sin embargo, al contrario de su par, el Cinefórum del Banc Expropiat, no trabaja los ciclos por temáticas y cada una de las proyecciones genera su propio debate sin ningún hilo conductor. Aunque, eso sí, al igual que en el Banc, precisamente será el debate posterior el que se priorice como un elemento diferenciador. “Teníamos claro que queríamos hacer un cinefórum en el que se generara debate a partir del cine y que fuera un motivo para conversar o para compartir más allá del simple disfrute”, relata Lúdia.

Recientemente, se amplió la oferta e iniciaron también las proyecciones de los viernes, organizadas por la asamblea de gestión. Pases destinados básicamente a aumentar la asistencia a los cenadores semanales (cenadores que sirven para financiar al mismo proyecto o para apoyar a otros colectivos). En este caso, los films que se escogen son de carácter más comercial, ya sea aquellos que se han visto muchas veces o incluso estrenos que en ese momento se encuentran en grandes salas (pero que en este caso no se han de pagar y se pueden ver en pantalla grande y en buena calidad). “La prioridad es que venga gente” -cuenta Pau-, “como quizás los jueves es más prioritario poner según qué cine para intentar potenciar la cultura, los viernes intentamos financiar el proyecto”. Decisión de corte más pragmático, con la que, por un lado, se intenta no repetir el trabajo más minucioso que ya está haciendo el grupo de los jueves, y por otro, se potencia el mismo espacio como sala de cine, y por ende la capacidad del cine para generar una amplia comunidad que colabore con su permanencia y manutención.

Además de esta programación fija, en este CSO, también se llevan a cabo diferentes actividades que no están relacionadas sólo con el audiovisual. “La Cinètika quiere transformar a través de los hechos” –afirma Pablo-, “con cada una de las actividades lo que se busca es generar una cultura de autonomía y expandirla. Es un trabajo didáctico y no sólo de nosotras hacia el barrio, sino para ir aprendiendo juntas en el camino”. Con ese propósito en mente, ahora mismo cuentan con una biblioteca, un gimnasio, el taller de rap llamado “el club de la escucha”, clases de flamenco, boxeo, teatro, yoga, entre otras actividades. Por otro lado, y por las ventajas que aporta la misma estructura del recinto, el proyecto también ha podido confluir con distintos colectivos para generar jornadas de debates, charlas, proyecciones puntuales, festivales, etc., que podrían considerarse de gran envergadura. Sin duda, una manera de poner en práctica la idea de que esta sala está a disposición de todas.

Entre aquellos eventos conjuntos que los miembros de la asamblea tienen más presentes, por su magnitud y por las experiencias compartidas, están: el Festival de

Cinema Anarquista, que durante dos ediciones y cuatro días de proyecciones ha logrado llenar por completo las dos salas actualmente habilitadas, apostando por una amplia cartelera que cuenta tanto con nuevas creaciones, como con films indispensables de temática libertaria (de este festival se hablará más adelante en detalle). Las jornadas tituladas como “Amors plurals”, donde se hubo de superar las expectativas de asistencia, demostrando el interés de la gente por debatir sobre lo que son y lo que implica establecer relaciones poliamorosas, desmontando la monogamia como única opción de vincularse. También se puede mencionar a la Mostra del Llibre Anarquista, una suerte de “feria del libro” en la que editoriales y librerías de corte anarquista exponen sus libros de cara a reforzar el pensamiento libertario, complementando esto con mesas de debate que abordan una serie de problemáticas actuales bajo la afilada mirada ácrata. O la Mostra de Cinema Trans/Marica/Bollo, en la cual se pasaron films bastante particulares y con los que se proponía romper no sólo el lenguaje audiovisual normativo, sino también aquellos contenidos heteronormativos y obtusos en cuanto a la diversidad de género se refiere. Y por último, como un recuerdo más próximo en el tiempo, está el pase del documental “COPEL: una historia de rebeldía y dignidad”, pieza en la que se relata la reivindicación que llevaron a cabo los presos sociales organizados en la Coordinadora de Presos en Lucha tras ser aprobada la Ley de Amnistía, para que se les considerase también como víctimas del régimen y, al igual que las presas políticas, se les diera libertad. Sin duda, un film indispensable para entender todas aquellas historias no contadas de la denominada “Transición democrática”, y que, por primera vez, - por la cantidad de público interesado en el tema-, requirió que se organizara una segunda proyección de estreno.

Todos estos, son unos pocos ejemplos, con los que se puede llegar a entender a qué ritmo palpita y la potencia que tiene La Cinètika como enclave cultural subalterno, como sala de exhibición libre y gratuita, como espacio para pensar, encontrarse y debatir colectivamente y, por ende, como proyecto transformador. Como sus mismos integrantes afirman, frente al modelo cultural imperante en esta ciudad “que pone a las personas en un rol de pasividad, sin ningún tipo de iniciativa, como consumidoras del ocio enlatado de la marca Barcelona”, o yendo más allá, frente a los equipamientos culturales públicos y “alternativos” que tienden a la elitización, la Cinètika propone “una cultura anticapitalista, feminista y de autogestión”. Y con esta afirmación, parece que el círculo se cierra. “Cuando okupamos esto, el referente entre las personas de 40 o 50 años, era lógicamente el Cine Princesa”, cuenta Lúdia. Una vez más es una sala de cine la que planta cara día a día a los intereses mercantiles del poder, de las

oligarquías empresariales, bancarias e inmobiliarias, de las élites que configuraron un *branding* cultural excluyente, de la manera en que se ha enseñado a “consumir” cine, de todos los mecanismos capitalistas que continúan promoviendo el ocio como un brazo más de su opresión. “El otro día –continúa Lidia-, había un acto precioso, un concierto de unas compañeras. Y hubo un momento en que le dije a alguien “mira, tengo claro muchas veces por qué nos persiguen a todas nosotras, nos persiguen por esto. ¡Por esta fotografía!” Y era el vestíbulo con un montón de personas diferentes gozando y compartiendo, una con silla de ruedas, el otro mayor, el otro pequeño, el *punkarra*...una diversidad y una alegría de estar juntas, que te hacía pensar que eso sólo pasa en estos lugares, porque eso es lo que desmonta con más fuerza el sistema que han creado, que la gente pueda compartir y romper todas esas barreras reales – no las rampas de acceso-, las barreras a la cultura y a crear comunidad. Eso es realmente transformador”.

4.4 Festivales de cine alternativos y autogestionados.

4.4.1 Bostik Film Festival.

La fábrica de productos adhesivos Bostik, perteneciente a la multinacional francesa Total, cerró las puertas de su sucursal en Barcelona el año 2006. Desde ese entonces, las instalaciones quedaron abandonadas en el barrio de La Sagrera, complementando el paisaje de cadáveres que dejó la caída de la burbuja inmobiliaria a su alrededor. Desde su terraza, pueden verse claramente unas vías de tren inacabadas, esperando llegar a una estación que jamás existió. Y por encima de esas vías, el proyecto fantasma de un barrio de hormigón que, desde hace más de una década, quedó paralizado mostrando al exterior sólo algunos cimientos. Un paisaje bastante gráfico del modelo urbanístico que se aplicó en muchos barrios de Barcelona, dejando a la ciudadanía una larga resaca de aquella fiesta de proyectos megalómanos y gestiones especulativas. Precisamente, sería la empresa inmobiliaria “La llave de oro”, la que se haría con “la Bostik” cuando dejó de funcionar, esperando –y sin que le importe su degradación- que el tan prometido proyecto de la estación de trenes se hiciese realidad. De esta manera, podría elevar los precios de la propiedad exponencialmente una vez que la construcción de hoteles, centros comerciales, multicines –y todo lo que se había diseñado alrededor suyo-, consoliden finalmente la gentrificación de la zona. Sin embargo, pasaron los años y la gallina de los huevos de oro nunca apareció. La fábrica se llenó de ruina, de basura y, con el tiempo, también se convirtió en un lugar de encuentro para el consumo de drogas.

A unos metros de este enclave fabril, hace más de 20 años, el fotógrafo y arquitecto Xavier Basiana, había ya dado vida a dos espacios comunitarios en el mismo distrito: la Nau Ivanow y el Espai 30 –ahora de propiedad municipal-. Y fue la experiencia en ellos, lo que llevó a Basiana a imaginar la potencialidad que podía tener La Bostik para convertirse en el centro de encuentro vecinal y cultural de La Sagrera. Así que en compañía de vecinos, vecinas y gente proveniente del activismo, de Can Basté o el Ateneu de Nou Barris, decidieron que era hora de darle vida a esa nave y gestionarla de manera colectiva. Pero a diferencia de Can Batlló, que presionó al Ayuntamiento con una posible okupación, en este caso se pensó que negociar con “La llave de oro” –conscientes de que esto significaba lidiar con la inmobiliaria cómplice del problema especulativo de la zona-, era la alternativa más eficaz y menos desgastante para que esta voluntad se haga efectiva. Es así que se establecieron acuerdos con esta empresa, en la que ella concedía al colectivo la fábrica –al menos por un tiempo-, a cambio del pago de los gastos del IBI y del uso de su logotipo en todas las comunicaciones y carteles de lo que sería la nueva Nau Bostik, asegurándose al tiempo la medalla de Responsabilidad Social Corporativa, tan útil para hacer un lavado de cara en el mundo empresarial. El primer paso estaba dado y a partir de ahí, fue la comunidad alrededor del proyecto quien trabajó día y noche para rehabilitar poco a poco aquellas gigantescas naves. Así, en 2015, nacía la Nau Bostik, un proyecto sociocultural que, por la historia que lleva detrás y por los muros y el barrio que lo alojan, no puede desvincular sus actividades y objetivos de lo que significa el mismo espacio físico, el urbanismo y un tejido vecinal que vuelve a reestructurarse dentro suyo.

De hecho sus mismas formas de gestión comunitaria van enfocadas en priorizar el fortalecimiento de ese tejido vecinal, antes que seguir una línea política estricta. Entendiendo que, como cuenta Jorge Sánchez -miembro de la asamblea de gestión-, esta es la única manera de consolidarse como el centro neurálgico del barrio y asegurar que los vínculos generados lleven a devolverle su identidad.

“Visualitzem aquesta nova iniciativa com la consolidació d’un lloc de referència per al veïnat i les entitats de La Sagrera on fomentar i facilitar la seva acció social i cultural, tot implicant-los alhora en la participació i la gestió dels espais. Sempre que sigui possible, volem que la nostra tasca es realitzi en col·laboració amb els actors socioculturals del barri, amb els quals trobarem interessos compartits. Aquest esforç comú ajudaria a l’enriquiment del moviment associatiu de La Sagrera, amb l’oferta de noves i diverses opcions a tots els veïns” (NAU BOSTIK, 2015).

Algo que se ve reflejado en la práctica cotidiana, con la confluencia de personas con sensibilidades, experiencias y modos de vida bastante heterogéneos dentro de un

espacio, se podría decir, atípico. Y es eso lo que da pie a que el proyecto crezca y se desarrolle sin ningún factor que pueda generar exclusión, puesto que –como ya reconocían en la Cinètika-, a veces es la misma simbología de los espacios autogestionados, el perfil determinado de quienes ahí confluyen, o unos parámetros de actuación concretos, los que dificultan generar alianzas vecinales genuinas.

“Aquí lo que hay es una voluntad y una filosofía de no predeterminedar mucho qué tipo de organización vamos a ser. Toda la típica burocracia de centro cívico del ayuntamiento o burocracia asamblearia típica de un espacio más politizado, se intenta de evitar. Simplemente se presentan las propuestas, se las pone en un calendario y se gestionan para llevarlas a cabo de manera rápida” (J Sánchez, comunicación personal, 28 de abril de 2018). De ahí, que las naves de esta fábrica se hayan prestado para todo tipo de actividades, desde asambleas de las CUP o los CDR, pasando por rodajes de *spots* publicitarios de carácter comercial, transmisión de partidos de fútbol, exposiciones de arte, espacios de *coworking* para cooperativas fotográficas y gente del gremio audiovisual, festivales de música y cine, una iniciativa con un perfil “*hipster*” como puede ser el “*Eat Street*”, y llegando al montaje de cenas de jubilación para algunas vecinas y vecinos del barrio.

Pero, ¿cómo hacer todo esto posible en una edificación tan grande y que estaba tan desmantelada? ¿Con qué mecanismos de financiación? La Nau Bostik, se considera a sí misma un proyecto sin ánimo de lucro y que ha salido adelante gracias a la autoorganización, al trabajo invisible de quienes las gestionan y a la ayuda de las vecinas que voluntariamente se implicaron en esta hazaña. Sin embargo, son conscientes que un espacio de seis mil metros cuadrados, que se encontraron prácticamente en ruinas, no podía rehabilitarse sólo con el esfuerzo físico, emocional y mental de una colectividad. Había que generar recursos económicos de manera eficaz, práctica y sin que la burocracia institucional esté de por medio. Por ese motivo, han tenido que ceder a convivir con ciertas contradicciones –de manera similar a las cooperativas-, haciendo que iniciativas de carácter totalmente comercial, paguen un determinado monto por el uso de las instalaciones, o incluso dejando que fidelicen el consumo de su marca. Así lo especifica Sánchez: “El único trato de esponsorización, si se puede llamar así, es con la cerveza Moritz. Pensamos que si ya estábamos comprándoles el producto para algunos eventos, no era descabellado pedirles 2000 o 3000 euros, más unos precios especiales y la gratuidad de X barriles al año, a cambio del *merchandising* en sillas, sombrillas y el compromiso de vender únicamente esa marca de cerveza. Esta sería la única entrada fija contractual”.

Otros ingresos vienen del alquiler de las naves para la filmación de anuncios –como el del festival de Stiges del 2016, campañas de Barcelona en Comú o los coches Honda- y el “*Eat Street*” (compañía de *food tracks*), que si bien no tienen mucho que ver ni con las prácticas habituales del barrio o la filosofía de quienes gestionan la nave, son, de momento, la única manera de generar entradas para continuar rehabilitando el inmueble y financiar las actividades no lucrativas. Un modelo de gestión de recursos que también está asociado a la decisión de no pedir subvenciones a la municipalidad, al menos no en materia de rehabilitación del patrimonio. “En los debates que teníamos desde el inicio, quedó claro que no queríamos ninguna subvención, porque no queríamos que nos pase como la Fabra i Coats, que la cogió el ayuntamiento y se cargó toda la estructura fabril, dándole un aire y un decorado aséptico –como todo lo que toca el ayuntamiento por los proveedores con los que trabaja-. El patrimonio industrial es algo que se ha perdido mucho en Barcelona –sólo quedan cuatro o cinco grandes fábricas- y es un patrimonio que, a nuestro juicio, es importante conservar”. Se han calculado, entre entradas y salidas, que se gestionan cien mil euros anuales, de los cuales el 80% está destinado a reinversión. “Lo que hemos priorizado es reinvertir todo en la Bostik. Porque nosotros estamos haciendo una carrera, en la que cuanto más consolidada esté y más actividades haya, más costará que nos la quiten. El próximo año hay elecciones municipales y no es lo mismo que gane Ada Colau, a que gane la CUP o que gane Convergencia, y más cuando estamos hablando de una nave cuya propiedad es de alguien que no tendrá ningún tipo de reparo en echarnos”. Se trataría de una reinversión en resistencia, en demostrar que la sociedad civil es capaz de autoorganizarse barrio a barrio.

Es bajo esta lógica, que en 2016 nacería el Bostik Film Festival –como objeto de estudio que interesa en este caso en particular-, uno de los proyectos propios, sin financiación externa y en el que -de cara a garantizar su gratuidad y su sustento-, este capital de reinversión ha sido utilizado con éxito. Entendiendo que –como asegura el grupo que lo gestiona-, el cine podía ser precisamente una herramienta clave a la hora de hacer comunidad, fortalecerla y atravesar los límites de La Sagrera para luego retornar a ella. Se pensó, entonces, que el formato de festival de cortometrajes de carácter internacional era ideal para comenzar a materializar esta voluntad, ya que a un inicio, el grupo motor veía en él una iniciativa pequeña que podía ir creciendo poco a poco con el tiempo. Pero apenas lanzar la convocatoria, se vieron sobrepasadas con los centenares de cortometrajes que se enviaron desde Barcelona, el Estado español y el extranjero. “Fue ahí cuando pensamos que un evento con tanta recepción de inicio podía ir más allá de los cortos en sí. Además, que el espacio físico que teníamos

favorecía a realizar muchas más actividades en torno suyo”, cuenta Sánchez. Es así, que al final, además de los pases de las piezas escogidas en “sección oficial”, se dio cuerpo al proyecto con una sección de “cortometrajes clásicos”, la colaboración de la federación de festivales dedicados al género del terror en Catalunya TAC (Terror Arreu de Catalunya) o el BNC Sports Film Festival, sesiones de karaoke con bandas sonoras, debates en torno a la gestión no comercial del cine (con la participación del Cinema Cooperativa Zumzeig en la primera edición) y pintadas de murales durante las jornadas de proyecciones.

Como premio a los cortos ganadores, se hicieron estatuillas denominadas “el bostikón” y se utilizaron 500€ del fondo común para complementar este galardón. Dinero que también vino por el aporte voluntario de algunos comercios del barrio. Cuidando especialmente que los criterios de evaluación no sólo recaigan en los gestores del festival, sino también en trabajadoras y trabajadores del cine que en su momento filmaron en el establecimiento, o que son afines a la comunidad de “la Bostik”, como es el caso de Neus Ballús –directora del film “La Plaga”- o Mònica Garcia –subdirectora del Festival de Sitges-. Capital social que, de cierta manera, influyó a que la prensa local pueda hacerse eco de lo que estaba pasando en aquella fábrica durante tres días intensos dedicados a la exhibición cinematográfica gratuita, de calidad y para el disfrute vecinal.

Otro de los proyectos que trajo consigo el Bostik Film Festival y que sus miembros recuerdan con especial gratitud, fue el “dijous a la fresca”. Sesiones en las que los cortometrajes exhibidos en sección oficial u otros filmes de contenido social pero fáciles de asimilar, se proyectaban en la calle contigua a la nave, complementando luego esta actividad con visitas a todo el establecimiento, la explicación de su historia y una cena popular. Así lo relata Jorge: “Estaba lleno de gente del barrio y de otros barrios. También por el hecho de poner películas que no eran del todo sesudas, sino más bien de temáticas diversas. Cada vecina se traía su silla o entraban aquí a cogerlas y se autogestionaban el espacio, generando mucha dinámica comunitaria. Y de hecho eso es lo que queríamos y lo que logramos con estas sesiones a la fresca, que el proyecto político venga acompañado de la participación de la comunidad”. Algo muy similar a lo que el Cinefórum del Banc Expropiat realiza a nivel Gràcia, y que, como en “la Bostik”, sólo pudo ver su efectividad mediante la práctica. En esta misma línea, prescinden de la petición de permisos de *copyright* u otro tipo de burocracias, entendiendo que el objetivo está más bien en que cada película sea un elemento para fortalecer la idea de una cultura libre, no institucionalizada y sin fines mercantiles dentro del entorno. “El espíritu es muy similar al de las cooperativas obreras o ateneos

de principios de siglo, en el que la gente salía de trabajar e iban a disfrutar de actividades culturales en su barrio. Fue esta dinámica en la que los vecinos vienen a “la Bostik” a ver qué hay, la que vimos que se consolidaba con el cine a la fresca”.

Por último, decir que la Nau Bostik en su conjunto, se considera estar dentro de la red de ESS y priorizar actividades a colectivos que tengan este perfil, todo y que formalmente no participa de la XES, pero sí tiene vínculos con sus miembros y con la filosofía que profesa. De hecho, no descartan que en un futuro puedan acceder a un modelo de carácter cooperativo, puesto que de ser así, algunas podrían compaginar el trabajo de militancia –que prefieren llamar “voluntariado”- con la obtención de un salario mínimo que garantice la dedicación necesaria en la gestión de la nave. O, seguir resistiendo hasta que el ayuntamiento se vea forzado a expropiar el equipamiento y así continuar gestionándolo de manera comunitaria. De momento, piensan seguir como hasta ahora dando vida a ese rincón de La Sagrera que parecía no tener futuro, intentando que los proyectos de producción propia como el Bostik Film Festival cobren cada vez mayor peso y se conviertan en el reflejo del barrio.

4.4.2. Festival de Cinema Anarquista de Barcelona.

Este año, el Festival de Cinema Anarquista de Barcelona (FCAB) celebrará su octava edición. Dedicándose, desde que inició en 2011, a construir un espacio para profundizar en el pensamiento libertario a través del cine⁸². Un proyecto que nace por la firme voluntad de sus primeras integrantes de dar cabida a contenidos anarquistas y hacerlo dentro de un marco amplio y de gran envergadura como puede ser el formato de festival especializado. Desde ese entonces, ha transitado por distintos establecimientos que se han prestado a dar cabida a este evento –Antic Teatre, Ateneu Llibertari de Sants, Casa de la Solidaritat, Kasa de la Muntanya-, hasta que finalmente encontró en la Cinètica un lugar inmejorable ideológica y logísticamente hablando. “A part de perquè és un cine okupat, és perquè la gent implicada en aquests anys tenim més interès en fer-ho en llocs okupats. Si aquest any no s’ha fet a Kasa de la Muntanya és perquè Kasa de la Muntanya està pactant amb l’Ajuntament”, afirma una de las organizadoras. A lo que se añade la posibilidad de proyectar con un mínimo

⁸² Como afirman desde el equipo organizador, el hecho de haber nacido justo el año 2011 no está directamente relacionado con la aparición del movimiento 15-M. Sobre todo porque sus participantes son personas que ya estaban trabajando dentro de redes activistas mucho antes de que este fenómeno social se generara. De todas formas, admiten que es a partir de esa coyuntura cuando se comienza a ampliar dicha red y de cierta manera se fortalece. Así lo expresa una de ellas: “penso que la gent que ha format part d’aquests projectes és gent que ja militava en espais anarquistes abans de la crisis. Així com les assemblees de barri surten molt més del 15-M, jo crec que hi ha una altra gent que sempre s’està mobilitant, però que sí que és veritat que amb el 15-M es teixeixen molts llaços entre gent de diferents barris”.

de calidad y el poder cubrir la necesidad de que las más de doscientas asistentes que suelen participar del evento quepan en la sala, se desplacen cómodamente por todo el recinto (en el que se generan actividades paralelas) y cuenten con infraestructuras aptas para personas con diversidad funcional.

Al tratarse de un festival con una temática específica y al contrario de sus pares, como el Cinefòrum del Banc Expropiat o la Cinétika que encuentran sus fundamentos a través de la praxis, tiene muy claro el referente histórico con el que fue pensado desde el inicio. Sin duda se ve atravesado por todo el pensamiento en torno al anarquismo y sus reflexiones respecto a la cultura, a destruir su uso privativo, colectivizar las industrias y rechazar su condición mercantil –principios ya abordados en profundidad en el apartado teórico-. Y además, la importancia que tiene Barcelona como un lugar en el que estas ideas consiguieron materializarse en un determinado momento de la Historia al que –como recalca la entrevistada-, es necesario volver insistentemente para que estas prácticas de autogestión obrera que se dieron durante la Guerra Civil no queden como anécdotas olvidadas. “Sobretot és important el passat a nivell de que estem a Barcelona i a Catalunya i on és dels pocs llocs on hi va haver-hi una revolució anarquista, on hi van haver-hi uns anys de realment col·lectivització de fàbriques, de poder, de sales de cine... un festival com aquest molt més important que a Catalunya no sé on seria, saps? I precisament és una història que és súper recent i molta gent la té tan oblidada que és que si no ho rescatem nosaltres, la gent es queda amb el triunfo de la suposada Transició”. Por eso cada año dedican una parte de la programación a obras que puedan narrar este pasado. Por un lado, para asegurarse que la memoria libertaria sea rescatada y difundida en un formato como es el cinematográfico; y por otro, para dar cabida a piezas críticas que pongan en cuestión el modelo de cultura y sociedad que vino después de la Transición, o a aquellas que ponen el foco en las luchas que se desarrollaron durante este proceso, repercutiendo en el presente combativo más reciente. Sería, en definitiva, un espacio dedicado a mirar al pasado para hacer pedagogía a través del audiovisual, acercar al espectador a relatos alternativos a aquellos oficiales y demostrar que la autoorganización fue y es posible.

En concordancia, las temáticas que priorizan a la hora de plantear la cartelera, son aquellas en las que la ideología anarquista se mueve de manera transversal: feminismo, anticapitalismo, antifascismo, antirracismo, antiespecismo, crítica al sistema carcelario, luchas sociales, especulación inmobiliaria y okupación. De esta manera se pretende mostrar que las ideas libertarias atraviesan ámbitos bastante diversos, sin que los films tengan que hablar directamente del anarquismo todo el tiempo, sino aplicando sus principales líneas de pensamiento en una amplia variedad

de contenidos y formatos (cortometrajes, largometrajes de ficción, documentales, animación). Luego, además de este amplio espectro temático, son otros dos los criterios que las organizadoras del FCAB toman en cuenta a la hora de escoger las películas que harán parte de la selección: que sea, en lo posible, una película financiada autogestionadamente, por *crowdfunding* por ejemplo –algo que este año se cumple casi en la totalidad de films proyectados-; y que esté hecha por un equipo que trabaje de manera horizontal. Aunque, siendo conscientes que llegar a ese nivel de purismo es muy difícil y que han de prescindir de alguno de los parámetros, intentan encontrar las vías en las que un film afín que no se atañe a estos criterios pero que refuerza los propósitos globales del festival, pueda encajar. La mayoría de ejemplos, en este sentido, se dan en documentales más recientes, donde suelen salir entrevistadas representantes de fuerzas políticas “progresivas” –como aquellas que gobiernan en los ayuntamientos de Madrid y Barcelona- y cuya presencia en los metrajes, por el actual panorama político en el que estas fuerzas han cooptado también gente que se movía en el marco del activismo, es muy difícil de evitar al cien por cien.

Por otro lado, también ponen sobre la mesa los motivos por los que no aceptan todo el material que reciben, dejando de lado las películas que ni siquiera cumplen con la línea política de base en el contenido, y sobre todo, apartando las obras en las que se hace evidente el afán de parte de las realizadoras o productoras de difundirlas lo más posible –dándoles igual el hecho de presentarlas en un festival que en otro-, o que piensan que en el FCAB ganarán algún premio, podrán hacer promoción o se les pagará algún dinero por el pase. Así lo explica una integrante del proyecto: “Ningú ve a lluïr-se. Si ve algun director o directora és per aportar alguna cosa al debat, per crear una mica de debat o per resoldre dubtes de com ho ha fet o com ho ha encarar, la seva forma de finançar-se, etc”. Teniendo en cuenta, además, que en la cartelera sólo caben un máximo de 14 películas y que lo lógico sería priorizar aquel material que no tendrían cabida en ningún otro espacio fílmico y cuyo equipo realizador ha entendido las lógicas con las que se mueve este evento. Por último, y haciendo una autocrítica, las organizadoras admiten que les falta trabajar en ampliar la presencia de películas desde un punto anticapitalista que no vengan de países europeos –factor que a veces está condicionado por la propia geolocalización de la convocatoria-. Discusión que ya se ha tenido a nivel interno de cara a descentralizar y descolonizar la mirada de manera mucho más radical.

En esta misma línea -y al igual que la mayoría de los proyectos abordados con anterioridad-, pondrán el acento en el debate propiciado por muchos de los metrajes

seleccionados. De hecho, tienen una especial voluntad por dar la posibilidad a las espectadoras de profundizar sobre aquello que han visionado, ya sea invitando al equipo que produjo un film en concreto o dando voz a otros colectivos que estén trabajando la problemática expuesta. Asimismo, consideran que la cara B de aquello que se genera en sala también es algo que alimenta mucho a los objetivos del festival, es decir, aquellas charlas y discusiones alrededor de las películas que se dan entre pasillos, en los cenadores o en el exterior del recinto. Situación que se ve reforzada por la manera en que el evento ha sido planteado, nutriéndose también de puntos de distribución de fanzines y libros, un bar sin alcohol y un comedor a precios populares, que conforman un microcosmos en el que fácilmente el público puede pasar hablando sobre cine la jornada entera.

Además de todo esto, en la más reciente edición, las organizadoras han querido ir un paso más allá y añadir a la programación un debate en sí mismo, es decir un debate que no parta de ninguna proyección en concreto, sino que esté diseñado para discutir de un tema específico y ver de qué manera lo cinematográfico lo atraviesa. Así lo cuentan: “Aquest any hem volgut fer un debat, sense pel·lis. Fer un debat feminista. Perquè el FCAB no sigui només una mostra de cine, sinó un lloc on aportar algo preparat per nosaltres. I per això farem un debat que està encarat a les agressions sexuals com a element narratiu. De cop te n’adones de que no pares de veure violacions a les pel·licules i que tu mateixa les normalitzes i vem començar a reflexionar sobre això. inclús dins el festival de cine ja hi havia dos o tres pel·lis que mostraven escenes d’agressió sexual cap a dones. O sigui, anant a un festival de cine anarquista no pots sortir-te d’això? Com pot ser algo que està sempre?”. Y para afrontarlo, han hecho una convocatoria de carácter no mixto (sin presencia masculina) que permita abordar un tema especialmente sensible desde la sororidad y la experiencia vital que nos atraviesa como mujeres. A la vez, la idea de explicitar la perspectiva que se le quiere dar a este encuentro va en consonancia con la elección de no realizarlo después del pase de ningún film. Sobre todo por prever ciertas reacciones obvias y poco constructivas que se suelen dar a la hora de entrar en materia feminista, donde el foco o puede trasladarse a la defensa de los privilegios machistas de parte de hombres que no se han trabajado la perspectiva de género, o incluso, tender hacia la discusión sobre la calidad fílmica de una película en concreto. Por eso, para ellas era fundamental generar el marco más propicio para que un asunto de tanta envergadura pueda tratarse con la profundidad que merece. Considerando, por otro lado, la urgencia que requiere abordarlo desde todos los flancos –también desde la construcción de los relatos cinematográficos-, en consonancia con el

momento que se está viviendo a nivel social a raíz de sonados casos de violación como fue el caso de “La Manada”, el alarmante ascenso de feminicidios y, en general, el constante acoso y agresiones que afectan a todas las mujeres como mecanismo transversal de una sociedad estructuralmente machista y patriarcal.

En lo que respecta a sus formas de organización y financiación, se puede decir que están bastante acordes con la ideología que promueve el FCAB. Se trata de un colectivo que opera de manera asamblearia y aplicando los principios de autoorganización. Así que además de las asambleas generales, luego se dividen el trabajo por comisiones para realizar tareas concretas: comunicación y redes sociales, controlar que el espacio de exhibición tenga todo preparado, diseño de carteles y otros materiales, realizar el vídeo de promoción, etc. Sobre esta base, lo que sí ha ido mutando con el tiempo son las prioridades que se ponen sobre la mesa a la hora de montar el festival. Antes éstas estaban más dedicadas a cuestiones de logística y el contacto con otros colectivos que colaboraban puntualmente, dejando el visionado conjunto de todo el material que se había recibido en la convocatoria como última tarea. Sin embargo, este año han optado por girar el orden de las cosas y ya desde el inicio de las reuniones, han priorizado la revisión cuidadosa de todas las propuestas para poder armar una programación redonda sin dejar cabida a la improvisación propia de otras ediciones.

En cuanto a las ganancias que genera el festival –provenientes de un cofre donde cada asistente pone el dinero a voluntad y de lo recolectado en los cenadores-, siempre han sido destinadas a causas antirepresivas. Para el propio proyecto no queda ningún ingreso. Aunque a partir de este año se han planteado al menos recaudar algo de base para poder iniciar las gestiones básicas el 2019 y así no recurrir a préstamos de otros espacios anarquistas o a dinero de particulares, porque aunque los gastos son muy reducidos, tienen que solventarse de alguna manera. “No és un festival que tingui molts costos. Precisament com que la Cinètika és un espai sense alcohol, el que fem són batidos, els de la cooperativa Més Fresques ens reciclen la fruita i la verdura, les palomitas les intentem comprar el mínim i a part de aixó comprem alguns productes de nateja”, aclara una de ellas. Aun así, en consonancia con las discusiones en asamblea, ahora están mucho más enfocadas en la calidad de los contenidos fílmicos y ya no tanto en preocuparse por la recaudación de dinero para los colectivos que están afrontando una situación represiva. Y esto también porque se dan cuenta que en el activismo anarquista, las actividades están siempre condicionadas por los ritmos de la represión, lo que deja muy poco espacio a destinar el dinero a la construcción. Algo que pretenden cambiar poco a poco, destinando una

parte del cofre a la creación de un plató de televisión en la Cinètika, o al menos intentar que esta sea la línea en las siguientes ediciones. De todas maneras el presente año tienen ya asumido un compromiso con la Plataforma No a la MAT de Girona y con las personas que participaron en la resistencia del desalojo de La Llamborda que ahora mismo enfrentan penas multa.

Sin embargo, más allá de cómo generan recursos económicos o a qué los destinan, lo que les interesa dejar en claro, es el carácter no lucrativo del proyecto que desarrollan. Una apuesta, según afirman, por demostrar que las prácticas anticapitalistas son posibles aún en entornos donde el sistema corporativo está fuertemente arraigado. Y esto, aplicado a la cultura y al cine, vendría a ser su vía de combate. Argumentos que explican el por qué nunca se plantearon pagar a nadie por la labor que realiza – asumiendo que cada una pone su energía en el proyecto desde la militancia y el apoyo mutuo-, ni mucho menos pagar las obras que proyectan a ninguna productora. Por una parte, si bien son conscientes que esta decisión sacrifica de cierta manera lo que pueda entenderse como “calidad” de las propuestas filmicas o de la organización del evento, por otra, no están dispuestas a cambiarla, priorizando, por el contrario, las ganancias que se producen a nivel de coherencia y retorno social. Así lo reflexionaban en su blog después de haber realizado la primera edición:

“Esto es quizás el punto flaco de los festivales de cine alternativos y no comerciales, precisamente la falta de presupuesto para pagar los *royalties* para tener una serie de películas de “caché”. Esto hace que el festival tenga menos calidad, pero que a la vez sea “más nuestro”. En realidad, es un punto importante, que debe tenerse en cuenta. No es lo mismo que se te enganche una película cuando le has pagado cientos de euros a una productora que no un corto de un colega de un colega que está encantado porque alguien se acuerda de sus películas. Y sí, estas cosas pasan. Nuestra conclusión, fue que nos tendríamos que haber centrado en nuestra gente, sin tener grandes pretensiones de calidad. Se gana mucha tranquilidad” (FCAB, 2011).

Es decir que para el FCAB es muy importante desvincularse de manera radical de la deriva comercial de la industria cinematográfica, impregnada, según expresan sus miembros, de la lógica de extraer beneficios y de fomentar la propiedad privada como algo inviolable, consiguiendo con este pretexto elitizar y hacer prohibitiva la cultura. “És que no és el nostre joc aquest. La cultura, per nosaltres és com els fanzines, ha de ser una cosa que costi el mínim, totalment accessible, que tothom en pugui gaudir. Aixó no vol dir que no sapiguem que darrere hi ha una feina de la gent que ho fa, hi ha uns diners invertits, etc.”, aclara una de ellas. Desarmando, con esa última afirmación, la creencia de que el respeto por los derechos de autor –no haciendo circular fuera del festival un film concreto a petición de la directora o el director, por ejemplo-, no puede

trabajarse de la mano de una sostenida crítica hacia todo el entramado legal, burocrático y mercantil propio del ámbito de la exhibición cinematográfica hegemónica. Y es precisamente ahí, en ese cuestionamiento de los mecanismos estructurales de la cultura que sostienen el capital –a nivel teórico y desde la praxis-, donde se encuentra el verdadero punto transgresor del FCAB como herramienta política. “Jo sí que penso que és un arma política total. Perque no és suficient amb posar pel·lis polítiques o socials, com fan altres festivals. És molt més: com està organitzat, qui ha finançat aquestes pel·lis, els diners on van, etc. És que són moltes coses que fan la diferència amb festivals alternatius sense més”.

En este sentido, es posible afirmar que se trata de un proyecto de transformación social y además que busca esta transformación de manera radical. Sin embargo, a diferencia de otros de los colectivos abordados, que pueden estar más arraigados a un barrio en específico o dentro de una red intercooperativa, al FCAB le es más difícil constatar la incidencia que puede tener en el entorno en que se desenvuelve. Y admiten que esto es algo transversal a todos los eventos anuales de mayor envergadura que se dan en el ámbito libertario, como pueden ser La Mostra del Llibre Anarquista o el Tàtooo Cricus. Aunque, a la vez, creen que es esta misma amplitud inherente a dichas convocatorias, la que abre una puerta de entrada a que personas muy diversas se aproximen a contenidos y prácticas con las que no estaban en absoluto familiarizadas y que les permiten, de cierta manera, replantearse la visión que podían tener –estigmas incluidos- sobre el anarquismo. “A Barcelona festivals alternatius n’hi ha moltíssims, la cosa és com fer un festival de cine anticapitalista i obertament anarquista. Com que aquesta paraula té una connotació difícil, poder fer servir una eina com el cine, que potser li treu tot aquest pes, té bastant valor (...) Al festival de cine ve gent que jo penso que d’una altra manera no s’hagués acostat en una okupa, ni d’una altra manera hagués pensat que potser és anarquista. Ve molta penya que, que tu dius «Com se n’ha enterat?» Penya que, que potser el dia següent està en el festival de cine de Sitges (...) El audiovisual és un format que espanta menys a la gent. Forma part de l’àmbit artístic que, com hi ha diverses maneres de interpretar-ho i es més agradable a la vista, és molt més fàcil que atreguis a la gent i enviar missatges de diferents maneres”. Así, el formato de festival de cine se uniría a las diversas estrategias políticas que ejercen los colectivos que actualmente se organizan bajo los principios libertarios. Ya sea mediante el trabajo cotidiano que se realiza en los CSO, mediante las manifestaciones y acciones directas que aportan el elemento más combativo y, como en el caso del FCAB, desde una propuesta artística y contracultural a gran escala que puede incidir como arma ideológica.

5. CONCLUSIONES

Respecto al cine de intervención social, y haciendo una lectura global de todo el marco teórico –lectura en la que están involucradas las experiencias más locales-, se pueden extraer las siguientes conclusiones:

Dentro de las historias del cine y ya desde sus inicios, pueden rescatarse experiencias en las cuales se evidencia la voluntad por utilizar esta herramienta para la transformación social. Prácticas fílmicas activistas, que parecen no haber mutado sus principios básicos con el tiempo pese a desarrollarse en distintas coyunturas, espacios y con nuevos recursos tecnológicos. Después de aproximarse a todas ellas, se pueden plasmar aquí sus principales características: explícita intención de intervención en la realidad social; estar en contacto y en compromiso con la lucha de grupos politizados, estableciendo vínculos horizontales con ellos; apostar por un modelo de autoorganización, autogestión, responsabilidad colectiva y relaciones no jerárquicas; desarrollar su actividad sin ánimo de lucro y desvinculando al cine de su concepción mercantil; poner en el centro a las personas y a la causa social que defienden; producir y/o exhibir contenidos contrahegemónicos, problematizadores, críticos y de denuncia; situarse fuera de los circuitos industriales y oficiales de producción, distribución o exhibición cinematográfica.

Dicho esto, y como muestra el recorrido histórico del presente trabajo, también es importante destacar que existe una relación directa entre determinadas coyunturas y la proliferación o desaparición de colectivos cinematográficos politizados. Lógicamente, en momentos históricos complejos, donde las estructuras económico políticas vigentes se resquebrajan y comienzan a ser cuestionadas –ya sea en un determinado territorio, o, como casi siempre ocurre, coincidiendo a nivel global-, es cuando las prácticas fílmicas contestatarias y disidentes cobran mayor protagonismo. No es casual que los inicios del cine militante estén situados en los años que siguieron a la revolución rusa de 1917. O que, en Barcelona, haya sido el período correspondiente a la Guerra Civil, el más prolífico en la materia. Aunque quizás, la prueba más clara esté en la etapa que corresponde a los años 60 y finales de los 70, cuando los colectivos de cine militante encuentran su máxima expresión, ya sea respondiendo a un reclamo generacional que cuestionaba los mecanismos del *statu quo*, involucrándose en las movilizaciones sociales que derivaron de este malestar o, como en el caso de América Latina y el Estado español, operando desde la clandestinidad para hacer frente a regímenes dictatoriales. Eso explicaría también el por qué comienzan a extinguirse a medida que se van consolidando las denominadas democracias liberales en occidente, así como

su retorno –con mucha más claridad que en las luchas puntuales de la década anterior-, a partir de la gran crisis económica del año 2007, coyuntura en la que las distintas protestas sociales volvieron a encender el magma de las prácticas activistas en todos los ámbitos. Ejemplos suficientes que evidencian la necesaria comprensión de todos estos factores históricos que trascienden lo fílmico a la hora de analizar el trabajo de cada uno de los colectivos en su etapa y entorno correspondiente.

También es importante destacar, como punto en común, que desde sus inicios hasta hoy, las distintas experiencias abordadas, comparten unos fundamentos teóricos básicos que matices más, matices menos, pivotean sobre cinco ejes fundamentales, para los que se ha tomado en cuenta autores troncales como Antonio Gramsci, Louis Althusser, Guy Debord, Max Horkheimer, Teodor Adorno o Walter Benjamin. El primer eje tiene que ver con las reflexiones acerca del papel que juega el cine en el campo ideológico y en la tensión entre hegemonía/contrahegemonía. El segundo está asociado con los medios de producción cinematográfica, su apropiación de parte de las élites económicas y su necesaria colectivización para garantizar contenidos libres. El tercero, pone el foco en hacer una crítica a la mercantilización y espectacularización de la cultura, como brazo alienante del sistema capitalista. El cuarto hace referencia a las maneras de organizarse y trabajar en el campo cinematográfico, oponiendo tanto el modelo jerárquico clásico, como aquel “independiente” que está más enfocado en la figura del autor, a un modelo de trabajo colectivo, horizontal y de autogestión. Y el último, tiene que ver con el grado de participación de quienes están siendo filmadas – en caso de un rodaje-, o de las espectadoras –en caso de una proyección-, entendiendo que una mayor implicación, permitiría transformar las relaciones desiguales entre quien filma y quien es filmada, así como cambiar el concepto de consumidoras pasivas de películas y llevarlo al plano de la recepción activa.

Por otro lado, después de analizar cómo operan los mecanismos en el ámbito cultural hegemónico actualmente, tanto a nivel global, como a nivel local –incluida por supuesto la industria del cine-, se puede advertir que su gestión se ejecuta desde dos enfoques predominantes: el comercial y el institucional. Motivo por el cual, la cultura es entendida o como una industria competitiva dentro del mercado, como una rama fundamental para dar vida al *branding* urbano, o como un elemento en constante dependencia con las administraciones. Marcos de visión totalmente normalizados, que dificultan ensanchar los márgenes del quehacer cultural hacia otras posibles formas de organización, creación, intercambio y disfrute de la cultura.

En total contraste con este patrón, como demuestra la aproximación a las distintas modalidades que adopta la denominada “economía social y solidaria” (cooperativas, equipamientos de gestión comunitaria, etc.), es posible imaginar proyectos culturales y cinematográficos capaces de poner en el centro de la economía a las personas, estableciendo redes solidarias de apoyo mutuo. Poniendo en valor, precisamente, esta forma de organizar lo común, de cara a hacer frente al modelo capitalista y a sus efectos. De ahí que entre los principios básicos de los proyectos trabajando bajo esta lógica, estarán: establecer relaciones igualitarias y democráticas entre sus participantes; su capacidad de incidir en el entorno y poner el foco en reforzar esta comunidad antes que en la competitividad; no tener ánimo de lucro; y ser cuidadosos con las formas de producir, distribuir y consumir de manera responsable. Una línea bastante diferente a la habitual, en la que ya han comenzado a caminar algunas de las iniciativas cinematográficas a las que se entrevista en este trabajo, demostrando que poco a poco, si hubiese voluntad, se podría reconducir radicalmente la deriva mercantil de la cultura y el cine.

A partir de aquí, y ya entrando en la aproximación a cada caso de estudio, se pueden formular otra serie de conclusiones, esta vez mucho más específicas:

Se han identificado, dentro del ámbito que compete a esta investigación y según los parámetros muestrales expuestos en la metodología, ocho proyectos audiovisuales de intervención social que actualmente operan en la ciudad de Barcelona. De ellos, tres bajo la forma jurídica de cooperativa: Metromuster, Bruna y la sala Zumzeig, los dos primeros en el ámbito de producción y el último en el de la exhibición. Otros dos se alojarán dentro de equipamientos (municipales o no) de gestión comunitaria, como la Comisión de Audiovisuales de Can Batlló y el Bostik Film Festival de la Nau Bostik. Y los tres restantes, son proyectos de carácter libertario dedicados sólo a la exhibición: La Cinètika, El Cinefòrum del Banc Expropiat y el Festival de Cinema Anarquista de Barcelona. Entre todos ellos, inevitablemente, se establecen sinergias, aunque es verdad que éstas son más continuas y estrechas según grupos de afinidad. Es decir, que aquellos que hacen parte de la red de intercooperación encontrarán más puntos de confluencia entre sí que con el resto de proyectos. Que es lo mismo que sucederá con las propuestas libertarias que han generado sus propias redes de apoyo con otros espacios de similar naturaleza. Lo cual no impide que en muchas ocasiones se hayan superado estas membranas y se hayan tejido conexiones entre toda esta diversidad. Conexiones que, por cierto, podrían fortalecerse en un futuro con un adecuado conocimiento de qué es lo que está realizando cada uno en materia cinematográfica y

así buscar los puntos en común que, de momento, no quedan muy claros para algunas de las entrevistadas.

Respecto a las personas que hoy en día forman parte de estos proyectos, se puede afirmar que la mayoría ya militaban con anterioridad en diversos grupos activistas y habían teorizado o llevado a la práctica la idea del audiovisual como herramienta transformadora antes de la última crisis del 2007 o del surgimiento del 15-M. Es decir, que ya existía una base social que apuntaba en esta dirección y que luego, se vio reforzada por la fisura que se abrió durante este período, en el que las acampadas no sólo fueron la muestra más notoria de la insatisfacción ciudadana, sino también un intento de recuperar la autoorganización y la política no institucional. Por tanto, este momento en el que se redoblaron las energías en todos los ámbitos del activismo, fue también el que propició que los proyectos audiovisuales se materializaran, confluyeran, reafirmaran sus objetivos o ampliaran su músculo social en el entorno. Por otro lado, como una más de las consecuencias de este sismo político social, lo que se evidenció es que, a diferencia de décadas anteriores, estos últimos años también ha crecido el número de espectadoras que buscan aproximarse a contenidos más politizados y contrainformativos, por tanto a los espacios o iniciativas que trabajan con ellos.

En cuanto a los modelos de gestión cultural y cinematográfica, el total de entrevistados y entrevistadas están insatisfechas con sus marcos económico y políticos vigentes, así como con el sistema de subvenciones institucionales y la burocracia, endogamia y clientelismo que rige a estas estructuras. Es precisamente por este motivo que se decantaron por buscar nuevas formas para la financiación, organización, producción, exhibición y difusión. Coincidiendo en los siguientes puntos: priorizar el retorno social de las obras en lugar del beneficio económico o el lucro; romper, en lo posible, con la dependencia de financiaciones privadas o públicas para garantizar la libertad de los contenidos y de circulación de los mismos; procurar una forma de organización inclusiva, con paridad de género, horizontal y democrática; relacionarse con el entorno no desde la competitividad, sino generando redes de solidaridad, apoyo mutuo, reciprocidad y aprendizaje colectivo; buscar vías de financiación alternativas que puedan sostener los proyectos según las necesidades de cada uno y autogestionar esos recursos para dar continuidad al trabajo que realizan o para dar apoyo a proyectos afines; y utilizar los medios de producción creados por el sistema capitalista al que combaten, para revertir su uso en beneficio de la agregación social y la contrainformación.

También, coinciden en el hecho de utilizar la herramienta cinematográfica para intentar abrir el espectro activista en el que desarrollan su actividad como una estrategia para difundir sus contenidos o su línea ideológica más allá de su zona de confort y así ampliar su marco social de incidencia. Aunque buscando grados de apertura distintos y en consecuencia utilizando estrategias diversas. El Cinefòrum del Banc Expropiat y la Cinètika, por un lado, procurarán adecuar sus espacios de exhibición prescindiendo de una clara simbología “okupa” para que ésta no se convierta en un elemento excluyente o que dé pie a estigmatizar al proyecto, intentando además, en el caso del primero, trasladar las exhibiciones al espacio público de cara a interactuar con el barrio en el que se encuentran. En esta misma línea, pero de manera exponenciada, el Festival de Cinema Anarquista, como evento de gran envergadura, pretende ser una puerta de entrada hacia las ideas libertarias, utilizando el audiovisual para propiciar este acercamiento a personas poco familiarizadas con el anarquismo. El Bostik Film Festival y la comisión de audiovisuales de Can Batlló, por su parte, apostarán por hacer esta apertura aprovechando la infraestructura en la que están insertos y uniéndose a todas las actividades, proyectos y eventos que se desarrollan en estas naves culturales, como articuladoras del conjunto vecinal. Y el ejemplo más claro, se dará con la cooperativa audiovisual Metromuster, que desde sus inicios ha venido realizando una serie de acciones y estrategias para hacer llegar sus mensajes a amplias capas de la sociedad, utilizando tácticas de guerrilla comunicacional, presentando sus producciones en espacios *mainstream* o institucionales y sobre todo, como ellos destacan, deconstruyendo los códigos habituales del activismo audiovisual.

Sin embargo, fuera de estos criterios compartidos, también se identifican marcadas diferencias entre ellos, sobretodo dadas por las características del espacio donde se desarrollan, la línea política que siguen a la hora de enfrentarse a la industria cinematográfica y lógicamente la forma jurídica que han escogido para trabajar. Por un lado, en el mundo cooperativo, se intenta buscar el equilibrio entre mantener la viabilidad económica que garantice que las socias trabajadoras puedan vivir de la actividad que realizan, así como que los proyectos puedan ser sostenibles a largo plazo y, a la vez, no relegar su naturaleza como espacios políticamente radicales. Un desafío que en un entorno fuertemente arraigado a las lógicas del mercado y la burocracia, muchas veces tiene que lidiar con asumir ciertas contradicciones, ya sea aceptando trabajos con un matiz más comercial como Metromuster y Bruna, o respondiendo a los mecanismos de control de las entidades cinematográficas como en el caso del Zumzeig. Todo y que esto también se corresponde con su voluntad por cambiar las estructuras audiovisuales reventándolas desde el interior y poniéndolas a

funcionar a favor de sus propósitos sociales. Otros proyectos, como pueden ser aquellos que se desarrollan en enclaves fabriles como Can Batlló o la Nau Bostik, priorizan la rehabilitación y manutención de esos núcleos barriales contraculturales, integrando al audiovisual dentro de este objetivo. Por ello, admiten estas mismas contradicciones en la manera de generar recursos económicos, pero poniendo el acento en que la gestión de los mismos es comunitaria y en que las prácticas fílmicas que ahí se realizan se hacen de manera voluntaria y buscando aportar una mirada crítica dentro de su entorno. En el caso de los proyectos de naturaleza más libertaria y que se llevan a cabo en espacios okupados, la lectura será totalmente diferente, sobre todo en lo que respecta a la intervención institucional y al concepto de propiedad privada aplicada a lo cinematográfico. Por eso, aunque pueden estar condicionados por la inestabilidad del espacio físico que hacen servir, o incluso por la implicación, energías y tiempo de las personas que los integran, no están dispuestos a jugar en el campo de las contradicciones. En este sentido, los proyectos audiovisuales son entendidos como un lugar de militancia y que pueden sostenerse a través de la responsabilidad y la autoorganización antes que recurrir a las vías burocráticas o privadas de financiación. Según esta lógica, el no entrar en el juego del sistema en absoluto, sería la manera de garantizar una cultura libre, accesible, no excluyente, no lucrativa y disidente.

En cuanto a los referentes fílmicos o teóricos que han influido a los proyectos, se encuentra una situación bastante diversa. Algunos, como Metromuster o el Festival de Cinema Anarquista, tienen muy claros los colectivos, directores, acciones o momentos históricos que determinaron sus objetivos y formas de trabajar. Otros, como el Zumzeig o Can Batlló, entienden que los referentes están ahí, pero que no ha sido algo en lo que se piense conscientemente a la hora de inaugurar estas plataformas. Y otros como la Cinètika o el Cinefòrum del Banc Expropiat ven que podría ser algo en lo que reflexionar, pero –como algo inherente al movimiento okupa- consideran que es la praxis la que ha ido determinando su naturaleza y no así una línea histórica previa. De todas maneras, cuando se hace un análisis desde una perspectiva global, pueden encontrarse correspondencias indirectas entre todas las experiencias pasadas que se relatan en el marco teórico y la forma de trabajar de las propuestas más recientes. Asimismo, y de manera más explícita, se pueden identificar cuatro referentes comunes que son los más citados por las entrevistadas: la historia del anarquismo en Barcelona, del cual se rescata como punto álgido la colectivización de fábricas y salas de cine por parte de la CNT en el 36; las distintas fases del cooperativismo catalán a lo largo de su trayectoria; el trabajo de exhibición y debate en barrios barcelonés que realizaba el

Col·lectiu Video Nou; y todos aquellos directores del realismo socialista, de los cuales destacan principalmente a Alexander Medvedkin y la experiencia del cine-tren.

Respecto a las temáticas que abordan, se puede decir que si bien existen unos mínimos ideológicos que encajan con la línea de cada proyecto, los contenidos que se producen o exhiben, son de lo más variados. Por un lado Metromuster priorizará la creación de documentales políticos de intervención social y en cambio Bruna se decantará más por campañas que promuevan la intercooperación y la economía solidaria. Espacios como Can Batlló también se inclinará más por la línea documental para tratar las problemáticas sociales, y en cambio el Cinefòrum del Banc Expropiat o La Cinètika, sin dejar esta opción de lado, ofrecen una programación más heterogénea en cuanto a formatos y contenidos. El Zumzeig, por su parte, tenderá hacia la proyección de films alternativos elevados en cuanto a lenguaje y discurso, aunque intentando combinarlos con otros quizás no tan excepcionales. Y el Festival de Cinema Anarquista se enfocará, lógicamente, en temáticas de corte libertario, pero escogiendo films que trabajen esta ideología de manera transversal y en lo posible, desde diversas latitudes geográficas. Lo que sí se puede rescatar como factor común, y que se trasluce bastante en las entrevistas, es la visión que tienen todos estos colectivos del audiovisual como un medio y no como un fin en sí mismo. Es decir, que sus temáticas a la hora de producir o exhibir, son escogidas teniendo en cuenta que el cine es una interesante herramienta para hacer de altavoz o para ser la ventana a través de la cual aproximarse a distintas realidades. Por tanto, en todos los casos, se evidencia una voluntad de trascender la pantalla y dar cabida a que las más variadas vivencias, luchas e historias se pongan sobre la mesa y se problematicen.

En consonancia, se puede decir que los proyectos dedicados a la exhibición, en su totalidad, hacen hincapié en lo importante que es el debate posterior al pase de las películas. Poniendo el foco en esta segunda etapa de la proyección como el factor diferenciador respecto a las salas comerciales. De esta manera intentan romper con la unidireccionalidad de la pantalla, acentuando el hecho de que las espectadoras sean entendidas como agentes activos capaces de compartir sus reflexiones e inquietudes frente a lo que se ha visionado y no como simples consumidoras de un producto audiovisual. En definitiva, recuperan la esencia del cine como espacio de encuentro y como lugar desde el cual pensar y aprender en colectividad.

En esta misma línea, todos los proyectos consideran estar realizando un trabajo de transformación social a través del cine. Algunos con un mayor grado de impacto e intervención en la realidad socio política, como puede ser el caso de Metromuster,

otros, como Bruna, poniéndose al servicio de otros colectivos y cooperativas, aquellos de corte libertario ejerciendo esta transformación cotidianamente a nivel micro en barrios determinados, y otros como la Nau Bostik o Can Batlló, incentivando la fortificación del entramado barrial. Lo cierto es que, en su conjunto y utilizando distintas estrategias, al día de hoy ven cómo este objetivo se va cumpliendo tanto a nivel de organización interna, como en el entorno donde desarrollan sus actividades. Demostrando que es posible establecer vías alternativas de aproximarse al quehacer cinematográfico desafiando a los mecanismos habituales de la gran industria, a la ideología inserta en ellos y poniendo el acento, en cambio, en la capacidad del cine como herramienta emancipadora y combativa.

Por último, como posibles arterias que en un futuro puedan desprenderse de esta investigación –dando pie a otras-, se hará mención de aquellas que guardan mayor relación con este estudio y que quedaron fuera por la delimitación escogida en la metodología o por las fechas de cierre de la misma. La primera podría ser el dar continuidad al trabajo de campo aquí realizado, poniéndose en contacto con las nuevas plataformas audiovisuales que se vayan generando con el tiempo y que respondan a los criterios ya expuestos. Es el caso de la futura cooperativa Sala Cíclica que aún está en proceso de constituirse o la incipiente Associació Col·lectiva Audiovisual per a la Transformació Social (A.C.A.T.S) que se dio a conocer en mayo del presente año con el estreno de su documental “Poble Rebel”. Otra vía está relacionada con aquellos colectivos que sin dejar de lado la denuncia y la contrainformación, están más dedicados a realizar una labor pedagógica a través del audiovisual, como es el caso de la asociación y escuela de comunicación audiovisual Date Cuenta, la asociación Càmeres i Acció o la cooperativa COSMOC-Comunicació Social. Por otro lado, se podría abordar el trabajo realizado por las televisiones alternativas y libres que actualmente operan en Barcelona y que también hacen parte de la red de activismo de la ciudad; entre ellas están las plataformas La Tele.cat, La Mosca.tv o Sants TV. Por último y dada el alza de la deriva represiva en el Estado español, sería interesante explorar –desde una perspectiva también judicial- de qué manera se ejerce la censura hoy en día, en qué medida ha afectado al activismo audiovisual la prohibición de filmar según qué imágenes o cuáles son las reflexiones que se están haciendo en cuanto a filmar o no los rostros de las y los manifestantes en acciones de protesta.

BIBLIOGRAFÍA

Libros.

ADELL, Ramón, MARTÍNEZ, Miguel, ALCALDE, Javier et al. (coordinadores) (2004). *¿Dónde están las llaves?: el movimiento okupa: prácticas y contextos sociales*. Madrid. Los Libros de la Catarata.

ALTHUSSER, Louis (1974). *Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado*. Buenos Aires. Nueva Visión.

AMOUNT, J. y MARIE, M. (1999). *Análisis del Film*. Barcelona. Paidós Comunicaciones.

ARANGO, Mario (2005). *Manual de cooperativismo y economía solidaria*. Colombia. Universidad Cooperativa de Colombia.

ARNAU, Roberto (2006). *La Guerrilla del Celuloide: Resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1981)*. España. Editorial GRIN.

BAKUNIN, Mikhail Aleksandrovich (1973). *El Sistema del anarquismo*. Buenos Aires. Proyección.

BARRAGÁN, Rossana (2003). *Guía para la formulación y ejecución de proyectos de investigación*. La Paz. PIEB.

BAZIN, André (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid. Editorial Rialp.

BOGDAN, R. y TAYLOR S.J (1998). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona. Paidós Ibérica S.A.

BENJAMIN, Walter (1967). *Ensayos escogidos*. Buenos Aires. Editorial Sur.

BOUHABEN, Miguel Alfonso (2011). *El Sistema del Cine-ojo de Dziga Vertov y su repercusión*. En: Dziga Vertov. Memorias de un cineasta bolchevique. Madrid, España. Capitán Swing Libros, S.L.

CANO, Germán (2015). *Fuerzas de Flaqueza. Nuevas gramáticas políticas*. Madrid. Los Libros de la Catarata.

CAPELLETTI, Ángel (2006). *La ideología Anarquista*. Buenos Aires. Libros de la Araucaria.

CAPARRÓS, José Ma. (1978). *El cine político visto después del franquismo*. Barcelona. DOPESA.

CAPARRÓS, José Ma (1983). *El Cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*. Barcelona. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

CAPARRÓS, José Ma (1992). *El Cine español de la democracia: de la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1989)*. Barcelona. Anthropos.

CAPARRÓS José Ma (2005). *La Pantalla Popular. El cine español durante el Gobierno de la derecha (1996-2003)*. Madrid. Akal

CARNEY, Ray (1995). *Nuevo Cines (años 60)*. Coordinado por José Enrique Monterde y Esteve Riambau. Madrid. Editorial Cátedra.

- CEA D'ANCONA, M^a Ángeles (1999). *Metodología Cuantitativa: Estrategias y Técnicas de Investigación*. Madrid. Editorial Síntesis S.A.
- DEBORD, Guy (2007). *La Sociedad del Espectáculo*. Valencia, España. PreTextos.
- ETXEZARRETA, Miren (1991). *La reestructuración del capitalismo en España 1970-1990*. Barcelona. Edición ICARIA.
- FANON, Frantz (1965). *Los Condenados de la Tierra*. México. Fondo de Cultura Económica.
- FERNÀNDEZ, Ana y MIRÓ, Iván (2016). *L'Economia Social i Solidària a Barcelona*. Barcelona. La Ciutat Invisible SCCL.
- FUKUYAMA, Francis (1992). *El fin de la Historia y el último hombre*. Barcelona. Ediciones Planeta.
- GETINO, Octavio (1988). *Cine Latinoamericano, economía y nuevas tecnologías*. Buenos Aires. Editorial Legasa.
- HEREDERO, Carlos (1993). *Las Huellas del tiempo: cine español 1951-1961*. Valencia. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Filmoteca Española.
- HERNANDEZ, Roberto, FERNANDEZ, Carlos y BAPTISTA, Pilar (2003). *Metodología de la investigación*. México DF. Mc Graw Hill.
- KLEIN, Naomi (2007). *La Doctrina del Shock: el auge del capitalismo del desastre*. Barcelona. Editorial Paidós.
- LINARES, Andrés (1976). *Cine Militante*. España. Castellote Editor.
- LITVAK, Lily (1981). *Musa libertaria: arte, literatura y vida cultural del anarquismo español, 1880-1913*. Barcelona. Antoni Bosch, DL.
- LÓPEZ, Jesús y M. SAMPER, Pablo (2011). *Pendiente*. En: *Dziga Vertov. Memorias de un cineasta bolchevique*. Madrid. Capitán Swing Libros, S.L.
- MARÍN, Dolors (2010). *Anarquistas: un siglo de movimiento libertario en España*. Barcelona. Ariel.
- MARTÍNEZ, Guillem (coordinador) (2012). *CT o la Cultura de la Transición*. España. Ediciones Debolsillo.
- MEDVEDKIN, Aleksandre (1977). *El Cine como Propaganda Política*. México. Editorial Siglo XXI. México.
- MONEDERO, Juan Carlos (2013). *La Transición contada a nuestros padres*. Madrid. Los Libros de la Catarata.
- MONTERDE, José Enriques, ARONICA, Daniela et al. (2005). *En torno al nuevo cine italiano: los años sesenta: realismo y poesía*. Valencia IVAC-Festival Internacional de Cine de Gijón-Centro Galego de Artes da Imaxe-. España. Filmoteca Española.
- MONTERO, David y SIERRA, Francisco (editores) (2016). *Videoactivismo y movimientos sociales: teoría y praxis de las multitudes conectadas*. Barcelona. Editorial Gedisa.
- ORTEGA, María Luisa, WEINRICHTER, Antonio et al (2006). *Mystère Marker: pasajes en la obra de Chris Marker*. España. T&B Editores.

OTERO, Eugenio y GARCÍA, María (Editores) (2006). *Las Misiones Pedagógicas: 1931-1936*. Madrid. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales: Residencia de Estudiantes.

PÉREZ, Mariano (2011). *La Enseñanza en la Segunda República*. Madrid. Ediciones Biblioteca Nueva.

RENDUELES, César (2013). *Sociofobia*. España. Capitán Swing.

RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (1999). *La Escuela de Barcelona: el cine de la "gauche divine"*. Barcelona. Anagrama, cop.

SÁNCHEZ, José Luis (2006). *Historia del Cine: Teoría y Géneros cinematográficos, Fotografía y Televisión*. Madrid. Editorial Alianza.

SANJINÉS, Jorge (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México. Editorial Siglo XXI.

TORRICO, Erick (1993) *La tesis en comunicación. Elementos para elaborarla*. La Paz. Editorial Latina.

VALLÈS, Josep M^a (2010). *Ciencia Política: Una Introducción*. Barcelona. Editorial Ariel.

ZIMMER, Christian (1976). *Cine y Política*. Salamanca. Editorial Sígueme.

Trabajos académicos.

ARNAU, Roberto (2013). *Los colectivos cinematográficos en la etapa tardofranquista: militancias, transgresiones y resistencias*. Universidad Jaume I, Departamento de Ciencias de la Comunicación, Grupo de investigación ITACA, 12071, N^o 15, pp. 293-318. Castellón, España.

BERTUCCI, Alejandra (2013). *Sobre la industria cultural. Horkheimer y Adorno*. Texto Publicado en Problemas filosóficos contemporáneos. Cuadernos de Cátedra de la facultad de periodismo y comunicación social de la UNLP. ISBN 978-950-34-1051-6. Argentina.

BULA, Hernán (2015). *Creación audiovisual 2.0 como herramienta crítica de activismo social e intervención política en el siglo XXI: El colectivo 15Mbcn.tv (2011-2014) como caso de estudio* (Tesis doctoral). Universitat Politècnica de València. Valencia, España.

IGLESIAS TURRIÓN, Pablo (2004). *Los Movimientos Globales de Seattle a Praga. El modelo contracumbre como nueva forma de acción colectiva*. Comunicación presentada al VIII Congreso de la Federación Española de sociología (Grupo 20). Alicante, España.

MARTINEZ, Pau (2011). *¡Nosotros somos así! El cine como arma revolucionaria durante la Guerra Civil española*. Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación: Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea. ISBN 978-84-8102-607-8. España.

VARGAS, Gabriela (2013). *"Un arma cargada de futuro": los colectivos de cine militante y revolucionario de conrainformación*. Màster en Estudis de Cinema i Audiovisual Contemporanis. Treballs de fi de màster: 55. Universitat Pompeu Fabra. Departament de Comunicació. Barcelona.

Artículos en revistas.

ASSEMBLEA BANC EXPROPIAT (2012). El Banc Expropiat és suport mutu. *Revista La Metxa* N.º 1, pp 5-7. Barcelona.

BALLÓ, Jordi (1992). El pensament cinematogràfic a Catalunya des de l'Escola de Barcelona. *Revista Cinematògraf N.º 1, 2ª època: La historiografia cinematogràfica a Catalunya*, pp. 337-348. Institut d'Estudis Catalans. Barcelona.

BEIRAK, Jazmin y EMA, José Enrique (2015). La política cultural que queremos. *La Circular N.º 1*, pp. 96-97. España.

CAHIERS DU CINEMA (1968) La parole est au cocktail molotov. Défense du cinéma. *Cahiers du Cinema N.º Hors-Serie*. Francia.

ESPEJO, Cármen (1998). El cine como industria cultural. La visión de la Escuela de Frankfurt. *En C. Crespo Gámez, N.C. Carreras-Lario (Ed.), Cien años de cine : la fábrica y los sueños*, pp. 103-113. Universidad de Sevilla. España.

FERNÁNDEZ, Amador (2008). Cine y Mayo del 68: ¿Qué vuelve política una imagen? *Catálogo Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona.

FERNÁNDEZ, Francisco (2007). Sobre el movimiento de movimientos. *Revista de Estudios de Juventud, N.º 7*, pp. 21-36. España.

GARCÍA-MERÁS, Lydia (2016). El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981). *Revista Desacuerdos N.º 4*, pp.16-41. España.

GETINO, Octavio y SOLANAS, Fernando (1970). Hacia un Tercer Cine. Apuntes y Experiencias para el Desarrollo de un Cine de Liberación en el Tercer Mundo. *Cine Club N.º 1*, pp. 24-51. México.

GETINO, Octavio (2005). Las industrias culturales como concepto. *Observatorio industrias culturales de la ciudad de buenos aires nº 3*. Argentina.

GODARD, Jean-Luc (2008). Manifiesto de Al Fatha 1970. *Catálogo cofre Jean-luc Godard y el Grupo Dziga Vetov*. Intermedio. Francia.

GUTIÉRREZ, Bernardo (2017). El Madrid Rebelde. *Ajoblanco. N.º 1*, pp. 9-15. Barcelona.

LABRADOR, Germán (2015). La cultura en transición y la Cultura de la Transición (CT). *La Circular N.º 2*, pp.44-45. España.

LECOINTE, Françoise (2011). The elephants at the end of the world: Chris Marker and third cinema. *Third Text, Vol.25*. Routledge Taylor & Francis. U.K.

LÓPEZ CARRASCO, Luis y PARÉS, Luis E. (2015). Modos de invisibilización: Censura y cine en las España democrática. *La Circular N.º 2*, pp.46-47. España.

MARTÍN PATINO, Basilio (2016). La revolución como coartada. *Revista Desacuerdos N.º 4*, pp.45-46. España.

MESTMAN, Mariano (2001). Postales del cine militante argentino en el mundo. *Revista Kilómetro 111 N.º 2*. Buenos Aires.

Artículos en páginas web.

CALABUIG, Tino (2002). *Memoria de la resistencia. El antifranquismo en el arte y la cultura. Apuntes personales para un proyecto de recuperación documental de la época llamada La Transición*. Colectivo de Cine de Madrid. Recuperado de: <http://colectivodecinedemadrid.com/Memoria%20de%20la%20Resistencia.pdf>

CONFEDERACIÓN NACIONAL DEL TRABAJO CNT AIT (2011). *Cine y anarquismo 1936: colectivización de la industria cinematográfica*. Recuperado de: <http://archivo.cnt.es/Documentos/cineyanarquismo/home.html>

CRUZ, Nando (2015). "Xapo Ortega: "Ciutat Morta es una herramienta transformadora". Revista Nativa: Música i cultura, vistes des de Barcelona. Recuperado de: <http://www.nativa.cat/2015/06/xapo-ortega-ciutat-morta-es-una-herramienta-transformadora/>

ESTIVILL, Jordi (2015). *El asociacionismo vector de la economía solidaria. Introducción al libro: Asociarse para el bien común. Tercer Sector, Economía Social y Economía Solidaria, JL Laville, Icaria*. Recuperado de: http://www.socioeco.org/bdf_fiche-document-4246_es.html

ETXEZARRETA, Enekoitz, GURIDI, Luis, PÉREZ Juan Carlos (2008). *¿De qué hablamos cuando hablamos de economía social y solidaria? Conceptos y nociones afines*. XI Jornadas de Economía Crítica. Bilbao. Recuperado de: http://webs.ucm.es/info/ec/ecocri/cas/perez_etxezarreta_guridi.pdf

FCAB (2011). *Resumen del 1er año del Festival Anarquista de Barcelona*. Recuperado de: <http://ciclocinemabcn.textosubterraneos.pt/resumen-del-1r-festival-de-cine-anarquista-de-barcelona/>

GIRALT, Agustí. *Can Batlló, un referent de la història industrial catalana*. Patrimonio de Can Batlló. Recuperado de: <https://www.canbatllo.org/patrimoni/>

GÓMEZ, Alba (2017). *Maleït mercat*. Revista de periodismo de investigación "Crític". Recuperado de: <https://www.elcritic.cat/blogs/emprenedoriacritica/2017/02/22/maleit-mercat/>

HERRERO, Luis E. (2008). *La experiencia comunicativa de Video Nou / Servei de Video Comunitari*. Blogs & Docs. Recuperado de: <http://www.blogsandocs.com/?p=76&pp=3>

LA CINÈTIKA (2016). *Fi de l'Espectacle. Un missatge als barris des del nou cinema ocupat de Sant Andreu*. Recuperado de: <https://lacinetika.wordpress.com/2016/04/03/fi-de-lespectacle-un-missatge-als-barris-des-del-nou-cinema-ocupat-de-sant-andreu/>

LA CINÈTIKA (2016). *Èxit d'assistència a la projecció del documental Mirar morir de Coizta Grecko; Mèxic 2015*. Recuperado de: <https://lacinetika.wordpress.com/2016/05/12/exit-dassistencia-a-la-projeccio-del-documental-mirar-morir-de-coizta-grecko-mexic-2015/>

LAVILLE, Jean-Louis (2004). *El marco conceptual de la economía solidaria. Capítulo 11 del libro Economía social y solidaria. Una visión europea*. Recuperado de: http://www.socioeco.org/bdf_fiche-document-131_es.html

MARTÍ ROM, Josep Miquel (2005). *Central del Curt*. La Revista N.º 0, verano 2005. Recuperado de: https://www.macba.cat/uploads/20050628/rom_cas.pdf

MIR GARCIA, Jordi (2012). *La Central del Curt i el cinema alternatiu a Catalunya*. Polietica (Portal d'ètica i filosofia política). Universitat Pompeu Fabra. Recuperado de: https://www.upf.edu/materials/polietica/_img/1.pdf

ORDÁS, Carlos Ángel (2016). *Noviolencia, objeción de conciencia e insumisión en España, 1970-1990*. Revista Latinoamericana Polis (En línea) Nº 43. Recuperado de: <https://polis.revues.org/11618>

RODRÍGUEZ, Jesús (2016). *Del Princesa a la Flor de Maig: okupació versus oligarquia*. Setmanari La Directa. Recuperado de: <https://directa.cat/del-princesa-flor-de-maig-okupacio-versus-oligarquia>

RODRIGUEZ, Rafael (2007). *Hegemonía y Democracia en el Siglo XXI: ¿Por qué Gramsci?* Cuadernos Electronicos de Filosofía del Derecho Nº15. Universidad de Valencia. Recuperado de: <https://www.uv.es/cefd/15/rodriguez.pdf>

SALA, Ramón (1991). *Cine republicano entre 1936-1939: Pluralidad y propaganda*. Nosferatu Revista de Cine (Donostia Kultura). N.º 7, pp. 38-43. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10251/40785>

SZPILBARG Daniela y SAFERSTEIN Ezequiel (2014). *De la industria cultural a las industrias creativas: un análisis de la transformación del término y sus usos contemporáneos*. Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas, Vol. 16, N.º 2, versión On-line ISSN 1851-9490. Mendoza. Recuperado de: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-94902014000200007

VÉLIZ, Mariano (2010). *El Cine Militante Latinoamericano y la Narrativa Contrahistórica*. Revista Lindex: Estudios Sociales del Arte y la Cultura. N.º 1. Buenos Aires. Recuperado de: http://revistalindex.com.ar/contenido/numero1/nro1_art_Veliz_Cine_militante.pdf

VELLEGGIA, Susana. *El neorrealismo y la lucha por la descolonización de los imaginarios*. Revista Cine Cubano. N.º 21. Recuperado de: <http://www.cubacine.cult.cu/sitios/revistacinecubano/digital21/articulo17.htm>

Páginas web.

AJUNTAMENT DE BARCELONA (2018). *Comissionat d'Economia Social i solidària*. Recuperado de: <http://ajuntament.barcelona.cat/economia-social-solidaria/ca/el-comissionat>

BANC EXPROPIAT DE GRÀCIA (2011). *Breu Història del Banc Expropiat*. Recuperado de: <https://bancexpropiatgracia.wordpress.com/breu-historia-del-banc-expropiat/>

CAN BATLLÓ (2011). *La Plataforma Can Batlló*. Recuperado de: <https://www.canbatllo.org/historia/plataforma/>

COL·LECTIU CHIGRA (2012). *Col·lectiu Chigra*. Recuperado de: <https://sindominio.net/chigra/nueva-web/pres.php>

COMUNS URBANS A BARCELONA (2018). *Comuns Urbans a Barcelona. Pràctiques de defensa, cura, reapropiació i gestió comunitàries*. Recuperado de: <http://bcncomuns.net/es/cpt/18/>

COOP 57 (2018). *Coop 57 Serveis financers Ètics i solidaris*. Recuperado de: <https://www.coop57.coop/>

COOPOLIS (2016). *Coopolis, l'ateneu cooperatiu de Barcelona*. Recuperado de: <https://bcn.coop/>

EGUZKI VIDEOAK (2014). *Feria y jornadas de Economía Solidaria de Navarra*. Recuperado de: <http://jornadas.reasnet.com/eguzki-bideoak/>

FETS (2018). *FETS-Financiación Ètica y Solidari*. Recuperado de: <http://fets.org/es/>

I.C.A. COOP (2018). *International Cooperative Alliance*. Recuperado de: <https://ica.coop/es>

L'APÒSTROF (2018). *L'Apòstrof cooperativa*. Recuperado de: <http://apostrof.coop/>

METROMUSTER (2010). *Metromuster Cultures Audiovisuals Emancipadores*. Recuperado de: www.ciutatmorta.wordpress.org

NAU BOSTIK (2015). *Nau Bostik, espai de creació i difusió de la cultura*. Recuperado de: <http://naubostik.com/projecte-bostik/>

OBSERVATORI DESC (2018). *Observatori DESC. Drets Econòmics, socials i culturals*. Recuperado de: <http://observatoridesc.org/>

PROJECTE IDRISSA (2018). *Idrissa, un projecte col·lectiu*. Recuperado de: <https://idrissa.cc/ca/>

PARTIDO POPULAR (2018). *Partido Popular*. Recuperado de: <http://www.pp.es/>

SANTS TV (2006). *Sants TV La Televisió Comunitària de Sants*. Recuperado de: <https://www.sants.tv/>

YOMANGO (2014). *Yomango, porque tú lo vales*. Recuperado de: <http://yomango.net/2012/02/yomango-porque-tu-lo-vales/>

XARXA D'ECONOMIA SOLIÀRIA. *Xarxa d'economia solidària*. Recuperado de: <http://xes.cat/es/>

ZUMZEIG (2016). *Zumzeig Cine Cooperativa*. Recuperado de: <http://zumzeigcine.coop/es/>

Programas electorales.

Plataforma ciudadana, constituida en partido político GUANYEM BARCELONA (2015). *Eje Recuperando la Cultura. Programa electoral de Guanyem para Barcelona en Comú. Elecciones Municipales del 24 de mayo de 2015*. Barcelona.

Partido político PODEMOS (2015). *La Cultura que Podemos. Programa electoral de Podemos Cultura. Elecciones Autonómicas del 24 de mayo de 2015*. Madrid.

Vídeos académicos.

ERREJÓN, Íñigo (La Tuerka) (6 de junio 2012). *¿Qué es la hegemonía?* (Película "En el nombre del hijo"). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=4y8iexjiGUM>

ANEXOS

ANEXO A.

PREGUNTAS BASE PARA ENTREVISTAS EN PROFUNDIDAD NO ESTRUCTURADAS.

1. ¿Cómo, cuándo y con qué fin nace este proyecto/plataforma audiovisual?
2. ¿Por qué se apuesta por un modelo económico y cultural alternativo al de industria cinematográfica dominante? ¿Cuáles son las principales razones que llevaron a tomar esta decisión?
3. ¿Cuáles son las estrategias de organización y financiación que permiten hacer sostenible un proyecto con estas características?
4. ¿En qué antecedentes históricos, fílmicos, teóricos o de movilización social/activismo consideras que encuentra su inspiración o sus bases?
5. ¿Cuáles son las temáticas más comunes que ha producido/distribuido/exhibido esta plataforma? ¿Se decanta más por contenidos contrahegemónicos o también por contenidos más comerciales o “de autor”? ¿Por qué?
6. ¿Se ha trabajado conjuntamente con otros colectivos sociales o cooperativas? ¿Cómo ha sido esta experiencia?
7. ¿Cuál es el propósito que persigue el proyecto en la comunidad a la que se dirige? ¿Se ha hecho esta intención efectiva?
8. Basándote en esta experiencia, ¿podrías afirmar que el audiovisual es una herramienta de empoderamiento y transformación social?

ANEXO B.

ENTREVISTAS A LOS PROYECTOS QUE HICIERON PARTE DEL TRABAJO DE CAMPO (POR ORDEN DE APARICIÓN).

ENTREVISTA A UNA REPRESENTANTE DE LA XARXA D'ECONOMIA SOLIDÀRIA Y LA FIRA D'ECONOMIA SOLIDÀRIA DE CATALUNYA.

Entrevista realizada a Alba Hierro: miembro de la XES, co-coordinadora de Pam a Pam y coordinadora de la FESC. Con fecha de: 20 de enero de 2018.

¿Cómo definirías la economía social y solidaria? ¿Cuáles son sus bases?

Empecemos primero con la parte del término. Porque parece un nombre muy raro. Esto está súper bien explicado –y sobretodo cómo evoluciona- en la introducción al Informe de Economía Social y Solidaria de Barcelona que se hizo el 2016 por Iván Miró y Ana Fernández. Ahí explican como “economía social” es un término que se usaba históricamente para describir empresas que tenían un funcionamiento horizontal y que revertían en la sociedad. Pero es a partir de la Ley de Economía Social, en la que se estipulo cuáles eran las formas jurídicas que determinaban que se estaba dentro de ella -esto fue una cooptación del Estado de la economía social-, que se redujo el término de “economía social”, o al menos la forma de evaluarla, a formas jurídicas que eran las cooperativas, asociaciones, fundaciones, mutualidades y algunas otras más específicas. Sí que son formas jurídicas que por la forma que tienen garantizan más democracia y más participación que una empresa al uso, pero se reduce el marco de la economía social a ellas, haciendo que pierda su parte más transformadora. Entonces, hacia los años 90, sobre todo muy vinculado con Latinoamérica -en este caso en el fórum de Brasil-, desde la gente que consideraba la economía social algo más amplio, se empezó a cuajar el término de “economía solidaria”. Y lo que aquí se hizo fue engrandecer el nombre con el término “economía social y solidaria”. La gracia es volver a los orígenes, es decir, a los valores que mueven esta economía para el cambio.

Entonces, yo para explicarlo normalmente utilizo un término que es de Jordi García que es “la triple sostenibilidad”. O sea, la economía solidaria lo que plantea son tres niveles a la hora de hacerse corresponsable cuando haces actividad económica. Hay una parte inicial que es recuperar el término economía porque parece que cuando hablamos de economía hablamos de finanzas y en realidad no es esto. La economía es cómo produces y distribuyes bienes y servicios para que lleguen a la gente que los necesita. También con qué valores haces eso para garantizar que la gente esté bien y que el entorno esté bien. Entonces ¿qué significa estar bien por “la triple sostenibilidad”? Es cómo cuidas de las personas que forman parte de una iniciativa. Y aquí entrarían, desde la horizontalidad y la democracia, pasando por la capacidad de participación, o la corresponsabilidad de generar una perspectiva feminista. En suma, como cuidas de sus necesidades y como rompes con esa lógica de trabajo-mercadería. Y aquí lo que la economía solidaria hace mucho es aglutinar diferentes corrientes de pensamiento que van coincidiendo en esta dirección. Por ejemplo, la economía feminista ha influido un montón, hasta el punto de que en la propia XES tenemos una comisión de economías feministas. Entonces, ya no se trata de crear teorías o discursos, sino que hay discursos que ya estaban ahí y al ser súper válidos, entonces se incorporan. Por eso la economía solidaria va añadiendo capas de otros saberes que se cuestionaba la economía imperante.

La segunda parte, sería entender que cualquier actividad económica que hagas se hace en las sociedades. Es decir, no puedes ser indiferente a tu entorno y por ejemplo montar un bar en barrios donde el comercio desmedido está ayudando a expulsar a los vecinos. Aquí entraría toda la parte de lo que llamamos la “formación de mercado social”, un concepto en el que trabajamos mucho en la economía solidaria, que se refiere al hecho de cuidar las finanzas que se utilizan, cómo se produce, cómo se distribuye, cómo se genera un consumo responsable y cómo se construyen redes igualitarias no basadas en la competitividad sino en el refuerzo de la comunidad en la que se opera. La idea de esto, es entender que cuidar el impacto social, tiene

que ver también con entender el territorio, con vincularte con los movimientos sociales del mismo, etc. Y otra parte tiene que ver con la idea del “retorno social” –más vinculada con el tercer sector-, que es como integras a personas que normalmente están expulsadas del mercado laboral o simplemente de las comunidades en general. Es decir, frente a la competitividad, promover la intercooperación, trabajar conjuntamente para conseguir objetivos comunes, no crecer porque sí, sino crear alianzas que te hagan más grandes si hay que dar una respuesta...Por ejemplo nosotros hablamos mucho de la intercooperación generada por redes en territorios o barrios y también de la intercooperación sectorial por gremios de trabajo que se vinculan y se ofrecen servicios entre sí. Aparte, también ahora se está constituyendo, en cooperativas de segundo nivel, la idea de unificar proveedores por sectores. De esta manera se hace la compra agregada pidiendo rebajas para poder lidiar con el poco volumen de demanda que tienen respecto a las empresas capitalistas del mismo sector y al menos conseguir ser sostenibles. Pero en lugar de competir, utilizan las finanzas éticas y toda esa creación de mercado social.

Y el último nivel, estaría muy vinculado a la economía ecológica y al decrecimiento, tiene que ver con el impacto ambiental. Que en realidad eso también bebe de toda la teoría latinoamericana del “buen vivir” y de cuidar la madre tierra. Yo diría que en Catalunya se trabaja más las dos otras patas: la agregación de mercado social y la horizontalidad y perspectiva feminista dentro de la organización interna.

¿Y cómo surge la XES como plataforma que aglutina a diferentes proyectos de Economía Solidaria?

Las XES surge porque había ya gente aquí trabajando en varias cosas vinculadas a los principios de la economía solidaria y que se van al primer Encuentro Latinoamericano de Socioeconomía Solidaria en Porto Alegre. A raíz de todos los debates que hubieron ahí y viendo que la “economía social” se había quedado muy difusa, decidieron crear esta red de economía solidaria, que al día de hoy tiene unas doscientas entidades inscritas.

¿Y por qué crees que la economía solidaria tiene mucho más arraigo en Catalunya respecto a otras regiones del territorio español o de Europa?

Sí que es verdad que la economía solidaria está mucho más presente en Catalunya. De hecho, como economía solidaria, Catalunya es la región que está más fuerte en Europa. Hay un punto de teorización de qué es y qué no es economía social y solidaria, al que no se ha llegado desde muchos sitios que la trabajan. Y sí que creo que es fuerte, porque Catalunya en general, aparte del movimiento cooperativo, ha tenido mucha tradición autoorganizativa en general. Entonces es más fácil que la gente se organice, que participe en procesos asamblearios, etc. y no se lo hace tan raro participar de estas lógicas.

¿En Barcelona esto tiene que ver con la tradición de organización vecinal en los barrios?

En Barcelona sí que es cierto que en los barrios -bueno no todos- como por ejemplo en Sants, donde la economía solidaria está más fuerte, tiene que ver con esto. Y también porque históricamente hay barrios donde las cooperativas eran mucho más fuertes, como puede ser La Barceloneta en los años 20, 30. Todos los barrios con más personalidad de barrio y más autoidentificación sí que tienen más arraigo a la economía solidaria. Gràcia y Poble Sec son otros enclaves importantes y también el Raval, aunque no de forma tan estructurada. Es decir, sí que hay una relación proporcional entre la autoorganización barrial y la aparición de iniciativas que respondan a estos valores.

¿Y la crisis ha tenido algo que ver con que emerjan más proyectos de economía solidaria en los últimos años?

Sí, ha tenido que ver. Y en ese sentido creo que la crisis ha tenido una parte buena. Porque mucha gente está aprendiendo que la economía solidaria puede ser una vía laboral. Es decir, para estar precarizado, ganando un sueldo bajo y trabajando en algo que no creo, a lo mejor, puedo estar teniendo el mismo salario, pero trabajando en algo en lo que creo. Porque hay que reconocer que al día de hoy –lo podrás verificar en las cooperativas de cine que entrevisté-, hay mucha precarización en las iniciativas y no se caracterizan por ser proyectos que cobren

mucho dinero. Lo que sí, como autocrítica, está claro que esto implica que hay un cierto estrato social vinculado con la economía solidaria, conformado por personas que se puedan arriesgar a invertir el dinero para el capital social y también, si no funciona, que puedan contar con un sostén económico mínimo. Precisamente en lo que se está trabajando ahora como comisión de la XES, es en ver la manera de incluir en la economía solidaria, por ejemplo, a la población migrante que tienen más problemas de acceso laboral dentro de todo este tinglado. Viendo cómo utilizamos nuestras estructuras –que al final es capital material que tenemos-, para regularizar la situación de personas que lo necesitan y aparte, cómo hacemos inclusiva la economía solidaria.

En ese sentido, plataformas como Verkami o Goteo ¿no podrían ser útiles para arrancar un proyecto o conseguir un primer capital de inversión?

O sea, Verkami y Goteo y goteo, no los consideramos como finanzas éticas, pero si son finanzas alternativas y esto en los criterios que se aplican a la evaluación de proyectos dentro de la economía social cuenta. Es decir, si en lugar de ir a un banco has socializado tu necesidad de financiación, haciendo al usuario final participe de la creación del proyecto, también tiene mucho mérito. Me parece que sí que ayuda, pero también me parece que si eres blanco, hablas catalán, te expresan bien y sabes un montón, es mucho más fácil que puedas usar y vender tu idea en esa plataforma. O sea que la discriminación sigue estando igual, aunque utilices una plataforma para conseguir dinero.

Volviendo a la ESS ¿Qué es la FESC?

Las FESC o Fira d'Economia Solidària de Catalunya, es un proyecto que este año hará su séptima edición y nació desde la XES al ver la necesidad de sacar músculo y enseñar qué éramos un montón. La idea es tener un espacio donde se visibilicen diferentes alternativas de economía solidaria -aquí también incluimos bastante economía social o tercer sector- y organizar charlas y congresos sobre temas de actualidad, presentación de proyectos más consolidados o nuevos... en fin, un poco intentando abarcar lo que se proponga desde la comunidad. Y luego hay un tema, que si que se elige desde la organización para trabajarlo con ponentes especializados y tener un eje vertebral cada año. La idea es esa, que una vez al año la gente tenga un sitio referencial, un punto de encuentro, para ver que somos muchos, que estamos haciendo algo distinto y que funciona con mucho trabajo.

¿Cuáles son las ventajas o desventajas de la figura jurídica de cooperativa y su rol en la economía solidaria?

A mí no me verás como una ardua defensora de constituirte como cooperativa. Creo que puede ser útil, por ejemplo, a la hora de pasar por el proceso de hacer unos estatutos y pensar tu gobernanza cuando estás trabajando junto a varias personas. Pero eso no es lo que define o no define que seas un proyecto de economía solidaria. Para constituirte como cooperativa tienes que poner un mínimo de capital social de 3000 euros -que no todo el mundo tiene-, enfrentarte a mucha burocracia, pagar a un gestor que se encargue del papeleo, etc. Por suerte, sí que es verdad que cada vez hay más ayudas para esto que viene de la administración pública -de forma directa- y a través los ateneos cooperatius –de forma indirecta-. La Generalitat, por ejemplo, ha sacado un proyecto para promover el cooperativismo en Catalunya y lo ha vehiculado a través de estos ateneos cooperatius, que son como núcleos territoriales donde se promueve la cooperación de nuevas iniciativas. Esto empezó el año pasado y este año eso ha ampliado. Coopolis es uno de estos, que sería el correspondiente a Barcelona y opera desde Sants. También hay otros en el Maresme, en Girona, en Lleida, en Tarragona, en Hospitalet... no tengo toda la lista, pero se puede decir que ahora mismo hacer una cooperativa es más fácil. Sobre todo porque son entidades que invierten dinero para hacer formaciones sobre que significa constituir una cooperativa, sobre la formación de la forma jurídica, su fiscalía, sus ventajas y desventajas, si se quiere que sea con ánimo de lucro o sin ánimo de lucro, etc. Desde Coopolis, por ejemplo, se lanza cada año una beca que la ganan seis entidades. Y a esas seis entidades ese premio les da la mitad del capital social que necesitan para empezar y les paga hasta 1500 euros de temas burocráticos para iniciar los papeleos.

Ahora mismo es verdad que hay más ayudas públicas para montar una cooperativa, aunque yo creo que esto va a acabar en algún momento. Y esto viene de algunos estudios que dicen que las cooperativas crean trabajos más estables y más duraderos. Por eso desde los servicios de ocupación de algunos ayuntamientos, se está viendo como una inversión futura. Yo tengo mis reticencias y mis miedos al respecto. Porque cuando tu promueves que se hagan cooperativas y montas estructuras para fomentarlas, por ser la administración pública has de funcionar con unos indicadores y fuerzas la máquina de que algunos proyectos, que a lo mejor no hubiesen seguido ese recorrido se van condicionados a hacerlo. De todas formas, lo que es seguro es que no hay injerencias desde las instituciones. Los proyectos funcionan de forma bastante autónoma, es decir, cada ateneo cooperatiu funciona diferente y no es que hay un patrón exacto de funcionamiento o formaciones. Además, la mayoría de los proyectos con los que ahora mismo trabajamos son proyectos bastante politizados, que claramente, si hacen trabajo de denuncia no tienen que justificar a nadie.

La economía solidaria está desvinculada de la administración y de la regulación estatal, entonces no es necesario tener una forma jurídica como tal o ser un proyecto con licencias y toda esta burocracia. En este sentido, el límite de la economía solidaria no existe porque nosotros no nos manejamos por eso. Y el foco de la economía solidaria básicamente para mí es que, en este sistema en el que vivimos, hay gente que dedica muchísimas horas de su tiempo a trabajar dando un sentido a la transformación social que buscamos.

Lo que sí me preocupa es que ahora mismo la Generalitat y l'Ajuntament –a través del Comissariat d'Economia Solidària-, están poniendo mucho dinero para financiar a la ESS. Y eso lo que sí puede generar es una burbuja en el sector. Y esto puede afectar a todos y todas las que trabajan de forma directa o de forma indirecta en proyectos financiados por la administración pública, en el momento en que la Generalitat, por ejemplo, decida que ya no quiere invertir en esto. ¿Qué se haría con ese montón de personas que se han incorporado a cooperativas o a otros proyectos? Es un debate que tenemos pendiente.

¿Cómo es posible que se sostengan proyectos dentro de la economía solidaria en un entorno con fuerte arraigo a las lógicas capitalistas y mercantilista?

Aquí es donde utilizo el esquema es de Rubén Suriñach que lo que dice es que muchas veces cuando hablamos de economía, se habla de finanzas, de la parte especulativa. En realidad, la economía tiene muchas más capas. Está la parte productiva que produce bienes que pasan al mercado y se intercambian por dinero –que es como funciona ahora mismo-. Pero todo eso no se sostiene sin una parte comunitaria que es que tú tienes que vivir en una comunidad que te aporta muchas cosas sólo por vivir en ella. Y ahí dentro se encontraría la organización colectiva y proyectos comunitarios que no pasan por el mercado. Y más abajo de la pirámide está el trabajo de cuidados o doméstico -que muchas veces son relegados al ámbito de lo familiar- principalmente ejecutados por mujeres y que tienen un valor importantísimo dentro de la economía. Al final, en la base, estaría todo lo relacionado con el impacto ambiental y lo que se conoce como metabolismo ecológico.

Esta parte productiva siempre va a existir. El problema es que ahora mismo hay toda una parte productiva que la hace el Estado a través de las administraciones, pero el grueso de la parte productiva se hace de forma mercantil. Entonces la idea es pensar cómo producir bienes y servicios fuera de esta lógica y a la vez, adaptándote al mundo en el que vivimos. La clave está en romper con la lógica de que los productos que vendo y la gente con la que trabajo son mercaderías y recuperar la lógica de yo estoy produciendo bienes y servicios porque mi entorno los necesita y quiero dar respuesta a esa necesidad. Y mientras lo hago quiero cuidar a las personas con las que hago esto. Este debate se ha tenido mucho en la XES, el debate de las contradicciones. Pero, si no queremos ser endogámicos y queremos llegar a que la gente sepa que hay otras maneras de hacer las cosas, nos toca jugar en el campo del enemigo y aceptar ciertas contradicciones. Pero, prestando atención a no caer en las lógicas competitivas ni lucrativas.

ENTREVISTA A LA COOPERATIVA AUDIOVISUAL METROMUSTER.

Entrevista realizada a Xavier Artigas: sociólogo, activista, cineasta y fundador de la productora Metromuster. Con fecha de: 7 de febrero de 2018.

¿Cómo, cuándo y con qué fin nace este proyecto/plataforma audiovisual?

“Yo siempre ubico dos nacimientos en este proyecto. Uno es anterior al 15-M, que es en el momento en el que un proyecto personal mío, tiene la voluntad de convertirse en colectivo. De ahí nace “No-Res”, que es la primera película que hacemos como Metromuster con voluntad de crear un proceso participativo juntamente con las personas afectadas del caso que retratábamos, el de la colonia Castells. Aquí digamos que se centran todas las bases de lo que luego será Metromuster, tanto a nivel de lo que es la cultura libre, pero también la voluntad de transformación social y la voluntad de hacer comunidad. Y luego, durante este proceso nos pilla el 15-M. Ahí hay una explosión de intercambio de personas con afinidades comunes y, como cosa paralela, nace el tema de la comisión audiovisual del 15-M en la que yo personalmente me involucro al cien por cien. Entonces, lo que acaba pasando es que algunas personas que participaban de la comisión audiovisual acaban siendo parte de Metromuster, y ahí se da como un renacimiento.

Son como dos momentos importantes para el proyecto. De ahí sale “Ciutat Morta”, que en esos momentos era simplemente el documental del 4F, durante unos años no tenía más nombre que este. Y estuvimos como casi dos años investigando y haciendo entrevistas con ese caso que nos pilló muy de cerca porque justo Patricia (Heras) se suicidó dos semanas antes del 15-M. Entonces estaba todo impregnado y los que estábamos en audiovisual teníamos eso muy presente. Y al estrenarse el documental del 4F okupando el cine de Via Laietana en 2013, de alguna forma, fue como la apuesta de largo de Metromuster, como una declaración de intenciones muy potente a nivel de proyecto que va más allá de lo que sería proyectar una peli en una pantalla, es decir, todo lo que se genera alrededor de un proyecto de esas características. También se reveló la voluntad desde la guerrilla de la comunicación de llegar con un impacto mayor del que puede tener un proyecto documental al uso. A partir de aquí, sorprendentemente -no lo esperábamos-, el documental que luego ya se convierte en “Ciutat Morta” al ser seleccionado en el Festival de Málaga -por un tema de forma no podíamos presentar un documental que ya estuviera estrenado-, tiene muy buena recibida, gana el festival y empieza a ir a muchos otros. Y después de un largo proceso acaba también en la televisión y se da el *boom* de “Ciutat Morta” en Catalunya, lo cual hace que como proyecto a Metromuster se nos posicione como una especie de vanguardia audiovisual política. Que se nos considere como tales, hace, de alguna forma, que tengamos más fuerza para ir haciendo otros proyectos y también para crecer como equipo. Es decir, económicamente no nos va muy bien, pero si que es verdad que a nivel de estatus, esto hizo que ganemos una cierta seguridad que luego se replica en proyectos como “Tarajal” o ahora con el “12 de octubre...” y con “Idrissa...”, que es el proyecto con el que estamos trabajando ahora.

¿Por qué se apuesta por un modelo económico y cultural alternativo al de industria cinematográfica dominante? ¿Cuáles son las principales razones que llevaron a Metromuster a constituirse bajo la forma jurídica de cooperativa?

La forma, o sea la primera forma que tuvo este proyecto fue una S.L. (Sociedad Limitada), que la monte yo en 2009. Y básicamente esto nace de la reflexión o de la constatación de que si se quiere jugar al juego de las coproducciones audiovisuales, poder financiar dignamente un documental, acceder a subvenciones, etcétera, es mucho más fácil teniendo una estructura empresarial, una empresa audiovisual como tal que esté dada de alta en el Registro de Empresas Audiovisuales de Catalunya (REAC). Como que para existir de alguna forma, lo más fácil es ser una empresa. Entonces en esos momentos lo más ágil era crear una S.L. que permitiera hablar de tú a tú con TV3, que es lo que hicimos con “No-Res” y gracias a esto hicimos una coproducción. Es decir, TV3 entró en “No-Res” y a partir de aquí, se gestionó todo lo que implica ser una empresa audiovisual que habla con distribuidoras, busca financiación, material, etcétera. Y bueno, en ese momento fue lo práctico.

En un momento comenzábamos a ser más gente y ya estábamos más consolidados en el equipo, -o sea, cuando estaba ya Xapo (Ortega), que entro en el proyecto durante el 15-M, o Salvador o Roger por ejemplo-. Las condiciones entre nosotros ya habían sido desde el minuto cero cooperativas, en ningún momento asumí yo el rol de jefe del proyecto, entonces nos pareció totalmente lógico, natural y hasta urgente convertir la estructura en una estructura de cooperativa que de alguna manera formalizara y blindara el hecho de que si yo en algún momento cambiara de opinión y quisiera tomar las riendas no pudiera hacerlo porque el proyecto pasaba a ser de las trabajadoras.

¿Cuáles son las estrategias de organización y financiación que permiten hacer sostenible un proyecto con estas características?

En Metromuster propiamente no vivimos exclusivamente de estos procesos. Por ejemplo, nosotros llevamos ahora dos o tres años inmersos en el proyecto "Idrissa..." que es un proyecto que ha generado muchas cosas a nivel de reparación de cara a la familia, pero también de reflexión sobre colonialismo. Ahora estamos con lo de la campaña del cambio de nombre de la plaza, también pudimos localizar a la familia, hemos trabajado con Tanquem els CIEs, que ha sido también una forma de reactivar esta plataforma... es decir, de alguna forma la investigación para hacer el documental y el documental en sí mismo, acaba siendo una excusa para activar otras cosas que tienen mucho más que ver con lo colectivo. No hemos podido vivir de esto todo este tiempo, es decir que en paralelo hemos tenido que hacer trabajos comerciales, algunos más coherentes que otros con nuestros principios, pero nunca nos hemos vendido al capitalismo. Es decir que nunca hemos hecho publicidad. Sí que hemos hecho campañas para la CUP, por ejemplo. Pero también hacemos documentación de espectáculos de calle para el Ayuntamiento -esto es de las cosas que hace más tiempo que hacemos-, o campañas puntuales para algunos colectivos o ONGs más o menos reformistas, pero siempre desde el ámbito de lo social, o de cultura popular en la calle, cosas así, que no nos molesta hacerlas. Colaboramos también con gente que tiene otros proyectos similares, o con "30 Minuts" y hemos hecho otros trabajos también vinculados a TV3. De alguna forma tenemos una vida comercial que implica yo creo que un 70% de nuestras entradas. Sí es verdad que en todo este tiempo hemos aprendido a financiar lo que hacemos e reinvertir las ganancias en nuestros proyectos, campañas, etc. Es decir que hemos encontrado formas, no solo desde la subvención pública, sino también desde fundaciones privadas y otro tipo de mecanismos de financiación que nos permiten que una parte cada vez más importante de nuestras entradas sean exclusivamente para las campañas de impacto político relacionadas con los documentales que hacemos. Hasta el punto que con "Idrissa...", este año -que tiene un gran protagonismo a nivel económico en lo que hacemos-, por ejemplo, yo estoy pudiendo dedicarme casi al cien por cien al tema con alguna gente más. No todos, pero sí que nos permite cada vez estar más metidos en estos procesos. Y es contradictorio, porque que te financie según quien no siempre es gratuito. Es decir, por ejemplo, el Estado te da una subvención y tú tienes que hacer una justificación y te puedes gastar el dinero en una serie de cosas y en otras no. Y ahí entra todo un tema de ingeniería de producción ejecutiva que hace que tengas que pensar muy bien a quién le pides dinero, cómo gastarlo, para qué, de forma que puedas ir teniendo el máximo de libertad en lo que consideramos que es nuestro activismo, pero al mismo tiempo en responder ante quien nos está financiando. Lo más importante ha sido creerse que se puede vivir de esto, no enriquecerse por supuesto, pero tener una vida alrededor de esto. Y esta es la forma de que no tenga que ser algo *amateur*, algo que se haga en los márgenes de la vida o en los tiempos libres, sino que pueda ser tu actividad laboral. O conseguir que el espacio que debería ocupar tu vida laboral, sea también esta forma de hacer activismo.

Además, optar por un modo de producción cooperativo, hace automáticamente que entremos dentro de lo que sería la "red de economía solidaria de Catalunya", de la cual somos miembros, y esto lo que hace es que la vida comercial que tenemos y la mayoría de clientes que tenemos, también pertenezcan a esta red que, de alguna forma, está un poco al margen de lo que sería el mercado convencional capitalista. Es decir, que los principios de solidaridad y de no competencia también son de alguna forma estructuras a prueba de crisis, es decir que si vuelve a haber una crisis económica como la de 2008, como proyectos estamos consolidados de forma que podríamos resistir. El precio que pagamos es que tenemos sueldos muy bajos y nuestro crecimiento es muy lento, pero también la consolidación que hacemos es mucho más

fuerte, mucho más a prueba de las fluctuaciones del capitalismo. En este sentido estamos contentos, es un poco desesperante lo que cobramos, pero tenemos alivio de pensar que estamos generando una estructura ni dependiente de subvenciones, porque no superan ni el 50% de nuestro presupuesto, ni dependiente de una iniciativa privada que está a merced de las lógicas del capitalismo. Intentamos buscar el equilibrio y esto hace que podamos resistir y ser más sólidos. ¿Y si es sostenible el proyecto? Yo creo que sí, que lo va a ser, que lo es ya. Y también el hecho de plantearlo de forma cooperativa hace que siendo una empresa -no olvidemos que esto es una empresa, esto no es una asamblea ni un colectivo al uso, sino que es un espacio donde se genera economía y de la que vive un grupo de personas-, además pueda crear cosas de las que estamos orgullosos y transforman al mundo.

¿Y respecto a la organización? ¿Hay alguna intención en el hecho de trabajar de manera colectiva?

El tema es que tenemos esta obsesión en ser coherentes un poco en todo el proceso. Había unas épocas que también estábamos obsesionados en utilizar *softwares* libres. No utilizar programas como Final Cut o Premier, si no programas de Linux y hasta nos miramos el tema de las cámaras de *hardware* libre. Al final todos tenemos algunas contradicciones, pero sí que en el tema de las relaciones laborales queremos ser coherentes. Yo creo que se puede ser una empresa jerárquica con jefes y ser anticapitalista, por ejemplo. Pero para nosotros sí sería una contradicción. Como empresa el hecho de usar las relaciones laborales horizontales y de alguna forma la inteligencia colectiva, hace que la energía venga de todos los participantes. Entonces no es responsabilidad de una persona que tiene que transmitir su entusiasmo como emprendedor a sus trabajadores, sino que todo el mundo aporta, y esto también hace que si cojea un poco el proyecto, haya más apoyo para salir a flote. Por eso es más sostenible a la larga.

¿En qué antecedentes históricos, fílmicos, teóricos o de movilización social/activismo consideras que encuentra su inspiración o sus bases? Comencemos por el 15-M que mencionabas antes, ¿tú dirías que es un punto de inflexión o de consolidación de colectividades?

Yo creo que es curioso porque todo el espíritu que se defiende en Metromuster ya tenía unas bases muy marcadas, que era lo de la voluntad de seguir su principal lema: deconstruyendo los códigos del activismo, culturas audiovisuales emancipadoras. Y esto en realidad ya estaba ahí antes, no es que con el 15-M se hiciera esta reflexión. Casi que la influencia de todo eso - porque esto no es nada que nazca de aquí, si no que la influencia es anterior-, viene de todo el tema de Agencias que se gesta en Barcelona en 2000-2001. En esa época, salen algunos proyectos como Yomango que luego se convirtió en Enmedio, en el que yo estuve algunos años haciendo tomas de las campañas de lo que llamábamos "Artivismo". Recuerdo que hicimos algunas cosas muy petardas como la ocupación del INE, en el que se hizo una fiesta adentro cuando empezó la crisis -de esto hay un vídeo muy chulo que se llama "Fiesta en el INE"-, y ese tipo de cosas que intentaban mezclar la política con lo lúdico y la propia vida, o sea, como lograr que la política fuera algo que atravesara nuestras vidas desde otros ámbitos que no fueran el asambleario. Yo creo que Metromuster viene muy impregnado de esto, pero aplicado al tema audiovisual.

También como referentes previos al 15-M está la gente de Eguzki Videoak, un colectivo de Pamplona que no sé si aún existen. Esta gente yo creo que nacieron en los 90 y fueron los primeros que defendieron la producción audiovisual con licencias libres y *copyleft*. Hacían una reflexión en torno a la cultura libre bastante potente y también sobre el cine político o el documental político. Recuerdo que tuvimos una serie de charlas/conferencias organizadas por Enmedio en Poble Sec, sobre la posibilidad de hacer una cultura popular de verdad. Y ahí vinieron invitadas esta gente y estuvimos hablando mucho rato sobre el tema. Ellos defendían que el cine político debía ser pobre porque el cine es un arte muy caro por naturaleza y si queríamos hacerlo popular de verdad, generar comunidad a través de ello y hacer algo que realmente sea independiente y crítico, estaba destinado a ser con muy bajo presupuesto. Esto era lo que también podía permitir darle la licencia que quisiéramos, es decir, que no haya agentes condicionantes desde el capitalismo. Y saliendo de esto me tomé como reto investigar si era posible hacer un cine político de transformación radical, popular, que pudiera generar

comunidades, pero que esté bien financiado. Es decir, con la voluntad de que la gente que participara en el proyecto pudiera cobrar dignamente y tomarse esto como un oficio y no como una actividad paralela de activismo.

Yo creo que ahí es donde se gesta los principios de Metromuster. El 15-M lo que hace en realidad es ampliar la masa de activistas dispuestos a hacer cosas en Barcelona en todos los ámbitos, y en el tema audiovisual también se generan muchas sinergias y gente dispuesta a colaborar y aprender unas de otras. Xapo, por ejemplo, que era un arquitecto en paro en esos momentos, se puso a hacer vídeo, que es algo que había hecho de forma muy informal. Bueno, en definitiva, creo que lo que permitió el 15-M es generar mucha energía y estaba claro que si se sabía aprovechar esta energía, si se sabía canalizar, podían salir cosas maravillosas como el Banc, por ejemplo. El Banc Expropiat, también de alguna forma es un subproducto del 15-M. Ya sé que sociológicamente la gente de la que nació no sería el perfil 15-M clásico, pero sí que es verdad que yo me acuerdo que la okupación del Banc, tuvo mucho impacto, es decir, enseguida tuvo mucho apoyo porque estamos en un caldo 15-M, en un clima 15-M que hacía que cualquier desahucio de la PAH por ejemplo –aunque la PAH fuera otra gente y había nacido antes y con otros objetivos–, tuviera mucho más impacto.

¿Y referentes más antiguos? ¿Hay algo de colectivos de cine militante de otras etapas históricas en el proyecto?

Si quieres puedo comenzar por los años 30. Con el proyecto de Medvedkin del cine-tren, que recorre toda la Unión Soviética para poder visibilizar los problemas de los trabajadores y enseñarles como lo hacen sus compañeros en otros pueblos, en un tren que podía revelar en un par de horas todo el material y hacer montajes. Yo creo que la primera gran experiencia es esta, que de hecho, es una experiencia que nace poco después del nacimiento del mismo cine. Lo que demuestra que ya desde el principio había esta voluntad de utilizar el cine como herramienta de transformación social. Yo creo que a partir de ahí se van repitiendo experiencias a lo largo de la historia de gente que no lo entiende como una forma de enriquecerse y de entretener simplemente. Si saltamos a los años 60 70 están el grupo de Godard, Gorin, el de Chris Marker: los grupos Medvedkin y Dziga Vertov, por su parte Jean Rouché...

Total, está esto en Francia y luego hay dos experiencias en el Estado español: uno es el Colectivo de Cine de Madrid con Tino Calabuig y toda esta gente, que hacen un poco lo mismo, van a barrios de Madrid sin ningún tipo de infraestructura para realizar un trabajo con los vecinos y empoderarles a través del cine. Luego hay una experiencia muy parecida en Barcelona que se llama Col·lectiu Video Nou, que esto lo llevan Carles Ameller, que ahora es profesor de la UB (Universitat de Barcelona), también esta Pau Maragall, que es el hermano del expresidente que murió de sobredosis y algunos más. Eran jóvenes de familias bien estantes -porque tener una cámara de vídeo en esos momentos no lo podía tener cualquiera-, pero se van a Nou Barris y al Carmel, donde estaba toda la gente con el tema de la auto construcción del barrio y les dan cámaras para que se documenten ellos mismos. Y entonces, organizan proyecciones de los vídeos que montan para que hagan reflexiones sobre lo que ellos ven y graban también estas reflexiones. Fue todo un proceso experimental con muy buena fe, pero poco impacto. Luego pasa de ser Video Nou a Servei de Vídeo Comunitari.

También está la gente de *Challenge for Change* en Canadá, donde estaba la madre de Naomi Klein y un grupo de cineastas canadienses que se van a comunidades "inuit" y también les dan cámaras. Además, hacen un trabajo empírico de esto, cuestionarios, etcétera y constatan que el proceso de empoderamiento a través de la documentación, lograba que las personas de las comunidades a las cuales se les había dado cámaras y la posibilidad de difundir sus cosas, mejoraban en sus expectativas laborales y otros aspectos. Es una especie de terapia de grupo, el hecho de hacer una reflexión sobre ti mismo en colectivo, hace que te empoderes más. Bueno, a todo esto, yo que era un *freaky* de estas cosas, quería hacer lo mismo en la colonia

Castells. Y obviamente no fue lo mismo, pues ni tenía los medios, ni tenía el equipo de personas necesario.

Para cerrar, ¿podrías comentarme cómo fue la experiencia de la Agencia UO este pasado 1 de octubre? ¿Hay algo del videocativismo de los noventa o dos miles como referente? ¿Fue realmente útil para contrainformar?

Si, la Agencia UO es heredera de las agencias de comunicación que se habían hecho para las huelgas generales. La primera fue la del 29-S de 2010, luego la del 29-N y luego la del 14-M. Entonces había un precedente de la primera, porque allí se juntan las radios libres de Barcelona, más la gente que estaba en La Directa, más la gente de la TV.Cat -que antes era Okupem les ones-, y crean estos *media centers*. Yo creo, que a su vez, se inspiran en los *mediacenters* del movimiento antiglobalización, una de las primeras grandes experiencias de medios libres que se juntan en ese contexto alrededor de *Indymedia*. Creo que se coge este modelo y se intenta hacer una cobertura en directo, lo cual es una locura, pero alguna vez se consigue, sobre todo a través de la radio, y además incorporando todo el tema de las redes sociales. Y la verdad es que funcionan bastante bien estas tres experiencias. Ya en la última, en el 14-M, había una voluntad de ir subiendo vídeos en diferido -porque había que subirlos primero a YouTube-, y sí que generamos un *mediacenter* en el centro donde venía la gente, montábamos los videos y los subíamos tal cual. De aquí salieron bastantes capsulas.

En el momento en que hay la idea de formar la Agencia UO, se incorpora además el tema de la televisión en directo, lo cual es todo un reto, porque la radio, de alguna forma, es más sencilla de hacer a través de antena. La emisión en directo por *streaming* requiere una serie de infraestructuras que eran complicadas. La verdad es que de esta experiencia me quedo con la energía que generó, es decir, con las ganas que había de hacerlo y la cantidad de gente que se juntó con esta intención. Estamos hablando de una reunión de asamblea del día anterior, donde había unas 150 personas, de distintos ámbitos de Barcelona, relacionados con los medios y gente que no tenía nada que ver, pero con mucha energía. Luego la experiencia en si fue un fracaso, un fracaso estrepitoso. Por un error de cálculo muy claro pero que en ese momento no supimos ver. Las agencias que se crearon durante las huelgas generales pretendían visibilizar toda una serie de cosas que no salen en la televisión cuando hay una huelga general. En la tele normalmente filman los cuatro disturbios que puede haber, el típico contenedor quemado y tal, pero no se visibiliza todo el trabajo bonito que se puede hacer desde los piquetes. Y además tenían una función también de información práctica: están habiendo cargas en tal sitio, cuidado si vas a ir por ahí, taparos porque están habiendo detenciones... Es decir, que todo esto fluía y llenaba un vacío que los medios de comunicación convencionales no hacían. ¿Qué paso con la AGENCIA UO de entrada? Hubo muchos problemas técnicos, no teníamos suficiente ancho de banda para internet y todo lo que se requería. Pero sobre todo TV3 estaba haciendo el mismo trabajo, mejor, más rápido y de manera más profesional.

Entonces, como reflexión, estábamos en una lucha que era interesante desbordar, pero que ya se estaba dando. Y para mí todo lo que se genera en el contexto del 1 de octubre -y esto ya no tiene nada que ver con eso, es una opinión personal-, es un clima pre revolucionario inconsciente por parte de la mayoría de gente que está participando de él, pero que si desde el activismo hubiera habido la energía suficiente y la inteligencia suficiente se hubiera podido llegar a desbordar hacia lados muy interesantes, que de cierta manera yo creo que algo que se consiguió y aún estamos más o menos en ello. El tema, es que este clima prerrevolucionario y esta voluntad de visibilizar la represión y la resistencia que había en los colegios, también estaba desde el *establishment* catalán. Nosotros no estábamos desbordando desde los medios libres absolutamente nada. Éramos una imitación barata de TV3 en aquellos momentos. Pero me quedo con la energía y todas las reflexiones que se hicieron. Y el saber que pasado tanto

tiempo desde la última huelga general, aun había mucha fuerza desde los movimientos sociales en Barcelona y ganas de hacer cosas bien hechas.

ENTREVISTA A LA COOPERATIVA AUDIVISUAL BRUNA.

Entrevista realizada a Violeta Octavio y Carlos Juan: realizadores, técnicos de fotografía y miembros de la cooperativa Bruna. Con fecha de: 28 de marzo de 2018.

¿Cómo nace Bruna y cuáles eran sus objetivos principales?

Carlos: Si quieres esta parte te la explico yo, porque Violeta entró hace cuatro, cinco meses. La cooperativa en realidad lleva muy poco tiempo y la empezamos yo y otro compañero: Pere Nadal. Tanto Pere como yo estábamos haciendo un posgrado de dirección de fotografía en la ECIB y llevábamos ya un tiempo trabajando en el sector audiovisual. Y como este sector está bastante complicado para ir sólo como autónomo o como *freelance* para moverte por rodajes, entonces decidimos hacer algo los dos juntos. Nos pusimos manos a la obra, empezamos a currar, a hacer cosas pequeñitas y compaginándolas con rodajes más gordos en publicidad y cosas así. Con el tiempo nos caímos bien y nos dimos cuenta de que estábamos alineados a nivel político y él me hablaba sobre el cooperativismo, bastante, yo no lo conocía mucho. Vengo del País Valenciá y acababa de llegar a Barcelona y allá bueno, el cooperativismo se conoce o a tenido años mejores, pero no tanto como aquí en Barcelona o en Catalunya, no está al mismo nivel. Entonces, él ya estaba en la XES desde hacía años y trabajaba desde hacía doce años en una cooperativa, conocía el modelo en profundidad porque además estaba en la comisión de comunicación de la XES. Así que me empezó a introducir en este mundo. Luego, cuando lo que estábamos haciendo los dos, empezó a coger forma y empezamos a hacer trabajos con mayor regularidad nos planteamos que si queríamos ser algo con una personalidad jurídica, qué queríamos ser. Obviamente queríamos ser cooperativa. A parte por cómo trabajábamos él y yo, porque siempre que hacíamos un rodaje o algo un poco más grande teníamos que contar con gente, y teníamos en cuenta que no creíamos en las jerarquías tan bestias que hay en el mundo audiovisual y en lo rodajes. Desde este punto de vista nuestra forma jurídica era la cooperativa, estaba claro. Al final ya era la manera en la que trabajábamos, independientemente de que estemos constituidos como tal o no, nuestras prácticas iban en esta dirección. Porque sí que tardamos bastante en ser cooperativa, como un año y medio. Más que todo porque al inicio, a nivel económico, no nos era sostenible, estaba complicado.

Después cuando el proyecto se fue consolidando, hicimos un par de vídeos para la XES y este fue el salto cualitativo, de alguna manera. Nos dimos a conocer a la gente, a la gente le gustaba lo que hacíamos y lo que transmitíamos. Desde que empezamos, casi todos los vídeos que hemos hecho sí que han tenido un objetivo o una finalidad de transformación o de mostrar mensajes no hegemónicos y es una de las cosas que hemos tenido en cuenta siempre. Es a partir de estos vídeos que se nos comienza a conocer en el mundo cooperativista y comenzamos a hacer más trabajos. La estructura finalmente se consolidó, entró Violeta al equipo y ya todo cogió un aire mucho más profesional y ya podíamos hablar de una cooperativa bien formada. Entró también la hermana de Pere, Denis Nadal –que también conocía en bastante profundidad el mundo cooperativista-, y desde entonces que estamos en esto.

¿En qué antecedentes históricos, fílmicos, teóricos o de movilización social/activismo consideran que Bruna encuentra su inspiración o sus bases?

Carlos: Justo antes de la entrevista lo hablábamos con violeta. Yo como valenciano lo miro desde fuera, pero sí que es importante la revolución que ha habido el 36, por ejemplo. Al final toda la gente que está aquí somos herencia de las cooperativas que hubieron, de las fábricas que se tomaron o de las industrias que se colectivizaron. Pero esto no tanto enfocado al audiovisual, sino como forma de funcionar y de trabajar en general. Es una cosa que está muy presente. Y gracias a esa gente es que podemos estar hoy donde estamos.

Violeta: Exacto. Por eso nosotras, más que tener unas referencias de cine, simplemente vemos que nos dedicábamos a esto, nos gustaba contar historias y las historias que nos gustaba contar iban más enfocadas a cosas más políticas y más sociales que a cosas más comerciales. Carlos: A nivel cinematográfico... bueno, nosotros somos técnicos, especializados en fotografía y referentes cinematográficos, a lo mejor están más enfocados los referentes de fotografía, pero como lo que hacemos no son películas, no sabría mencionarte algo muy claro. En mi caso, también porque desconozco la historia del cine de intervención social. No es algo que se haya hablado mucho al hacer el proyecto.

¿Por qué se apuesta por un modelo económico y cultural alternativo al de industria cinematográfica dominante? ¿Cuáles son las principales razones que llevaron a tomar esta decisión?

Carlos: Una de las cosas que más nos decantó a venir hacia el cooperativismo, fue el hecho de que trabajando en rodajes para la publicidad más comercial y dentro del mercado capitalista, nos generaba una contradicción constante.

Violeta: Aparte la jerarquía bestia que hay en rodajes tanto a la hora de tratar con las personas, como salariales y de tomas de decisión. Entonces piensas, bueno, si puedo estar en un sitio donde puedo hacer vídeos en los que estoy de acuerdo con el contenido y con la manera de producirlos en términos de igualdad, tiene mucho más sentido. Por eso nuestro trabajo es sobretodo dar voz a otras cooperativas, que por trabajar bajo principios anticapitalistas, a lo mejor no cuentan con los recursos que requiere un anuncio bien hecho. Y nuestro reto era ofrecer un producto de buena calidad, pero con bajos recursos, dando voz a gente que hasta ahora no la tenía o cuyas campañas –precisamente por ser más rústicas- no llegaban a ninguna parte.

Carlos: Exacto. El porqué de Bruna en un principio fue este. Y de hecho siempre hablábamos de una balanza. Es decir, ¿podemos vivir haciendo vídeos solamente para este sector de la economía social y solidaria? Bueno, a veces es difícil. A nivel económico es difícil sostenerse haciendo sólo esto. Entonces, muchas veces hemos tenido que hacer trabajos que no nos han parecido tan coherentes a nivel ético y político con lo que nosotros pensamos, pero es gracias a estos proyectos que hemos podido asumir otros de una naturaleza deficitaria o que no hubieran podido realizarse si no operábamos de esta manera. Por ejemplo, hicimos vídeos para una aplicación de una *start up*, que hace gestión comercial, o también para un congreso del sector hotelero. Esto fue una época en la que no teníamos muchos curros y teníamos que trabajar, necesitábamos el dinero y lo hicimos. Aunque últimamente es cierto que ya no hacemos trabajos con los que no estemos a gusto.

Carlos: También, otra cosa que queríamos lograr es la paridad de género en los rodajes, porque veíamos que es una industria sumamente machista. Así que siempre tenemos en cuenta que haya paridad en el set. No es fácil, a lo mejor tienes que buscar más, pero lo intentamos siempre.

Sabiendo que están muy vinculados a la XES y a esta red intercooperativa, ¿podrían especificar de qué manera trabajan estas sinergias?

Violeta: Bueno, colaboramos un montón con l'Apòstrof, una cooperativa de comunicación que trabaja aquí en el mismo espacio y combinamos las tareas. A lo mejor nosotras tenemos que hacer un vídeo y les pedimos el guion, o ellas tienen una campaña y nos piden el vídeo. Nos colaboramos.

Carlos: Además todo lo que necesitamos ajeno a nosotros, a nivel servicios, es a través de otras cooperativas y la mayoría está en la XES. Por ejemplo, nuestra gestoría está en la XES, o este mismo espacio físico en el que estamos es del grup ECOS, luego los proveedores aquí –energía, internet, papel, etc.- están dentro de la economía solidaria. Eso es lo bueno de estar aquí, que hay una coherencia.

Violeta: También hicimos los vídeos para la FESC y todos los años les hacemos las fotos. Fue una experiencia un poco loca porque además teníamos que gestionar nuestro *stand* y estar

pendiente de quinientas cosas, pero fue bien al final. Y es muy interesante compartir el mismo espacio con todas las cooperativas.

Entiendo entonces que a diferencia de Metromuster, por ejemplo, no se decantan por el documental de intervención social. ¿Cuáles son las temáticas que más trabajan para llegar a ese objetivo de transformación del entorno?

Violeta: Bueno, la transformación creo que está en la finalidad de los vídeos. Por ejemplo, si te viene el Observatorio de los DDHH a pedirte un vídeo contra la impunidad de políticos, tú les estás dando voz a ellos y eso también tiene un mensaje potente. Que igual es un vídeo corto de un minuto, no todo un documental con una historia, pero son cápsulas cortitas, que no son un proyecto personal propio, sino de otra organización o colectivo, pero sí es un contenido político que se va a compartir por redes.

Carlos: Exacto, yo creo que ahí está nuestra diferencia principal con, por ejemplo, Metromuster. Ellos hacen proyectos propios que asumen como cooperativa y que al darles salida tienen una influencia directa en lo político y en lo social. En cambio, nosotros trabajamos sobre todo a nivel de encargo. Dar voz a proyectos afines también es transmitir un mensaje que repercute en la sociedad. Depende mucho de cómo lo cuentas y desde qué perspectiva lo cuentas para que este mensaje de incidencia social se vea reflejado.

Violeta: La línea que hemos decidido seguir como temática recurrente es economía social y solidaria, casi siempre.

Carlos: También porque está claro que quien viene a nosotros es porque sabe lo que ofrecemos y piensa como nosotros.

Violeta: Por ejemplo, hay una campaña que nos gustó mucho, que quizás es la única que no fue por encargo, sino un trabajo conjunto. Fue una sesión fotográfica para la marca de ropa Top Manta del Sindicato Popular de Vendedores Ambulantes. Esto surgió porque una persona que creo que trabaja llevando las redes del sindicato y nos conocía por otro tipo de vídeos, nos contactó. Hicimos un par de reuniones con ellos y lo llevamos a cabo. Son proyectos que también te ilusionan porque te gusta el proyecto y porque a la vez puedes probar cosas que a lo mejor con un cliente que te marca más las pautas no puedes. Por ejemplo, llenamos todo de colores, y se lo propusimos “¿qué tal si llenamos todo de colores?”, “vale, claro”. Ellos encantados y nosotros también al final.

Carlos: Y claro, a nivel de retorno social, el hecho de dar voz al Sindicato Popular... es lo que queremos. Casi siempre hay proyectos con los que perdemos dinero, pero no es que perdamos dinero, es que lo consideramos un retorno social. O sea, dejamos de cobrar un dinero y lo ponemos de nuestra parte porque le queremos dar voz a alguien.

Violeta: Por otro lado, compensando, porque de ahí podemos tener más entradas, también hemos trabajado para el Comissionat d'Economia Solidària del Ajuntament. También hemos hecho una campaña de micro machismos para la Diputació, una campaña interna que ganamos por concurso público y trabajamos junto l'Apòstrof.

Carlos: Hicimos también –porque la Generalitat lo está haciendo hace tiempo–, una especie de campaña por el 600 aniversario de la llegada del pueblo gitano a Catalunya. Y por ejemplo esto fue un proceso largo y bestia. Porque quisimos hacerlo muy participativo, no hacer nosotros el guion, sino más bien acompañar nosotros a que ellos hicieran el guion y se eternizó un poco, pero al final salió lo que ellos querían y fue muy interesante. Se podría decir que fueron ellos y sus asociaciones las que hicieron todo y nosotros lo canalizamos de alguna manera.

ENTREVISTA AL CINE COOPERATIVA ZUMZEIG.

Entrevista realizada a Javier Rueda: productor, director de fotografía y miembro de la sala Zumzeig. Con fecha de: 27 de febrero de 2018.

¿Cómo, cuándo y con qué fin nace este proyecto?

Bueno, el cine ya existía. Esteban Bernatas junto a Guillaume Mariès y su equipo crearon el proyecto del cinema Zumzeig, que era un cine que entendía la exhibición como un aporte real de cultura a la sociedad y por tanto programar un tipo de películas de difícil acceso, muchas películas que directamente si no se pusieran acá no se podrían haber visto. Después de tres años este equipo, que hizo muy bien la tarea como exhibidores, decide buscar otros caminos. Sobre todo el jefe, que era Esteban, se quiso ir para seguir su vida en otras cosas. Y entonces convocó a puertas cerradas durante varios meses a toda la gente de la industria del cine independiente de aquí de Barcelona y Catalunya que fuera afín al cine, que era casi toda la industria independiente, porque al final era un cine muy querido por toda la gente que luchaba por un cine de calidad y de autor. Y nos convocó a puerta cerrada, para preguntarnos: «¿Que haríais si os dejase el cine?» Entre esas 45 personas habían productores, festivales, pedagogos, profesores, creadores, de todo. Lo primero que salió era que sería interesante tener una cooperativa, primero también para poder posibilitar que gente del mismo gremio, pero tan dispar en sus aptitudes pudieran trabajar juntos, aportar su conocimiento, aunque fuera sin trabajar. Una cooperativa nos quedaba muy bien porque permitía que entren otras entidades que daban en asamblea su opinión y también para demostrar que la cultura debía ser entendida de forma popular y de base. Creo que lo teníamos todos muy claro, precisamente porque veníamos de la máxima independencia absoluta dentro del cine aquí de casa, que la única manera de hacer cultura de verdad y sin atarte es desde el lecho popular y de participación colectiva, llámemosle cooperativa, asociación o grupo de colegas.

Después se armó un equipo de seis, siete personas que formamos la cooperativa con dos objetivos. Seguir, por una parte, el trabajo que ya se hacía en el Zumzeig Cinema -que era realmente excelso-, seguir una programación de calidad de películas invisibles que visibilizamos trayendo directores, directoras, debates colectivos, dando lugar a proyecciones sobre temas que por lo general nunca pondrán en la tele en los diarios. También nos propusimos ser la casa de la gente -y esto es algo que añadimos al proyecto entero-, es decir no solo es un espacio para venir a ver películas y pensar, sino simplemente para compartir en el espacio sin necesidad de trabajar ahí, ser socia o entrar a las proyecciones. Es decir, para que cada persona lo haga suyo. Es decir, hay una parte de la cooperativa que somos las seis personas como el eje conductor que hace que esto exista, pero a partir de ahí la gente se lo puede hacer tan suyo como quiera. Incluso teniendo la posibilidad de ser socias-amigas, que llamamos, pagando una cuota y, de alguna manera, hasta pueden decir que lo hacen suyo con su propio dinero. Al final, la idea es que esto sea un espacio de pensar, de cultura, tu puedes venir a leer un libro en la zona de la librería, puedes venir a echar una cerveza, para una reunión de trabajo, puedes venir a un concierto, a un karaoke, a una paellada y a lo mejor un día vas a ver incluso una película. Esa es la idea, una sede social donde hay un cine y un bar, no somos un cine, somos más que un cine, una sede social donde hay un cine, es nuestra meta y es lo que intentamos que la gente entienda, al principio costaba más pero luego la gente está entendiendo esta dinámica y cada vez tenemos más espacios de participación.

De hecho, tenemos ahora siete u ocho comisiones de trabajo voluntario que se dedican a cosas de *marketing* de nuevas miradas, generar nuevas maneras de entender el audiovisual y educación en la mirada en general. Trabajamos mucho con el tema infantil, sobre todo para desintoxicar esta cultura neoliberal-*business* con los niños, con los adolescentes, intentar quitar un poco esta visión, intentar atraer estos públicos para que vean que hay más cosas, que no solo es una única mirada. Y esto, como te decía, también se está organizando no solo por los trabajadores sino también por las comisiones de trabajo, por gente de la base social que deciden de una manera voluntaria meter sus filias, sus fogueos, sus intereses, sus ganas, sus pasiones, su productividad en este espacio. Al final con la suma de todas esas fuerzas salen cosas, las que sean, aquí puede suceder... todo no -nada que atente contra los derechos humanos-, pero a partir de ahí todo puede suceder. Entonces buscamos eso, que la gente se libre de usar el cine y hacer cosas.

¿Cómo se organiza toda esta base social para hacer efectivo el uso del espacio? Y de paso, ¿cómo se organiza la cooperativa en general?

A ver para acceder a esto en realidad no hay mucho misterio, cualquier persona puede hacerlo porque es un espacio abierto al público y tú puedes venir, por ejemplo, a sentarte en una zona de intercambio de libros y pasarte cuatro horas leyendo, nadie te va a decir nada. No hay ningún aporte para la cooperativa más allá del hecho de haber hecho posible un espacio donde uno puede ir a leer tranquilamente, lo cual no es poco. Eso por una banda, luego puedes hacerte “amiga del Zumzeit” pagando 50 euros al año, que en realidad es una pre-compra de seis entradas, así que casi es una excusa. También tienes descuentos si estás en la asamblea, tienes mil posibilidades. Otra opción es entrar como socia colaboradora, que son entidades que aportan su infraestructura a la cooperativa, en la asamblea general rinden cuentas, explican su opinión y dan apoyo, más moral muchas veces que técnico, que tampoco está mal. Y luego están ya las socias trabajadoras que somos nosotros, la gente que trabaja, que es un número más reducido porque depende de poder pagar unos sueldos mínimos. Ahora somos unos cuatro más un proyeccionista que es externo, aunque la idea es que él se meta en la cooperativa cuando pueda. Y esa es un poco la estructura que tenemos. Se organizó así pensando en las trabajadoras y las condiciones de trabajo con las que se quería operar. Priorizando en este sentido, una base social que decide de manera voluntaria invertir su energía y su proactividad en esta sala, dando paso a una fuerza colectiva de la que emergen nuevas ideas e iniciativas.

Luego aparte tenemos un montón de intercooperación con otras cooperativas, muchas de ellas de Sants, obviamente, por tejer la base local. Y a partir de aquí, de todo un poco, desde interoperaciones con entidades que nos ofrecen servicios regulares como la limpieza, como la mensajería, etc. Y por suerte cada vez hay más cooperativas que cubren todas las necesidades, no solo los servicios básicos -que ya están bien poderlos cubrir con cooperativas por la parte ética-, sino también trabajando con otras entidades en el campo de lo social y lo cultural, intercambiando espacios, haciendo políticas de intercambio de base social –pudiendo entrar con un mismo carnet a varios sitios, por ejemplo-, haciendo actividades y presentaciones descentralizadas pero de manera conjunta, haciendo una proyección al aire libre sobre una temática y juntando esfuerzos... Ese tipo de cosas. Una idea que se basa directamente en participar. Todo esto hace al Zumzeit, hace a otras entidades, hace a Barcelona y lo hace la gente al final.

¿En qué medida todo este movimiento de participación e intercooperación se ve reforzado al estar dentro de plataformas de economía solidaria como la XES o la FESC?

Bueno, la FESC está casi desde el principio alrededor nuestro. Hemos participado en su feria, solo que la última ya participamos dentro del *stand* del Impuls Cooperatiu de Sants porque no nos iba bien pagar uno propio, al margen de que has de estar todo el día en el *stand* y al final el problema es que somos tan poca gente aquí trabajando en lo duro, que estar tantas horas ahí era un perjuicio. Por eso decidimos no estar todo el día en la feria, pero si compartimos con el Impuls... Por otro lado, con la XES, hicimos el report que nos pidieron: la memoria anual, social, cooperativa, y la verdad es que nos fue muy bien, porque eso nos ayudó a poner en orden mucha información que teníamos un poco suelta, también porque nos hizo ver ciertas cosas que pensábamos que hacíamos bien, que igual había que hacer mejor, o cosas que pensábamos que estaban flojas y vimos que no estaban tan mal. Creo que tener una visión externa siempre está bien y sobre todo una visión externa de alguien como la XES que lleva trabajando tanto tiempo en esto, es importante. Al mismo tiempo diría que a veces echamos en falta algo más de parte de la XES –con todo lo que nos aporta-, porque aparte de estas memorias anuales tenemos la sensación que el esto del tiempo no tenemos un contacto continuo. Que en realidad no es un problema como tal, porque a lo mejor estamos tan saturadas que nosotras no vamos a buscar a la gente de la XES y tampoco ellas tendrían porque buscarnos. Pero sí que a lo mejor, por ejemplo, con la Federación de Cooperativas sí que hay un diálogo constante y si tienes una duda me planteo consultarles, o con el Impuls Cooperatiu de Sants nos vemos una vez al mes, pues con la XES no tengo esa afinidad. Tenemos obviamente una afinidad política, activista, de prácticas, pero no a nivel de cercanía y proximidad. Pero esto sólo en mi opinión.

A todo esto, ¿por qué en la refundación del Zumzeig se apuesta por un modelo económico y cultural alternativo al de industria cinematográfica dominante? ¿Cuáles son las principales razones que llevaron a tomar esta decisión?

Yo creo que porque no hay más que mirar alrededor el planeta y la sociedad que estamos construyendo con el modelo clásico. Aunque sea por buscar algo diferente a ver si es mejor, para empezar. Obviamente luego, a nivel ideológico, para nosotros todo lo que está asociado a una visión de economía social y solidaria ya nos parece mejor. Pero ni aunque fuera por reacción pura y dura al mundo en el que estamos, tienes que plantearte hacer las cosas de manera diferente, aunque no sepas qué va a salir de ahí. Frente a una industria que maximiza los rendimientos a costa de malas condiciones laborales, sin preocuparse en lo mínimo por la ecología, sacrificando la calidad y viendo al público como simples consumidores, estaba claro que apostar por uno de los modelos que recoge la ESS siempre sería una alternativa mejor.

Creo que si estás en una cooperativa, por lo general –no tiene porqué ser así-, ya tienes una visión política del mundo de izquierdas, en cambio, por ejemplo en una asociación, como no hay una gestión económica por detrás, no tiene porqué ser de izquierdas. Porque el cooperativismo realmente enfrenta al sistema capitalista y lo hace directamente, no de manera tangencial. Y creo también que cuando realmente cambias el trato al trabajador o la trabajadora, ahí realmente estás haciendo política. En ese sentido la idea de una cooperativa es bastante de izquierdas y la puedes llevar incluso hacia la vertiente anarquista. Por otro lado, sí que es cierto que en el cooperativismo hace falta mucho más para revertir la situación actual, pero hasta cierto punto ya ha ganado ciertos espacios, como por ejemplo el alimentario. Tampoco es el mejor modelo, pero ya es algo. Y claro, aquí se añade algo más, una cooperativa en lo alimentario es hoy bastante asumible, pero en el mundo del cine quizás en la parte de creación es más fácil entender una cooperativa que hace películas, pero en la parte de exhibición no se entiende. Porque la gente tiende a pensar, o le han hecho creer –mejor dicho-, que tú vas a un sitio, a un teatro, a un cine, a la propia radio y tú le das a un botón o estás ahí y no puedes decir nada, no puedes interactuar o hacer que eso que se crea ahí puede ser diferente por el hecho de tú estar. Eso es algo que nosotros queremos cambiar, y que la gente se de cuenta que no tiene que ser sólo de una manera. Y por eso hemos escogido la manera cooperativista, porque así se puede crear una visión horizontal en la que todo sea permeable y cualquier *imput* por aquí pueda modificar el otro extremo. En las empresas clásicas son tan jerárquicos que es imposible, es más, está mal visto en las empresas clásicas que la gente opine, tú no puedes opinar porque te van a echar.

Contrario a todo esto, nosotros siempre hemos entendido la cultura como un hecho social y popular, creíamos que no podía ser que en una ciudad como Barcelona, que se caracteriza por un movimiento cultural potente, no pudiera tener un primer intento de sala cinematográfica cooperativa que impulse que este modelo se replique y sea más habitual. Sobre todo por eso, no con el fin de ser los primeros, sino con el fin de no ser los últimos. Porque al final, también esto es una empresa -que hay que pagar facturas, hay que mover la economía, pagar salarios, etc-, pero planteándose cambiar las cosas, las formas de gestión, de participación y de relaciones laborales. De hecho, nosotros cada vez que vemos que alguien quiere hacer algo parecido lo primero que hacemos es ponernos en contacto para ver si podemos ayudar en algo. No es que tenemos la solución a las cosas ni el dinero, pero desde la experiencia sí que podemos ayudar a la expansión de este modelo. Porque al final lo que tú ofreces es lo mismo que antes, pero mucho mejor y al final el coste acaba siendo el mismo ¿por qué no hacerlo de esta manera? ¿qué hace que la gente repita el esquema clásico? Pues el desconocimiento de que se puede hacer de otra manera. Y contrario a lo que le han dicho la anarquía no lleva a la locura, sino que lleva a la ordenación más lógica de las cosas.

¿Y cuáles dirías que son las limitaciones del modelo? ¿Alguna de naturaleza burocrática?

Todo proyecto, de la naturaleza que sea tiene sus dificultades. Unos tienen más papeleo, otros más riesgos, etc. Pero al menos en nuestro caso lo hemos asumido de la mejor manera que hemos podido. Yo mismo me encargué de la parte jurídico-fiscal y me comí papeleo a saco, pero es algo que tienes que hacer y ya está, todo y que es menos papeleo que una S.L., por ejemplo. Luego si es verdad que durante el año está el tema de las actas de reuniones de

equipo, gestionar el tema de los socios, recogerlo en un libro –porque te lo pide la ley-, etc. Y así vas sumando tareíitas, pasar en limpio las actas, darles un formato, organizarlas, hacerlas sellar por el registro de cooperativas y cuando se agota ese libro volver al registro para que te hagan otro... Pero bueno, en un año al final no es tanto trabajo, pero sí que se han de cumplir. Respecto a los trámites como sala, son los mismos que tienen que asumir todas las otras salas comerciales –que esto sí que es mucho más demandante-. Se han de hacer “reports” diarios para el Instituto de Cultura de Catalunya, reports diarios al RENTRA que es quien coge las estadísticas de la taquilla, una vez al año el report anual para la UE. En esos reports entran el título de la película, el número de sesiones, los días, las horas, el número de espectadores, el tipo de entrada y la recaudación total. Eso por cada película que pasamos. Esto lo tenemos que asumir porque tenemos una licencia de sala de cine y tenemos que cumplir con la legalidad que esto demanda. También hacemos nuestros malabares, porque a veces queremos poner películas que no tienen ni calificación, entonces lo que hacemos es programar “muestras”, porque en teoría una entidad que quiere hacer una muestra dentro del Zumzeig podría hacerlo, y ya no es responsabilidad nuestra que al haber “alquilado” la sala, se pase según qué película. Es la manera que hemos visto de saltarnos la “censura capitalista”, esa que dice que tienes que pagar X por exhibir cine.

Respecto a los contenidos que se exhiben en el Zumzeig, dadas las características del primer planteamiento de la sala ¿cómo trabajan la fricción entre la voluntad de apostar por una cultura popular y la inevitable exclusión que un material “elevado” pueda generar a nivel de capital cultural?

Esta es la eterna discusión en la historia del cine. No te puedo dar una respuesta para resolverla, pero te puedo decir que nuestra política es no renunciar a poder presentar cosas elevadas –no en el sentido clasista o elitista-, sino por su complejidad. Y también proyectar films de todos los tipos. Pero en lugar de hacerle el juego al sistema capitalista poniendo sólo contenidos comerciales que bajen el nivel para entretener sin pensar, lo que se quiere con el cine que aquí se proyecta es entender al espectador, como una persona activa, con todas sus capacidades y que pueda compartir o ampliar sus conocimientos alrededor de las propuestas presentadas. Y sobre todo hay que cuidar de no tratar de tonta a la gente, es decir, una película es para todo el mundo independientemente de que pueda considerarse muy difícil o muy fácil –esto ya depende de cada quién-. Creo que hay un cine que empodera, que es el cine que aquí ponemos. El cine empodera, el cine te hace mejor persona... Se trata de ir aprendiendo entre todas. Por eso intentamos dar el máximo de herramientas para que la gente pueda disfrutar de estos contenidos y sacarles el máximo beneficio. Hacemos acompañamientos en las presentaciones, charlas posteriores donde viene gente vinculada a la película, hacemos sesiones de debate con algún colectivo que quiera hablar de una temática concreta que sea interesante... Todo eso yo creo que es algo que está en la línea de buscar que el cine sea accesible. Claro que el capital cultural es parte del clasismo que vivimos hoy en día, pero es una lucha que tenemos nosotros desde que nos hemos constituido como cooperativa.

La fama que se había construido el Zumzeig en sus primeros años, sin que esta haya sido la pretensión, era una fama de cine elitista. Y fue cuando se transforma en cooperativa que esto se ha podido matizar, demostrando poco a poco que esa no era la voluntad. Y de hecho algo que está sucediendo mucho últimamente, algo muy bonito, es que antes sólo se acercaban cinéfilos y cinéfilas y ahora, también, pero hay una buena parte de gente que se acerca sólo por ser una sala que está en su barrio, o que no es especializada en cine y le interesa más la sala por el tema del cooperativismo. Y ha sido interesante como la parte más cinéfila a lo mejor no tenía mucha experiencia en la parte cooperativista/activista/asamblearia, han descubierto ese mundo y les ha encantado, y por otra banda, gente que venía del barrio está evolucionando –por decir una palabra-, en su capital cultural porque ahora está ahí en su entorno, en su día a día. Ahora, hay que trabajarlo más, obviamente. Sigue siendo un cine *hipster*, aunque venga mucha gente que no lo es, es algo que se irá ampliando con el tiempo.

¿En qué antecedentes históricos, fílmicos, teóricos o de movilización social/activismo consideras que esta segunda fundación del Zumzeig encuentra su inspiración o sus bases?

Cada persona de la cooperativa, no sólo las trabajadoras, sino en general, todo el mundo que se acerca, tiene una visión política y unos referentes distintos. Podría decir que quizás todos los que venimos del lado del cine, tenemos referentes desde Vertov hasta Godard, Chabrol, Troffaut, etc., que siempre están ahí. Pero no sólo los referentes están en las películas, también en la literatura. Están los filósofos como aquellos de la Escuela de Frankfurt, cuando hablaban de cómo el capitalismo utilizaba la cultura para generar mentes vacías y productos fáciles... También, por esto de trabajar el cine en los barrios, resuena el Col·lectiu Video-Nou que luego acabaron formalizando el Servei de Video Comunitari. De hecho, como proyecto futuro nos estamos planteando hacer unas jornadas de cines cooperativistas –no es que haya muchos cines cooperativa en el Estado español, seremos dos o tres-, o de otros proyectos que trabajen de manera horizontal, donde la idea era invitar a estudiosos del tema y a gente que todavía queda de lo que era Video-Nou. Para poner en contexto el tema, saber qué hicieron bien, qué hicieron mal, dónde falló la cosa. Y estaría bien porque estamos ahora mismo en un momento de entusiasmo –algunos ya se están desengañando-, en que el analizar la historia podría ir muy bien.

Lo que sí, en general, creo que la gente que hace parte del proyecto es gente politizada, ya sea por la parte cultural cinéfila o por la parte cultural popular de barrio. Porque todo lo que sea actuar es política y es gente con ganas de actuar, no gente pasiva que se quede en casa viendo la televisión. Obviamente, hablándote del modelo del proyecto, estamos en Barcelona y los referentes son obvios. Es una ciudad donde la historia del anarquismo es importantísima. Y de alguna manera cogemos la esencia de esta historia desde los años 20 hasta ahora, con todo lo que pasó en medio, en el 36, durante el franquismo o luego en la Transición cuando los comunistas y los socialistas se cargaron a los anarquistas con falsos atentados, todo por su lógica de luchas de poder. Justo acabo de producir un documental al respecto que se llama “El Entusiasmo” junto al historiador Luis E. Herrero que ha podido recolectar material anarquista inédito de la CNT. En cuanto a cómo esta historia toca al cine hoy en día y a este cine, somos conscientes que si bien cuando la CNT se apropia de los cines para la autogestión obrera, directamente estaba rompiendo con todo lo establecido -y es ahí donde radica su fuerza y el valor que tuvo esta iniciativa-, nosotros no podemos ahora mismo aspirar a aquello, y si bien queremos romper con lo establecido, hemos tenido que adoptar unas ciertas normas de la estructura clásica para ver como ampliarlas desde dentro.

Además de esto, también es acertado hablar de los referentes de la Barcelona actual, la de hoy en día. Por ejemplo, lo que pasó en la última década. Creo que la crisis fue parte de este proceso. E indudablemente lo que sale de ahí, como el 15-M, si que influye, aunque el 15-M es una suma de cosas, es una suma de otras luchas sociales que ya se estaban dando. Eso fue bueno y fue malo. Todos sabemos que la movilización es fácil cuando hay un descontento y cuando vienen etapas mejores la gente ya no se preocupa tanto por el prójimo como parecía que le importaba antes. Pero bueno, hay que aprovecharse de todo ese movimiento que se genera cuando las cosas están mal, para transformar. Y cuando vengan las cosas buenas aprovechar esa bonanza para hacer pedagogía, para explicar, para que no se pierda aquello conseguido. Al final la única manera que tienes de cambiar las cosas es con esas pequeñas o grandes crisis.

Por otro lado, estamos en una Barcelona donde el cooperativismo/anarquismo –coge lo que quieras de cada lado-, está en un auge tremendo porque tenemos a unos gobernantes y unas gobernantas que lo están apoyando en mayor o menor medida. Es decir, más que cuando teníamos a las derechas. Al final, por H o por B está llegando ayuda. El Ajuntament por ejemplo ha creado el Comissariat d’Economia Solidària y ojo, es un cambio. Se está consiguiendo algo con el municipalismo en esta ciudad que a diferencia de partidos de la izquierda clásica -donde se entiende que el anarquismo sólo puede operar como agente anti estatal y el comunismo sólo desde el interior del Estado-, permite que se pueda ejercer la política de manera efectiva desde lo institucional –intentando cambiar algo desde ahí dentro-, pero a la vez, no sólo desde lo institucional. Y trabajar dentro de la ESS, por ejemplo, es ya hacer un trabajo político diario y continuo. Una idea que a lo mejor en la capital del Estado español no se ha entendido todavía. Por eso creo que ahora mismo es un sector que está en bonanza, la gente está entusiasmada y convencida de que esto funciona, que hay que llevarlo adelante. Y no puedo estar más

contento y optimista de que esté de nuevo de moda en Barcelona ser –como siempre se fue-, cooperativista.

ENTREVISTA A LA COMISIÓN DE AUDIOVISUALES DE CAN BATLLÓ.

Entrevista realizada a Toni Piñeiro: activista y miembro de la Comisión de infraestructuras y la Comisión de Audiovisuales de Can Batlló. Con fecha de: 26 de abril de 2018.

¿Cuándo y cómo nace este proyecto?

Para empezar, el proyecto de Can Batlló, nace hace muchos años, en el año 1978, que es cuando en el primer ayuntamiento democrático de Barcelona, después del franquismo hay un cambio en el PGM en que apunta que todo el recinto de Can Batlló debía quedar como equipamiento municipal y un gran parque público. Pero nunca se llevó a cabo. Para transformar una propiedad privada en municipal, se tenía que pasar por una primera etapa en la que se había de indemnizar a todos los industriales de las empresas que había dentro y luego, siguiendo el modelo urbanístico llamado “modelo Barcelona”, indemnizar también a los propietarios del recinto dándoles otros terrenos para que puedan edificar viviendas, oficinas, etc., para el lucro. Así pasaron los años...y las décadas...y recién hacia finales de los años 90, principios de los dos mil, el barrio empieza a decir: “bueno, ¿pero esto cuándo se va a hacer?”. Se va al distrito, se habla con las distintas fuerzas políticas, sin tener resultado. Hasta que llega el 2010, entonces estaba el PSC si no recuerdo mal, y se pregunta: “¿qué es lo que pasa?, porque aquí van pasando los años, ya quedan muy pocos industriales y ya se tiene que comenzar a trabajar para que realmente se cumpla el mandato de que esto sea del barrio”. Nos dieron largas. Y ahí fue entonces que les dimos el ultimátum definitivo: “si para el verano del 2011 no están ya las máquinas trabajando, vamos a entrar y vamos a okupar el recinto”.

Y así fue. Comenzamos a organizarnos, estuvimos todo un año de campaña en el barrio y el 11 de junio de 2011 teníamos todo preparado con todos los equipos para okupar Can Batlló. En esas fechas se vio que la propiedad privada había reforzado todas las medidas de seguridad poniendo alambres de espinos, reforzando también la seguridad privada, pero nada nos iba a impedir hacer lo que estaba programado para el 11 de junio. El plan era entrar a la madrugada, unos veinte, treinta personas, okupar el Bloque Once –donde estamos ahora-, quedarnos adentro y a la vez que salgan tres columnas de barrio, en plan festivo agrupando a gente con les diables de Sants, el tavalers de Sants, els castellers, venir aquí y desde adentro ya abrir las puertas. Esto se había programado para un sábado y sorpresivamente el jueves anterior, nos llamaron desde la propiedad que era la inmobiliaria Gaudir y desde el Ayuntamiento y nos dijeron: “¿cómo es que vais a okupar? Si les vamos a dar las llaves”. Entonces fue así, se firmó un contrato de sesión rápidamente ese mismo jueves y nos dieron las llaves. Así que lo que en principio era una acción de okupación y resistencia se transformó en un acto lúdico. Y a partir de aquí vimos que fue muy bien haber hecho esta presión a la administración para que abriera Can Batlló al barrio, pero también nos enfrentamos a que ese mismo día teníamos que pensar como comenzar a gestionar el espacio.

Lo primero que se decide fue constituir la Asamblea de Can Batlló. Entonces fueron unos días en que se abrieron estas naves –que no tienen nada que ver con lo que es ahora- y se llenaron de actividades artísticas y culturales. En un principio, en esa asamblea, según la documentación gráfica, más de 100 personas había. A partir de ahí estaba todo por hacer, por ejemplo, algo tan básico como dar luz y dar agua. Pero tampoco estábamos solos, en realidad sabíamos que se iba a hacer rápidamente por la estructura con la que contamos. Es que estamos hablando de un barrio de Sants que ya tenía previamente unas estructuras organizativas vecinales muy fuertes: l'Assemblea de Barri –conformada por Can Vies y otras entidades-, el Centro Social de Sants, etc., que ya estábamos trabajando en común. Lo que ha facilitado ser un barrio fuertemente organizado a la hora de entrar aquí. De hecho, la lógica fue que Can Batlló se convierta en otra entidad más de ese tejido.

Si esto se da en junio del 2011, ¿es posible que el 15-M haya tenido que ver con la fuerza que cogió la Plataforma Can Batlló para poder recuperar el recinto?

Sí, sí claro. Todo el empoderamiento de la calle no es una cosa que salga por generación espontánea, sino que el movimiento del 15-M reforzó lo que ya se estaba dando. No de una manera directa, pero sí por las personas del barrio que habíamos participado del 15-M, primero en Plaça Catalunya y después en todas las acampadas de todos los barrios –aquí en la Plaça de Sants-, pues claro, eso es un empoderamiento. Y todos los movimientos suman.

¿Y la comisión de audiovisuales, en qué momento surge?

El germen de audiovisuales nace con la campaña que duró un año y algunos meses antes de entrar al Bloc Onze. En mi caso, por ejemplo, desde Comunicació de l'Assemblea de Barri de Sants, me ofrecí para hacer un seguimiento audiovisual de toda la dinamización anterior al 11 de junio con la cámara. A la par, conocimos a gente del 15-Mbcn.tv que también hacía seguimiento de todo este proceso y luego nos amalgamamos en Audiovisuales Can Batlló. También estaba Sants TV –un proyecto muy interesante-, que también colaboró con estos registros. Por otro lado, también hemos coincidido con gente como Xapo Ortega, que antes de Metromuster, como vecino del barrio ya colaboraba con material propio. Recuerdo en lo que ahora es el bloque okupado por la Obra Social de la PAH 'La Bordeta', que Xapo ayudó con la filmación de la rueda de prensa, etc. Lo que demuestra que hay toda una red de sinergias en este barrio y en Barcelona. Eso ya lo decíamos hace muchos años: "som molts més dels que volen y diuen".

Pero bueno, para llegar a la comisión como está hoy, se ha tardado bastante. Nosotros las actividades que hemos hecho desde audiovisuales: el taller de edición de vídeo, las charlas, pase de documentales, etc., claro en un principio eran muy difíciles de llevar a cabo porque los espacios todavía eran muy precarios. Aunque ya teníamos asignado uno para audiovisuales, había que arreglarlo, y comenzamos en otros sitios para poder hacer las ediciones. Ha sido algo bastante cambiante, incluso hemos tenido que trasladarnos alguna vez al Centro Social de Sants. Todo dependiendo de las obras y de que haya un estado de una mínima habitabilidad. Ahora ya podemos decir que tenemos dos actividades que se han venido realizando de manera periódica, que son los talleres de edición de vídeo y los ciclos de cine documental.

¿Cuáles son las estrategias de organización y financiación que permiten hacer sostenible un proyecto con estas características?

A ver, la organización como te decía, va por asambleas y por comisiones se las actividades o por sectores de trabajo que se autoorganizan.

En cuanto a la financiación, hay que tomar en cuenta que está el factor de la infraestructura de las naves y de las dimensiones de Can Batlló. En un principio íbamos con nuestros medios, pero ya había un documento, un contrato de cesión de uso. Y a partir de aquí fuimos gestionando con el Ayuntamiento que, por ejemplo, toda la restauración estructural tiene que ir a cargo de los presupuestos municipales. Entonces, una vez dentro, encontramos que ya había buena predisposición con los diferentes gobiernos de estos años, no exentos de problemas, pero que hemos ido superando. Porque entendemos que ahora Can Batlló es un equipamiento municipal y todo tiene que ir a cargo del consistorio. Lo que sí corre por nuestra cuenta es la gestión de esos recursos de parte de los vecinos. Establecemos presupuestos para las obras, para la rehabilitación, tenemos equipos de profesionales de todos los oficios y a partir de aquí nos ponemos de acuerdo con el Ayuntamiento y éste pone el dinero necesario. O, por ejemplo, desde un primer momento llegamos a un acuerdo con la empresa municipal de Barcelona Activa, en que cada año venía por un período de seis meses o un año, un equipo de trabajadores seleccionada por los servicios de ocupación de la Generalitat que tenían como característica ser personas de oficios que llevaran más de dieciocho meses en el paro sin cobrar y que fueran vecinos del barrio. Esto es una fuerza importante que nos permite seguir avanzando y al mismo tiempo crear red vecinal para integrar a personas que están en una situación difícil a la vida laboral y, sobretodo, al proyecto de Can Batlló. Esto es una gran experiencia y muy enriquecedora.

De todas maneras, siempre estamos haciendo constante presión para que desde la municipalidad entiendan la importancia de Can batlló y cómo se puede aprovechar al máximo para que sea el núcleo del barrio, para que cuente el pasado agrícola e industrial de Barcelona, etc. Lo que ahora se está trabajando –por la presión vecinal, una vez más-, son los cambios en el último PGM. O sea, que no sólo está la vertiente de la rehabilitación y de llenar de contenido las naves, sino que también es una visión que abarca el recinto como parte de todo un barrio. Pero bueno, eso, en tema de planificación y presupuesto es una constante lucha para que el Ayuntamiento entienda nuestras razones, un constante dialogar y finalmente conseguir cosas para el conjunto del proyecto.

Luego las actividades son autogestionadas y no lucrativas. No reciben ninguna subvención del Ayuntamiento. Se desarrollan perfectamente desde la autoorganización. Audiovisuales, por ejemplo, no tiene ningún presupuesto destinado y no quiere tenerlo, es un proyecto bastante autónomo. En la comisión se trabaja no sólo lo que el grupo de audiovisuales seamos capaces de generar de aquí, sino desde un primer momento lo que se plantea es dar cobijo tanto temporalmente como de una manera fija a cualquier proyecto que pueda solicitarlo y que pueda venir. Esto a nivel producción, a nivel divulgación, a nivel de fomentar la discusión política sobre cómo tiene que trabajarse el audiovisual, el lenguaje cinematográfico de denuncia, etc. Acogemos todas las plataformas que quieran trabajar estos temas. Para lo único que alguna vez hemos pagado en audiovisuales –y ha sido un gasto muy simbólico-, es para financiar el transporte de algún director que venía de lejos de Barcelona. Pero bueno, para esto al final del evento lo que hicimos fue lo que se llama “taquilla inversa”, donde cada persona que asistía a la proyección luego ponía un aporte a voluntad. Pero es la máxima transacción económica que se haya dado en la comisión. También hay que tomar en cuenta que, por ejemplo, para los talleres, ha habido infinidad de donaciones de material técnico para que nosotros lo reciclemos, tanto de particulares del barrio u otros barrios, como de alguna institución. Pero claro, todo esto va sumando tareas y trabajo -formatear los equipos y ponerlos en condiciones- y la militancia o el voluntariado tienen sus limitaciones. Uno tiene que trabajar, ganarse la vida y el tiempo que puedes aportar algunas veces es poco, sobretodo tratándose de cuestiones como el audiovisual que requieren una parte técnica en la que habría que invertir muchas horas.

Y respecto a los ciclos documentales, ¿cuáles son las temáticas más comunes que se han presentado? ¿Cómo se deciden?

Bueno, es realidad decidir aquello que vamos a presentar es relativamente práctico. Nos reunimos los de audiovisuales, evaluamos el interés que pueda tener una temática en un momento determinado y a mediano plazo, y organizamos ciclos basados sobre todo en documentales de corte social y político, a seis meses vista. Se realiza un domingo a la tarde al mes y luego el trabajo es más de gestión: contactar con los directores, con los equipos de producción, coordinar fechas y disponibilidad para venir, que nos pasen la película, mover toda la información por las redes, la cartelería por el barrio y por espacios afines de la ciudad y preparar el debate.

Claro, luego esto del debate es muy importante, es el momento de compartir las reflexiones y cualquier cuestión desde cómo se ha hecho el documental a nivel técnico hasta el fondo político, las dudas que se presentan. Y esto es una cosa que se viene haciendo en cinefóruns desde antes de la Transición, desde Franco, en la clandestinidad. Es una cosa a la que estamos muy acostumbrados y que es muy enriquecedor. Por eso siempre intentamos prepararlo bien.

Ya que has entrado un poco en el pasado, ¿en qué antecedentes históricos, fílmicos, teóricos o de movilización social/activismo consideras que la comisión encuentra su inspiración o sus bases?

Te diría que los que tenemos más edad –yo tengo 61 años-, pues sí que tenemos esta historia y se trasluce en el proyecto. No de manera explícita, pero a lo mejor en comentarios. Y por remontarnos, nos podríamos remontar al “Acorazado Potemkin” y toda esa vertiente rusa. Luego, hay toda una influencia en todo el movimiento audiovisual político al menos aquí en Barcelona –y calculo también en Europa- de todo lo que ha sido el documental político y militante en Sudamérica y Centroamérica. También de lo que fue el *underground* en

Norteamérica. Y por supuesto del cine ruso de después de la revolución que te comentaba. Aquí también tenemos la cinematografía de la República española, que de una manera incipiente, desarrolló documentales muy productivos durante la Guerra Civil mirando la propaganda desde un punto de vista muy diferente a como lo podía plantear, por ejemplo, el nazismo. Sí que bebemos de todas esas fuentes, más o menos de manera inconsciente, pero quizás los que tenemos más edad con plena conciencia.

Desde la experiencia del trabajo que realiza la comisión de audiovisuales dentro de un recinto como Can Batlló, ¿tú crees que el cine puede ser una herramienta transformadora? ¿Cómo ves que aporta al entorno del proyecto?

El cine, como cualquier otra herramienta, puede servir o para perpetuar el sistema capitalista o puede ser una herramienta transformadora y revolucionaria. De momento ahora mismo, desde Can Batlló lo que nos interesa es integrar todas las actividades y por supuesto el trabajo que hacemos en audiovisuales, a los objetivos más amplios como barrio. Audiovisuales Can Batlló no estamos aislados. Somos gente del barrio y continuamos trabajando en el barrio. Continuamos haciendo documentales afuera de Can Batlló con otros grupos, con otras entidades. Apoyándonos unos con otros, haciendo sinergias. En este sentido somos muy permeables. Es como una madeja. Como decimos aquí: Can Batlló es una fábrica textil que teje una urdimbre, que son todos los hilos del barrio. Es decir que el audiovisual es una herramienta más para esta transformación del entorno, pero no aislada.

Aquí los vecinos y vecinas participan a muchos niveles, no sólo en las actividades sino en el cotidiano del centro social. Y eso queremos que sea Can Batlló, un sitio en el que pueda venir cualquier persona del barrio, independientemente de su ideología de su estatus económico, de cualquier cosa diferenciadora, es decir, que haya sitio para todo el mundo. Esto se ve como ya te digo en los talleres, o en las jornadas que se hacen, en las exposiciones, en las charlas, en las asambleas más variadas, en los proyectos económicos cooperativos que ahora se desarrollan aquí –la editorial Descontrol, la Fusteria o Coopolis-, en el trabajo de las comisiones... Un ejemplo de esto puede ser también cuando hicimos la biblioteca Josep Pons. Josep Pons, era un activista muy activo del barrio que meses antes de entrar a Can Batlló murió de un ataque al corazón. Por eso se le puso su nombre y fue el primer espacio que mano a mano pintamos y arreglamos entre todos los vecinos. Y ahora hay más de 15.000 libros ahí, todos donados por el barrio. En fin, creo que esto demuestra que la revolución y el cambio social para mejor ha de venir de la generosidad de las personas que se implican y de la ciudadanía.

ENTREVISTA AL CINEFÒRUM DEL BANC EXPROPIAT DE GRÀCIA.

Entrevista realizada a dos miembros del colectivo (anónimos). Con fecha de: 11 de abril de 2018.

¿Cómo nace el proyecto y por qué en el Banc Expropiat?

A: Nace porque, como el Banc Expropiat está basado en el apoyo mutuo, la autogestión y propone otro tipo de relaciones entre las personas, entonces se pensó que el ocio también formaba parte de aquello y que un ocio gratuito, o sea, que no haya de pasar por la taquilla de un cine, formaba parte del proyecto. Comenzó hace seis años, cuando en el Banc se comenzaron a proponer actividades.

¿Por qué se apuesta por un modelo económico y cultural alternativo al de industria cinematográfica dominante? ¿Cuáles son las ventajas y desventajas de trabajar esto desde un centro social okupado?

M: Lo bueno de que se trate de un espacio okupado, es que esto nos ha permitido ofrecer al barrio una actividad verdaderamente gratuita y para todas sin hacer diferencias entre unas y otras. Como algo negativo, evidentemente puede estar la poca estabilidad. Es verdad que el hecho de depender del espacio que tenemos puede ser un inconveniente. Sin embargo, creo

que el grupo de cinefòrum ha demostrado ser lo suficientemente autónomo y ha traspasado este problema realizando también sesiones a la fresca, en las plazas u otros espacios afines.

A: Yo cosas estrictamente negativas no le veo. Lo único puede ser que el posible espectador de las películas, muchas veces al ver que se trata de un espacio okupado -con todos los estereotipos que esto conlleva-, prefiere ir a las salas de cine habituales en lugar de ponerse a ver nuestra cartelera. A veces hay la sensación de que como se hace en un espacio okupado y de una manera más artesanal y gratuita, entonces es menos elevado. Yo tengo unos amigos, por ejemplo, que son incapaces de pasarse por aquí y prefieren pagar 9 euros en entrada y no se ponen a pensar: «Ai, feu aquesta pel·li? Doncs passem!»

M: Esto es verdad, pero también puede pasar todo lo contrario. Gracias a que hay una opción cultural que no está tan lejos de la realidad de algunas espectadoras, cuando éstas se aproximan al Banc Expropiat y ven qué es lo que realmente se realiza al interior suyo, comienzan a desmitificar todo el estigma alrededor de la okupación.

A: Bueno, sí.

M: Pueden ser las dos cosas. Quiero decir, pueden pasar las dos cosas a la vez.

A: Sí, eso de cierta forma a contribuido. Todo y que en menor medida, al cine viene gente que a lo mejor no entraría a otros espacios okupados o no se le hubiese cruzado por la cabeza entrar a este. Y esto, volviendo a lo que preguntabas al inicio, tiene que ver también con todas las demás actividades del Banc. Hay una tienda gratis, un taller de costura...una serie de actividades que conforman un todo y que a través de ellas puede ser que la gente haya descubierto que puede entrar a espacios como el nuestro, que se hacen cosas y que se hacen de otra manera que no conocían hasta ahora.

¿Y esto determina de alguna manera la cartelera? ¿Se pasan sólo documentales políticos o cuáles son las temáticas más comunes que han exhibido?

A: Son temáticas más heterogéneas. Lo que sí, siempre se busca que tengan algo que coincida con la línea del proyecto. No escogemos películas al azar. Quiero decir, siempre se procura –incluso en los ciclos de humor- buscar películas que sean críticas o que sean de directores reconocidos como críticos, etc.

M: A mí, al margen de la diversidad de temáticas, lo que me parece muy interesante es la parte del “fòrum”, porque al menos a nivel personal, me ayuda a no consumir la cultura y marchar, es decir que me ayuda a tener una actitud un poco más consiente sobre la temática de la que estamos hablando, me da el *imput* de pensar un poco más y de tomarme en serio la potencia que tiene el cine en este sentido. Quiero decir, que sea una actividad lúdica, no quiere decir que no tenga contenido.

¿En qué antecedentes históricos, fílmicos, teóricos o de movilización social/activismo consideran que el cinefòrum encuentra su inspiración?

M: Yo creo que nunca ha habido una reflexión histórica lineal al respecto en la que se plantee: «bueno, en un cierto momento va pasar tal acontecimiento y se va hacer servir el cine como herramienta de tal manera...» Pero obviamente no es casual que nosotros estemos haciendo un cinefòrum, seguramente no es una práctica nueva en el activismo...

A: Bueno, El cine, junto con el teatro y otras artes, puede ser una herramienta de denuncia y de lucha. Todo y que nuestra selección de películas es muy diversa, intentamos que esta perspectiva esté siempre presente. Porque es una perspectiva que se ha reproducido a lo largo de la Historia. Aunque no se haya pensado el proyecto pensando en ello a un inicio, de todas maneras, estamos conscientes de que este tipo de actividad que realizamos, ha estado presente en el movimiento desde hace ya mucho tiempo. Me refiero al movimiento libertario. Siempre se ha tenido una tendencia a pasar películas y organizar charlas.

M: Sí, no es que hayamos pensado: «ah, como no se quien hacía tal cosa en no se qué época, entonces nosotros también lo haremos». No, pero como ya había dicho, no es casual que nosotras nos hayamos puesto a exhibir cine de esta manera. O sea, en principio yo creo que este proyecto ADN primigenio no tiene. Se ha ido conformando a medida que pasaba el tiempo y a través de ponerlo en práctica. Es como cuando se okupa cualquier espacio –como cuando okupamos este-, que lo más común es pensar: «bueno, y ahora que hacemos con este espacio», sin que haya una intencionalidad previa de «vamos a okupar porque queremos hacer esto, esto y esto»

Y hablando de un pasado más reciente, es verdad que las personas que iniciaron el proyecto del Banc no tienen el “perfil 15-M”, pero ¿el 15-M determina de alguna manera la buena recepción social del proyecto del Banc Expropiat y del cinefórum?

A: No lo sé. Sinceramente, no lo sé. Porque, por ejemplo, Can Vies, por poner un ejemplo de similares características, existía hace mucho tiempo y sin que haya 15-M se va a llenar de vida hace casi dos décadas. Por ahí ha pasado mucha gente que ha hecho teatro, cinefórum, talleres, treinta mil actividades.... Bueno, supongo que el hecho de que el Banc Expropiat aparezca justo el mismo año del 15-M y que ahí fue a parar la Asamblea de la Vila de Gràcia –nacida del 15-M, a lo mejor hace que haya tenido más participación dentro del entorno.

¿Se ha trabajado conjuntamente con otros colectivos? ¿Cómo ha sido esta experiencia?

M: Sí, el cinefórum se hace de dos maneras. Nosotros organizamos ciclos, pero también estamos abiertos a que otros colectivos vengan a co-organizar un ciclo conjuntamente. Evidentemente los colectivos que han hecho sus propuestas son afines y no están alejados de nuestras maneras de hacer las cosas. Tenemos cosas en común.

A: A veces también nosotras somos las que hemos ido a buscar a un colectivo para co-organizar. Y hay un híbrido entre estas modalidades que es que tenemos pensada una temática y hemos buscado al colectivo que pueda dar una charla sobre ella.

A: De las experiencias que recuerdo, está la del ciclo sobre “ensenyament” que se va a montar el primer año... ¿La había organizado la asamblea Grogas de Gràcia?

M: No lo sé. Ahora no lo recuerdo. Pero sí que fue al principio de todo y fue un ciclo muy potente.

M: También fue potente el ciclo sobre la tecnología como herramienta de control, que vino el colectivo Críptica.

A: Ese estuvo muy bien también. Pero, ha habido muchos y muy interesantes.

M: Sí, el de Servicios Sociales también fue muy interesante, o ese de la colonización de Latinoamérica....

A: También porque estaban bien estructurados, porque ha venido bastante gente, estaban bien diseñados, bien presentados...

M: Si, además esto ha sido enriquecedor para nuestro propio grupo incluso.

A: ¡Y tanto! Sí, sí.

M: Después hicimos el ciclo junto al colectivo Colze a Colze en la Plaça Revolució, muy potente.

A propósito, ¿cuál es el objetivo de sacar el cine a la calle? ¿Aporta algo a vuestro proyecto?

A: Por una parte, yo creo que tiene algo de lúdico. De decir: «nos apetece ver una peli en la plaza sin que lo monte nadie, lo montamos nosotras como si estuviéramos en el patio de casa». Y esto además esconde también una intención política.

M: Sí, exacto. Yo también disfruto mucho cuando hacemos el cinefòrum en la plaza. Y es como dar un paso más. Porque además de ser un espacio okupado que organiza una actividad gratuita, lo hace también en la calle. Salir a la calle y okupar el espacio público, sin depender de rendir cuentas a nadie, pasando las películas que el grupo ha decidido y de manera abierta a todas, garantizando así un acceso universal a la cultura, es una acción política. Y en esa experiencia, de depender solamente de tus compañeras, de nosotras, es cuando yo veo al cinefòrum como una herramienta de empoderamiento colectivo

A: A ver, claro, yo también creo que esto forma parte del proyecto y tiene mucho que ver con su esencia. También hay que decir que la Vila de Gràcia es un lugar más adecuado que otros barrios para hacerlo. Hay un tejido, una cierta permisividad, un llamémosle *statu quo* que nos permite estar aquí sin que nos echen fuera. Pero además, no se trata sólo de la ocupación del espacio, sino de hacer cine en ese espacio y también liberar películas. Poner las películas que queremos, sin pedir permisos, sin burocracias, etc.

M: Y aportando el mensaje que queremos dar. Llegando a la gente, ofreciendo cultura libre para todas, universal.

¿Cuál es el propósito que persigue el proyecto en su entorno? ¿Se ha hecho esta intención efectiva?

M: Yo creo que la incidencia del proyecto del cinefòrum se puede ver en el hecho de que hace seis años que estamos haciéndolo domingo a domingo. Es decir, yo creo que al menos en el barrio se valora, porque es un proyecto que todo y estar dentro de un espacio okupado, que hemos ido arriba y abajo con los desalojos, que hemos tenido nuestros conflictos, hemos conseguido mantenernos proyectando todo este tiempo. Y eso se nota cuando otros colectivos se aproximan a nosotras o cuando nosotras explicamos a alguien quiénes somos, qué hacemos, etc., siempre se valora positivamente. La gente se sorprende y eso da mucho valor al proyecto.

Ya que mencionas los desalojos, ¿el cinefòrum ha tenido algún problema para continuar tranquilamente? ¿O no ha afectado en absoluto?

M: Bueno, evidentemente ha afectado, porque no somos ni *supermans* ni *superwomans*. Y es verdad que ha habido momentos que hemos tenido que enfocar nuestras energías en otras cosas que eran más urgentes. Pero, salvo algunas interrupciones, siempre hemos tenido en mente la continuidad del proyecto y siempre hemos vuelto a retomarlo cuando las cosas se calmaban un poco.

¿Cuáles son las estrategias de organización y financiación que permiten hacer sostenible un proyecto con estas características?

M: La verdad es que tenemos pocos gastos. No es algo que nos demande mucho. Tenemos una ucha en el que las espectadoras ponen lo que consideren a voluntad, pero no es algo en lo que pongamos especial énfasis, ni que esté presente al entrar al espacio, ni mucho menos, en ningún momento, nadie se ha sentido mínimamente presionado para poner algo ahí. Y como decía, nuestros gastos se resumen sólo en imprimir los carteles, las octavillas y ya está. Bueno, también se tuvo que comprar el proyector la primera vez, pero entre las aportaciones personales y la caja de resistencia del Banc, hemos conseguido comprar uno tranquilamente.

Según vuestra experiencia, ¿podrían afirmar que el audiovisual es una herramienta de empoderamiento y transformación social?

M: Para mi el cine es cultura y la cultura es empoderamiento. Punto.

A: Carro, supongo que depende de la experiencia de cada uno. Para mí sí que lo ha sido. Pero no sólo el cinefórum, el Banc en general. Esto de plantearse hacer algo y conseguirlo colectivamente es algo que te reafirma.

M: Exacto, el saber la capacidad que se tiene de autoorganización. La experiencia de capacidad de autogestión.

A: O sea, depender únicamente de ti y de tus compañeras. No esperar que tus necesidades las cubran las instituciones. No depender de nadie... eso es algo empoderador. También políticamente hablando.

M: O como ya decíamos, salir a la calle, ocupar el espacio público, tocar temáticas de incidencia social. Eso también hace al proyecto transformador.

A: Por eso, a mí en general el Banc me sorprende, pero una de las cosas que más me gustan del proyecto es la implicación que todos sus componentes tienen. Cuando no tira del carro una, tira la otra y al final acaban saliendo las cosas y es algo muy dinámico. Y la longevidad del cinefórum me sorprende mucho más. Porque implica un compromiso cada semana, implica pensar, asumir la tarea que a cada una le toca, realizarla de manera repetitiva y eso a veces carga mucho. Pero cuando todo está ya hecho me hace una ilusión impresionante.

M: Yo quisiera añadir que una característica importante del cinefórum como herramienta de transformación, está en la forma de organización que tenemos. Que es asamblearia, pero no con los parámetros clásicos. A ver cómo lo explico... Quiero decir, tal y como nos organizamos nosotras, de manera más fluida, y distendida, conseguimos lograr que nuestros vínculos sean más horizontales. O sea, el peligro del asamblearismo puede ser que se desarrollen roles de poder y privilegios dentro de un grupo. Seriedad, silencios... Y el grupo de cinefórum creo que hemos tenido la virtud de encontrar una manera de relacionarnos que combate estas situaciones de desigualdad.

A: El único problema que yo veo a esta forma de organizarnos es que a veces, a alguna de las que están en el grupo, por lo que sea, le pueda desesperar que no haya una disciplina férrea. Y es algo con lo que trabajamos. Pero en general, las cosas salen, fluyen. Y quiero decir que el hecho de que las reuniones se acompañen muchas veces de una cena, una comida, es lo que logra generar un entorno propicio para relacionarnos, como dice ella, en igualdad. Está claro que los roles existen, en cuanto a que cada una se encarga de una tarea determinada en según qué ciclo, pero digamos, estaríamos hablando más de desempeñar tareas, no de roles que puedan establecer rangos de jerarquía.

M: Sí, para mí esta es la gran virtud del proyecto.

A: Sí, la verdad es que sí.

Para terminar, como curiosidad, ¿si en algún momento viniera alguien del gremio audiovisual y os dice: «me gusta lo que hacen, quiero que el cinefórum se vuelva una cooperativa de exhibición, yo lo financio», aceptarían?

M: No se, nunca nos habían puesto ese “caramelo” en la boca. Nos lo tendríamos que pensar muy bien. Pero para mí de entrada, lo primero que me sale es decir que no. Porque el cinefórum es una experiencia de autoorganización, no es una experiencia inmiscuida en el sistema capitalista como otras que -con fines lucrativos o no-, juegan en el sistema. Para mí es una experiencia liberadora, es un descubrir, experimentar otras cosas que no estén en el sistema.

A: A ver, en sentido estricto los tiros van por lo que dice mi compañera, pero a mí particularmente puede ser que en algún punto me genere dudas. Y de hecho me enfadaría mucho tomar esta decisión. Porque para mí significaría el poder liberarme del trabajo que tengo y poder dedicarme a algo que me llena más. Pero, que sí, que al final, acabaría diciendo que no. Porque también tiene sus riesgos. Es un tema muy complicado. Porque claro, eso

implicaría entrar en unas dinámicas, entrar dentro del juego, pero queriendo estar fuera del juego. Y en ese juego hay unas reglas.

M: Claro, eso implicaría que a lo mejor el cinefórum tendría que proyectar ciclos comerciales, con licencias, cobrar entrada...Perdería todo el sentido.

ENTREVISTA A LA CINÈTIKA.

Entrevista realizada a Lúdia, Pablo y Pau: activistas y miembros de la Cinètika. Con fecha de: 20 de abril de 2018.

¿Cómo cuándo y con que fin empieza el proyecto de la Cinètika?

Pablo: Mira, la Cinètika se okupó en abril del 2016, el 3 de abril del 2016 y previamente llevábamos 6 meses de asambleas. Bueno, se impulsó desde distintos colectivos del barrio, desde el Grup Elissa –colectivo anarquista de Sant Andreu-, la gente que quedaba del CODA - el Centro Okupado Deportivo Autogestionado-, alguna gente de “La Gordi”, la gente del PTAC y otros activistas que se unieron de manera individual. Gente que se organizó en el barrio porque vio la necesidad que hay, frente a la institucionalización de las luchas sociales que ha sido creciente en los últimos años, de dar respuestas reales a problemas reales. Por ejemplo, hablando de institucionalizar las luchas, poco antes se había creado La Harmonía. Y como éste habían bastantes sitios con fines sociales, pero institucionalizados. Y pensábamos también en todo lo que significa la okupación, la manera en que ahora se está llevando la legalización de espacios y queríamos también con la práctica oponernos a ello.

Por eso creíamos que era necesario generar un espacio con ese objetivo y que además nucleara un poco las luchas en el barrio. Queríamos que fuera un espacio que tuviera mucha visibilidad, que fuera algo muy grande y también que tuviera una estética no muy identitaria. Venimos del movimiento okupa muy clásico y veíamos que eso era un problema, porque al final, la filosofía de la Cinètika se construye con los actos y el modo de hacer las cosas, no por una simbología determinada. La idea es transformar las cosas con la práctica y cuidar el modo de hacerlas. Al fin y al cabo, la Cinètika es un proyecto muy didáctico. Y bueno, fuimos reuniéndonos y siempre íbamos pasando por la Cinètika, que eran los cines Lauren y teníamos ya el espacio bastante visto. Pensábamos: “¿Molaría eh?, que guapo...” y por otro lado también decíamos: “pero es muy grande...a lo mejor no es posible...”. Bueno pues mira, al final lo hicimos. Para entrar, se organizaron unas jornadas un poco tapadera, en plan “jornadas por un Palomar autónomo”. Entonces se hizo un pasacalle por todo el barrio, por espacios que habían sido desalojados o donde habían habido luchas y tal, explicando cada punto como una ruta histórica, y se acabó aquí con la gente que estaba adentro abriendo la puerta. Y entró todo el mundo, mucha gente empezó a limpiar, porque esto estaba lleno de basura y de suciedad, pero a tope.

Lúdia: La limpieza fue... Déu n’hi do! Varios días, varias semanas, terminábamos con agua y un pañuelo porque salía montón de polvo y bueno, había gente de todas las leches. De repente llegabas y te encontrabas a gente del Guinardó que se había bajado, compas que habían venido de aquí y de allá, en plan “hemos venido a limpiar un rato”. Lo del agua también fue un reto, hubo que fabricar unas piezas, porque es una instalación industrial y no es fácil.

Pablo: Si, fue eso, limpiar, pinchar la luz y el agua. Pero como es una instalación industrial tampoco era muy sencillo, lo del agua costó un poco.

Lúdia: También quisiera decir, volviendo a lo de antes, que lo que pasó con La Gordíssima también influyó en la okupación y en el proyecto. Porque claro, era el lugar donde se hacían las kafetas, donde se hacía algún concierto, etc. Cuando la desalojaron quedó como un vacío. En plan “¿Y ahora qué?”. Si alguien quiere hacer un concierto, o alguien quiere hacer una kafeta...o lo que sea para los del barrio ¿dónde? –pensamos-. Claro, te queda esa sensación. Pero luego cuando se okupó esto, como un proyecto de okupación tal cual, realmente se llenó ese vacío, ese lugar que faltaba. La verdad es que también al entrar, algunas nos sorprendimos de lo grande que era y yo desde un inicio ya dije que podría participar en un

miniproyecto dentro del proyecto más grande. Porque gestionar todo esto es muy bestia. Pero le verdad es que la gente que le ha puesto impulso día a día durante dos años, chapó. Es muy grande lo que han hecho.

¿Y saben un poco la historia de esta multisala? ¿Qué especulador de turno se había hecho con ella? ¿O es propiedad municipal? ¿Porqué queda en desuso, etc.?

Pablo: Vale la historia es así. Este suelo es propiedad del Ayuntamiento. Compartimos la misma parcela con el SAT (Sant Andreu Teatre). Es decir, toda esa parcela de suelo correspondía al teatro. Finalmente tiraron todo de tal manera que quede el cine por detrás. Luego el Ayuntamiento se amparó de una forma legal que se llama "derecho de superficie" para otorgar este suelo a Lauren Cinemas. Eso quiere decir que tiene, durante cincuenta años, el derecho a la explotación de todo lo que está aquí construido –y suponemos que también pagó la obra-. Total, que unos años después la empresa Lauren Cinemas quiebra –impagando a sus trabajadores que se cerraron en el inmueble en protesta- y le deja su deuda a diferentes bancos –como el BBVA o el Institut Català de Finances- que se quedaron con el derecho de superficie por los años que restan. A ellos el cine no les interesaba para nada, lo que querían en realidad era recuperar su deuda. Por eso tiraron para atrás todas las propuestas que se presentaban. Se estuvo hablando de hacer un cine como el Texas, por ejemplo, o incluso un Mercadona. Pero los bancos decían que no lo veían rentable. Más que todo porque para hacer uso del inmueble, se tendría que pagar primero toda la deuda –que asciende a los 6.000 millones de euros- más luego la reforma.

Total, que esa es la historia, todas las iniciativas no tiraron para adelante y el cine quedó abandonado. Entonces nos fue llegando que había gente que se había colado al interior, gente del barrio, que entraban chavales, forzaban las puertas de emergencia, hacían el gañán, vaciaban extintores, pintaban, quemaban butacas... que entraban a hacer el idiota, vamos. Entonces el Ayuntamiento viendo esto y para que no se okupara, tapió las verjas metálicas, pusieron los remaches y unas cadenas por dentro. No dejaron mal cerrado del todo, se podría decir, por lo tanto pudimos entrar.

¿Cómo se organiza un proyecto con estas características?

Pablo: Bueno, luego de que entramos fueron naciendo proyectos de la Cinètika, y ahí se fue gestionando sobre la marcha, buscando la manera más adecuada. Siempre ha habido una asamblea de gestión -que el modelo que se propuso incluso antes de la okupación-, donde se sentaron las bases de funcionamiento -que están ahí fuera en la puerta-, como que no se vendería alcohol, por ejemplo, para que no pasara como en algunos espacios que son un nido oscuro de mala vida. Queríamos generar otro ambiente y se ha notado mucho esto, queríamos que fuera un espacio más para actividades, para el encuentro.

Pau: Y el mismo espacio invita a eso. Ayuda mucho, al ser muy amplio, muy luminoso, fácil de limpiar...

Es verdad, pero claro, a diferencia de otros centros okupados en los que también haces actividades, esto es un cine ¿Eso cambia muchas cosas, o no? ¿Cómo ha sido el trabajo de las personas que gestionan todas las actividades relacionadas con lo cinematográfico?

Pablo: Empezaron ellas, el grupo del jueves fueron las que empezaron a proyectar cine.

Lidia: Sí, al principio teníamos claro que queríamos hacer un grupo de cinefórum, que a la que se pudiera, queríamos invitar a la persona o personas que habían realizado el film, o bueno, intentar preparar una charla posterior nosotras mismas. Teníamos claro que queríamos hacer un cinefórum en el que se generara debate a partir del cine y que fuera un motivo para conversar o para compartir más allá del simple disfrute. Entonces empezamos con ese primer objetivo yo creo que a la segunda semana de estar aquí, después de que el espacio estuviera limpio. Fue la primera proyección que se hizo...

Pau: Espera, ¿estás segura que fue así? Yo creo que la primera cosa que se proyectó fue el documental de Somonte, cuando se okupó. Creo que después de Somonte recién empezasteis a proyectar vosotras como cinefórum.

L: Si, es así, antes de la muestra ya estábamos proyectando. Con un proyector prestado, porque en el Ateneo había uno que estaba hecho un asco y tenía unos puntitos que no se veía nada. Así que luego un compañero nos dejó un proyector y claro, era un rollo porque cada vez que proyectabas tenías que traer el proyector, el portátil, el no sé qué y no sé cuántos... y lo que decidimos fue poner un bote a la salida y quien quisiera pusiera ahí pasta, "la taquilla inversa", que se dice. A partir de ahí se pudo comprar un proyector propio al cabo de nada, bueno, avanzamos un poco de dinero algunas para poderlo comprar antes y luego lo recuperamos. Pero no lo compramos sólo para que sirviera al cinefórum de los jueves, evidentemente, sino para que pudiera quedarse aquí y que sea utilizado por cualquiera de los colectivos o de los proyectos: desde El Festival de Cinema Anarquista, hasta cualquiera de las otras iniciativas que ha ido habiendo. Y bueno, poníamos ahí el cartelito explicando cómo se tenía que gestionar.

También vimos que era necesario mantener la idea del bote para tener dinero y poder comprar cosas mínimas que se necesiten, también para hacer la difusión de la cartelería. Porque claro en el grupito este de cine de los jueves hay gente que es más joven y gente que es más mayor. La gente que es más mayor, tenemos más la historia esta del cartel, ir a la calle, pegarlo, mucho más así. La gente que es más joven, en seguida pues recurre a lea xarxes, que si el Facebook, que si el Tweeter, que si el blog de la Cinètika... Yo no entiendo mucho de esto así que me dedico a los carteles. Luego también se hace la difusión en el barrio, en el pueblo, nos vamos por las tiendas, explicamos qué se va a hacer y para eso tenemos algunos *flyers* pequeñitos con las pelis de todo el mes.

Pablo: Claro, el grupo de los jueves ha aportado mogollón a la Cinètika en general, porque le ha dado mogollón de difusión. Han hecho un trabajo de campo en el barrio espectacular.

Pau: Y en Barcelona, no solo de barrio, también en Barcelona hay mucha gente que conoce el espacio por los jueves de cine, que es de las primeras actividades constantes.

Lidia: Si eso sí, no hemos dejado de proyectar ni un solo jueves desde que se okupó. Solo en agosto del año pasado decidimos dos jueves cerrar porque estábamos todas, absolutamente todas, de vacaciones. Pero en dos años y no sé cuantas semanas, todos los jueves incluso en agosto, no fallamos jamás. Eso sí, no es que nos lo propusimos como una línea, no somos tan cuadradas para decir "vamos a hacerlo todos los jueves sí o sí"... no. Es que en realidad la nos encanta ¿sabes? Yo la primera vez que vi, al entrar a la sala de proyección, toda la gente que había sentada a oscuras esperando ver la película, fue cruzar miradas con otro compañero y comenzar a llorar de la emoción. Y le dije ¿te das cuenta lo que somos capaces de hacer? Es de los momentos más bonitos que yo recuerdo de estas cosas que hacemos nosotras. Momentazos que de repente digo: "Ostia divina...la que hemos liado". Esa sensación te la explico y hasta se me ponen los pelos de punta... si, si, fue precioso. Entonces claro, a partir de esos momentazos, a partir de reunirte pues cada jueves con todas las que hacemos este grupo, es genial. Es tan guapo estar compartiendo ahí la fantasía, porque estás ahí diciendo qué película te gusta a ti, y porqué y tal, rememorando tu vida, tus sensaciones y poniéndolas en común. Es que por eso, yo creo que no hemos fallado ni un jueves, porque es que en verdad flipamos, es que nos encanta.

¿Y cuáles son las temáticas o el género que más se programa en la cartelera mensual?

Nos juntamos siempre una horita antes los del jueves, pensamos las pelis que nos gustaría estando pendientes de algunas líneas -por ejemplo, el tema de género lo tenemos hiper claro como filtro-. Luego dentro de la programación mensual intentamos que haya un documental, luego cine de ficción, que sea variado, que haya a lo mejor una película que sea más de cine de autor, como para un público más reducido a lo mejor, o más experimental, como de cine más para reflexionar, que a lo mejor hay gente que sale y dice: "Vaya chapa de peli" y otros que salen diciendo: "Menos mal que ponéis esto porque nunca se puede ver en una pantalla

grande". Y otras que pensamos que son películas que están muy bien pero quizás son más conocidas y que llama a que quizás venga también otro tipo de público.

Entiendo que además del grupo de los jueves, ahora está el de los viernes. ¿Cuál es el tipo de organización o cuál es la diferencia?

Pau: Claro, surgimos más tarde, no se cuánto tiempo llevamos poniendo pelis los viernes, desde septiembre del año anterior.

Pablo: Bueno, nosotros somos más bien gente de la asamblea de gestión, que no somos un grupo autónomo. Entonces desde la asamblea de gestión, para financiar la Cinètika se hacían los cenadores de los viernes, pero no funcionaban muy bien de gente, por la difusión y tal. Y dijimos, vamos a dar un poco de vidilla a esto, pongamos pelis los viernes. Al menos yo desde el principio había pensado que tendríamos que poner pelis los viernes y los sábados y el sábado sesión infantil... Que es un cine ¿me entiendes?! Pero claro, la energía no es tan abundante. Pero bueno, al final, al menos viernes nos pusimos, para acompañar al cenador. Ahora viene más gente por eso.

Pau: También la idea era poner pelis un poco más comerciales que las que se ponían los jueves. La prioridad es que venga gente, como quizás los jueves es más prioritario poner según que cine para intentar potenciar la cultura, los viernes intentamos financiar el proyecto.

Pablo: Por ejemplo cuando pusimos "Ghost in the Shell", o la de "Blade Runner", la nueva, o la de "Moonlight", se petó sabes, 40 y pico personas. Pero claro, yo todas las películas no las conozco, yo porque me ha venido alguien y me ha dicho que las ponga, porque aceptamos las sugerencias también más nuevas o más *mainstream* pero que aquí son gratuitas. A mí me gusta mogollón que venga gente y diga: "pon esta peli y tal otra" y que la gente sienta el cine suyo ¿sabes?

Lidia: También pasa en los jueves. Que hay que ver que sean pelis elevadas, pero también con unos mínimos de que inviten a verlas. Hemos algunas que a lo mejor, a mí me puede gustar mucho, yo que sé, el cine de vanguardia de los años 20, pero me corto a la hora de proponerlo, quizás una cada muchísimo. O a nuestro compa le puede encantar el cine francés de los años 50 y de tanto en tanto bueno, vale, lo proyectamos. Pero vamos a haciéndolo rotativo y mezclando para no poner siempre un tostón, para combinar esas pelis con una para reírnos, vamos complementando la cartelera... Por eso cuando empezasteis vosotros (el grupo de los viernes) fue genial para esa diversidad.

¿Con qué otros colectivos han trabajado conjuntamente o han generado experiencias enriquecedoras en la Cinètika?

Pau: Yo diría que por ejemplo están las jornadas de "Amors Plurals", que no eran tanto de cine, pero también estuvieron muy bien, vino mucha gente, se hicieron muchas actividades, toda la Cinètika llena, diferentes salas reventando...

Pablo: Sí, con talleres y charlas, es uno de los grandes eventos que se ha hecho aquí estos dos años. Aparte, claro, del Festival de Cinema Anarquista, o la Muestra del Libro Anarquista, que se hace aquí este año y va a ser algo grande.

Pau: Yo más que cosas concretas sería la idea general que la gente pueda contar con un espacio como este para venir y proyectar, por ejemplo, en las asambleas estamos casi una hora solo con propuestas de gente externa que viene. Entonces, los colectivos te hacen ver que se necesitan esos espacios, que la gente lo valora, y eso te da un montón de moral. Quizás es verdad que cuesta mucho trabajo sostener esto, pero ves que funciona, que hay movimiento y que la gente cuenta con este sitio.

Lidia: Yo me acuerdo de un encuentro que se hizo aquí, contra la especulación, que yo además me encontré compañeros y compañeras que tenía del 2004 del Raval, que hacía un montón de tiempo que no las veía y me las encontré aquí.

Pablo: ¿El que se montó desde la obra social?

Lidia: No me acuerdo. Me llegó y dije, voy a ir. Lo conté y éramos más de cien personas. Fue alucinante porque venía un grupo de peña del Raval, luego otro grupo de peña de Drassanes, los que estaban con la lucha contra el hotel ese que querían hacer, que fue previo a que luego se hiciera aquí lo del Sindicat de Habitatge. También es genial lo que decíamos al inicio, un espacio tan grande, que puedas convocar y decir aquí cabemos cien si hace falta, y toma ya, ahí todo el mundo, uno que venía de un barrio y otro de otro, eso a mí me encantó.

Pablo: El día de la "COPEL" también se petó.

Lidia: ¡Ostia. Sí! Lo de la COPEL...

Pau: Se tuvo que hacer otra proyección porque la gente no cabía.

Lidia: Es verdad, lo pasamos dos veces.

Pablo: También la Mostra de Cine Trans/bollo/marica, que además se lo curraron mucho con el tema de la accesibilidad. Son las que pusieron apunto el ascensor, que trajeron al técnico y ahora están haciendo una rampa en la sala 10 para que sea accesible con silla de ruedas y quitaron algunos asientos cuando la muestra esta para que cupieran más sillas de ruedas.

¿Cuáles dirían que son los antecedentes históricos, filmicos, teóricos o de movilización social/activismo en los que se inspira este proyecto?

Pablo: Yo no te sé contestar.

Lidia: Yo tampoco. En realidad, aquí estaría otro compa encantado con el tema de la okupación del Princesa, por ejemplo, porque él sí que estaba ahí. Yo no estaba ahí, pero sí que con la edad que tengo, es inevitable cuando se okupó esto pensar: "años después un cine, ¡toma ya!". El referente entre la gente de 40-50 años es el Princesa, sin duda. Creo que van por ahí los tiros más que por referentes cinematográficos. Lo que significó el Princesa en ese momento. Y mira, han pasado 20 años justos...

Pau: Lo que hemos tardado en crecer, nosotros.

¿Frente a la ciudad marca, como modelo cultural, cuál es la posición de la Cinètika?

Pablo: Bueno, la Cinètika es un espacio anticapitalista entonces, está en contra del proyecto del capital de esta ciudad, de convertir Barcelona en un escaparate y en un centro de consumo. La cinètika busca lo contrario. Crear comunidad, generar cultura de autonomía, empoderar a la gente, y generar redes de apoyo mutuo para hacernos más fuertes y para subsistir no. Es que al final no es una ONG, es por nosotros mismos.

Pau: Y para eso es súper importante la cultura.

Lidia: Lo que tú dices, tenemos una posición cultural anticapitalista, feminista y de autogestión. Yo creo que esas son las tres líneas.

Pau: Esos 3 son los ejes, lo que es la Cinètika.

Lidia: Y súper claros. Porque frente a la oferta cultural que pone a las personas en un rol de pasividad, sin ningún tipo de iniciativa, como consumidoras del ocio enlatado de la marca Barcelona, esta tiene que ser la propuesta clara.

Por último, ¿creen que este proyecto incide en el entorno? ¿Es la Cinètika un proyecto de transformación social?

Pablo: Sí, yo creo que es un proyecto de transformación social. ¿En qué lo he visto?, en boxeo, por ejemplo, cuando viene un chaval de 12 años y su madre a aprovechar el espacio. O en la

gente que viene incondicional al cine, personas del barrio que a lo mejor yo las conozco de venir aquí a ver las pelis, pero que el otro día estaban resistiendo frente a un desalojo ilegal. Luego, el gimnasio es un proyecto muy tocho y muy interesante. Al final, la Cinètika quiere transformar a través de los hechos, con cada una de las actividades lo que se busca es generar una cultura de autonomía y expandirla. Es un trabajo didáctico y no sólo de nosotras hacia el barrio, sino para ir aprendiendo juntas en el camino

Lidia: Precisamente. Claro, hay otros proyectos de okupación, de espacios okupados, como puede ser el kiosko, que estás en mitad de la calle, y hace contacto directo con el vecindario constante porque claro, ya estás en la calle. Pero los proyectos de okupación de un espacio cerrado, si tú te curras como se ha hecho aquí, intentando no tener una estética muy punkarra para que la gente no se asuste, pero sin dejar de ser tú encontrando ese equilibrio, yo ahí veo una de las cosas que han hecho mejor en la Cinètika. Lo que se dice, “fer barri”, compartir con la gente de este pueblo. A mí una cosa que me encantó -y mira que es arriesgado lo del gimnasio-, que un día hace tiempo -y yo he trabajado toda mi vida con adolescentes en cosas de ocio-, llegué aquí y había unos delincuentes de 16 años magníficos, pegando gritos, maleducados, de estos que no le gustan a nadie y que querían entrenar. Y había otro compañero de aquí de la Cinètika que estaba ahí currándoselo, para que se quedaran ¿sabes? Pablo: Y venían los chavales, te pedían las llaves, venían y venga, se ponían a entrenar. Al gimnasio viene peña muy diversa y está guay. Y también un proyecto que está súper bien ahora es un proyecto de rap para chavales que se llama “el club de la escucha”, en el que hacen rap. Y el que lo lleva, está estudiando dinamización social, además que ha tenido mucha calle, y bueno, hace cosas con los chavales par intentar difundir valores no. Por ejemplo, de vez en cuando hacen aquí como peleas de gallos, pero inculcando que no haya competitividad, que no se insulten, cuidar el tema de género... En fin, hablando con ellos, explicándoles que es la Cinètika, ahora ya sale de ellos tomar alguna iniciativa. Ahora a sugerencia suya vamos a hacer una batalla de gallos solo de chicas, cosas así...

Lidia: Es que eso es buenísimo, porque eso es lo que hay. Esos adolescentes, por ejemplo, que lo del tema de género no lo tienen trabajado de casa –como pasa a todo mundo-, pueden caerte mal a ti cada vez que los oyes hablar y tal, pero es que si primero no aceptamos que está eso, no lo vamos a poder transformar. Primero vamos a aceptar que eso es así, y luego desde nuestra manera de hacer las cosas, la única manera de transformarlo es entrar en contacto con ello. Si lo niegas no lo vas a hacer.

Pablo: Claro, pero si invita a entrar a toda esta diversidad, es también por esto que te comentaba antes. Es que con lo que hemos pisado en nuestra vida de espacios okupados, sabemos de dónde venimos...sitios que a lo mejor tiene un tufillo de *ghetto*, de rechazo, sabíamos que no queríamos que el enfoque sea ese. Porque es una identidad que en sí misma no es transformadora. Lo que transforma son los hechos, lo que te define son tus hechos, no que vayas de negro, o que pongas tal cartel o tal otro. Son los hechos y es lo que busca la Cinètika, transformar a través de los hechos. Con cada una de las actividades lo que se busca es generar una cultura de autonomía y expandirla. Es un trabajo didáctico y no sólo de nosotras hacia el barrio, sino para ir aprendiendo juntas en el camino.

Lidia: Sí y creo que también la clave está en crear comunidad, en compartir, que es lo que hacemos aquí. El otro día, había un acto precioso, un concierto de unas compañeras. Y hubo un momento en que le dije a alguien “mira, tengo claro muchas veces por qué nos persiguen a todas nosotras, nos persiguen por esto. ¡Por esta fotografía!” Y era el vestíbulo con un montón de personas diferentes gozando y compartiendo, una con silla de ruedas, el otro mayor, el otro pequeño, el *punkarra*...una diversidad y una alegría de estar juntas, que te hacía pensar que eso sólo pasa en estos lugares, porque eso es lo que desmonta con más fuerza el sistema que han creado, que la gente pueda compartir y romper todas esas barreras reales –no las rampas de acceso-, las barreras a la cultura y a crear comunidad. Eso es realmente transformador

ENTREVISTA AL BOSTIK FILM FESTIVAL.

Entrevista realizada a Jorge Sánchez: activista y miembro de la asamblea de gestión de la Nau Bostik. Con fecha de: 28 de marzo de 2018.

¿Cómo nace este proyecto/plataforma audiovisual?

A ver, es que en realidad no podría empezar hablándote del festival sin antes pasar por la historia de la Bostik. Creo que ahí está toda la esencia de cualquier proyecto que se realice dentro de la nave. Esta era una antigua fábrica de cola, de ahí el nombre. Quebró, incluso hubo un encierro de trabajadores y luego fue abandonada el 2006. Luego la inmobiliaria “La llave de oro” se la compró pensando que esta parte de La Sagrera se iba a reformar por la estación del AVE que iban a construir antes de la crisis. Y como no se construyó se quedaron con el inmueble vacío, abandonado, casi en ruinas... venía gente con problemas de drogas a consumir...en fin, que se degradó totalmente. Después en 2015, Xavi Basiana, que ya ha gestionado otros espacios aquí en el distrito, vio que esto tenía potencial. Y nos juntamos entre algunos vecinos y vecinas, con gente del Ateneu de Nou Barris o de Can Basté para ver cómo se podía entrar a la fábrica. Y ya luego se vio que lo mejor, más seguro y eficiente –porque esperar más era que se degradara más-, era ver de qué manera negociar con “La llave de oro”, que no fue nada fácil porque sabíamos que son parte del problema. Pero bueno, se llegaron a acuerdos, como pagar el IBI o mencionarlos en los carteles y dijimos: “venga, ya está, vamos a abrir la Bostik y a darle vida”. No fue fácil porque había muchísimo trabajo de refacción, de obras...tendrías que haber visto esto cuando lo abrimos, era un trabajo titánico. Y al final fue todo por voluntad de los vecinos que se lo curraron y comenzaron a echar una mano. Y ese espíritu se quedó de cierta manera, porque hay esa sensación de que el lugar es realmente del barrio, porque ha habido esta participación real. Y todos saben que hay un propietario del lugar, saben que hay un pacto que no está ganado del todo, pero también saben que esto es un arañazo a la especulación inmobiliaria. Y la gente está muy contenta de haberse ganado este espacio. Por eso ahora viene más aquí que al Centro Cívico que está al frente nuestro, porque se ha vuelto el núcleo, se podría decir, del encuentro vecinal.

Luego el festival ya viene después. Nosotros cuando empezamos, había un grupo de personas que nos reuníamos, se proponían cosas y ya nosotros hacíamos de gestores del espacio. Pero sí que a diferencia de muchas de las actividades, el festival de cine es una de las pocas iniciativas propias que sale del grupo motor –junto al Bostik Music Festival y el Bostik Photographie Festival-. La idea era montar un festival de cortos que el primer año sea muy pequeñito y después, mirando a largo plazo, que se pudiera ir consolidando. Yo no tiraba del carro al cien por cien, pero sí que estaba en el grupo que mirábamos cortos y sí que fue sorprendente que apenas poner la convocatoria en las redes, nos llegaron centenares de propuestas de todo lado. De La Sagrera, de Barcelona, del Estado español e internacional. Increíble. Y bueno, fue ahí cuando pensamos que un evento con tanta recepción de inicio podía ir más allá de los cortos en sí. Además, que el espacio físico que teníamos favorecía a realizar muchas más actividades en torno suyo. Entonces pensamos: “¿por qué no lo decoramos con carteles de cine?”, luego se hizo un karaoke con canciones de películas conocidas, se hicieron murales en el patio, vino también la cooperativa Zumzeig a hablar sobre las opciones no comerciales del cine.....bueno, se creó un ambiente monotemático en torno al cine durante esos días. Y también fue todo un despliegue de las fuerzas de la Bostik, te hablo de unas quince personas que se volcaron al cien en el montaje técnico, en la organización de las barras, en ver cómo dábamos la bienvenida a la gente para que se sintiera lo más cómoda posible, etc.

¿Y cómo es que se hizo la selección de los cortos? ¿Fue un festival donde había ganadores y premios?

Sí. Bueno, de hecho se proyectaban los cortos ganadores. Había un jurado que era gente del cine. Estaba la Neus Ballús, por ejemplo, porque como aquí estamos gente que venimos de muchos sitios, también tenemos un capital social que ahora tiene afinidad con la Bostik –especialmente gracias al Xavi Basiana-. Por eso uno conocía a la Neus Ballús, el otro conocía a alguien de TV3, la subdirectora del festival de Sitges ya había venido aquí a grabar un spot...

Así que contábamos con un jurado potente y por eso fue una dinámica con poco radio de impacto, pero bastante interesante.

Se creó también “el bostikón”, como estatuilla. Y el premio era más simbólico, aunque también había una remuneración económica dentro de las posibilidades. Eran como 500 euros creo, que venían del mismo proyecto y de que algunos comercios del barrio pusieron sus colaboraciones.

¿Cuáles son las estrategias de organización y financiación que permiten hacer sostenible un proyecto con estas características?

Este no es el típico espacio de afinidad, donde políticamente todo el mundo está en una onda política determinada. Sino que igual que hicimos la noche electoral de la CUP –que sirvió para generar ingresos-, también hay eventos como muy de barrio, como cenas de jubilados, o los vecinos –gente mayor sobre todo-, que se han implicado, se organizan y hacen aquí sus eventos, ven los partidos de fútbol, etc. Hay una interacción muy intergeneracional, con perfiles muy diversos. Por eso también se puede decir que no hay una organización al uso, típica asamblearia, estricta. Sí que hay una asamblea de gestión, pero por coordinar un poco las cosas, los eventos, las finanzas. Pero es mucho más horizontal que otros espacios, creo yo. Aquí lo que hay es una voluntad y una filosofía de no predeterminar mucho qué tipo de organización vamos a ser. Toda la típica burocracia de Centro Cívico del Ayuntamiento o burocracia asamblearia típica de un espacio más politizado, se intenta de evitar. Simplemente se presentan las propuestas, se las pone en un calendario y se gestionan para llevarlas a cabo de manera rápida. Pero no es tampoco que no hay una línea, sí hay política por debajo, pero más como algo transversal. Porque todo esto lo estamos haciendo con unos valores, de autogestión, de no pedir subvenciones, de mantener el patrimonio, de promover lo comunitario... una serie de conceptos básicos, pero sin que se generen estructuras inamovibles. Nuestros estatutos son simplemente instrumentales.

Sobre los ingresos económicos. Funcionamos con una lógica de abrirnos a cosas más comerciales para luego poder mantener vivo el proyecto y para sostener a las actividades que no tienen lucro. Por ejemplo, alquilamos espacios para hacer rodajes de anuncios, o una feria como el “*Eat Street*”, que en principio no tiene que ver con la esencia del barrio, pero tampoco nos molesta. Ellos montan su *food track*, la gente viene con un perfil determinado y luego ese dinero nos sirve para hacer otras cosas. El único trato de esponsorización, si se puede llamar así, es con la cerveza Moritz. Pensamos que si ya estábamos comprándoles el producto para algunos eventos, no era descabellado pedirles 2000 o 3000 euros, más unos precios especiales y la gratuidad de X barriles al año, a cambio del *merchandising* en sillas, sombrillas y el compromiso de vender únicamente esa marca de cerveza. Esta sería la única entrada fija contractual.

Ahora mismo, no es sostenible esto en el grupo que somos, somos como diez, quince personas gestionando y este es un espacio muy grande. Son catorce espacios, un *coworking*, una sala expositiva, hay tres pisos... nunca se acaba de refaccionar la Nau Bostik y no hay nadie liberado. A lo mejor podría plantearse de diferente manera, como cooperativa o algo así, pero de momento lo que hemos priorizado es reinvertir todo en la Bostik. Porque nosotros estamos haciendo una carrera, en la que cuanto más consolidada esté y más actividades haya, más costará que nos la quiten. El próximo año hay elecciones municipales y no es lo mismo que gane Ada Colau, a que gane la CUP o que gane Convergencia, y más cuando estamos hablando de una nave cuya propiedad es de alguien que no tendrá ningún tipo de reparo en echarnos. Por eso hemos calculado que entre entradas y salidas tenemos que gestionar cien mil euros anuales y, haciendo números, el 80% está destinado en reinversión. En material de construcción, obra fina, accesos, montacargas... La idea es, en resumen, hacer una reinversión en resistencia. Como dice Xavi Basiana, nosotros queremos demostrar que no hace falta tener ayudas para que la sociedad civil salga adelante. Una vez que lo hemos demostrado, nosotros no vamos a decir que no a una ayuda, pero que sepan que nosotros somos capaces, que el barrio es capaz de autoorganizarse.

Dijéramos que la filosofía con la que trabajamos es la del Ateneu de Nou Barris, ese sería el referente. Can Batlló también lo es, pero la diferencia con esas dos es que la Nau Bostik no

recibe ninguna subvención y por eso se tiene que financiar de la otra manera. En los debates que teníamos desde el inicio, quedó claro que no queríamos ninguna subvención, porque no queríamos que nos pase como la Fabra i Coats, que la cogió el ayuntamiento y se cargó toda la estructura fabril, dándole un aire y un decorado aséptico –como todo lo que toca el ayuntamiento por los proveedores con los que trabaja-. El patrimonio industrial es algo que se ha perdido mucho en Barcelona –sólo quedan cuatro o cinco grandes fábricas- y es un patrimonio que, a nuestro juicio, es importante conservar. Es importante que se conozca y que se vea que esto era una fábrica de cola. Una cosa muy bonita que hicimos fue organizar una visita con los antiguos trabajadores de la fábrica –que viven aquí alrededor-, para que ellos nos dieran un recorrido a nosotros y nos muestren como funcionaba antes, a qué estaba destinado cada espacio.

Y el festival es también parte de todo esto que te estoy contando. Es una de las actividades sin lucro que se ha podido impulsar por los ingresos que generamos de otro lado. O como te contaba antes, para dar algún premio a los ganadores, para poder organizar más actividades en un futuro, etc.

¿Cuál es el propósito que persigue el proyecto en la comunidad a la que se dirige? ¿Se ha hecho esta intención efectiva?

Ahora con esta pregunta me hiciste acordar algo importante. Después del festival como tal, lo que salió de ahí fue otro proyecto, que eran “los jueves a la fresca”. Decidimos en verano sacar las proyecciones a la calle contigua de la nave y montar ahí el pase de películas. Eso fue un exitazo. Estaba lleno de gente del barrio y de otros barrios. También por el hecho de poner películas que no eran del todo sesudas, sino más bien de temáticas diversas. Cada vecina se traía su silla o entraban aquí a cogerlas y se autogestionaban el espacio, generando mucha dinámica comunitaria. Y de hecho eso es lo que queríamos y lo que logramos con estas sesiones a la fresca, que el proyecto político venga acompañado de la participación de la comunidad. Y por las películas tampoco es que pedíamos permisos, era todo libre y gratuito. Que es donde quisiéramos llegar a largo plazo con todo lo que se hace en la nave.

Esto demuestra que el proyecto funciona, que es transformador, porque la gente ha hecho de la fábrica su punto de encuentro, su lugar para ver propuestas culturales, para compartir, socializar, aportar. Y tú ves que quienes hacen ese trabajo de “voluntariado” –porque lo de militancia aquí no es algo que se utilice como término-, se sienten súper orgullosos de estar participando en el proyecto. El espíritu es muy similar al de las cooperativas obreras o ateneos de principios de siglo, en el que la gente salía de trabajar e iban a disfrutar de actividades culturales en su barrio. Fue esta dinámica en la que los vecinos vienen a “la Bostik” a ver qué hay, la que vimos que se consolidaba con el cine a la fresca. Eso sí que fue la Bostik en estado puro.

ENTREVISTA AL FESTIVAL DE CINEMA ANARQUISTA DE BARCELONA.

Entrevista realizada a B. (anónimo): organizadora, durante dos ediciones, del Festival de Cinema Anarquista de Barcelona. Con fecha de: 7 de mayo de 2018.

¿Cómo nace el proyecto y en qué contexto?

Jo és el segon any que estic i és la vuitena edició, així que la gent ha canviat molt, en veritat. Llavors... pel que jo sé, sempre ha sigut un festival on la pasta, els diners que es treien era per causes antirepresives. S'ha fet a Kasa de la Muntanya, s'ha fet a la Casa de la Solidaritat, s'ha fet ara a la Cinètika, vull dir que s'ha mogut de llocs. La gràcia és que hi ha hagut gent com de diferents col·lectius que s'ajuntaven per això. Que hi ha diferents visions de l'anarquisme que ens ajuntem per això. Aquest any i l'any passat s'ha fet a la Cinètika. A part de perquè és un cine okupat, és perquè la gent implicada en aquests anys tenim més interès en fer-ho en llocs okupats. Si aquest any no s'ha fet a Kasa de la Muntanya és perquè Kasa de la Muntanya està pactant amb l'Ajuntament. Llavors, potser fa uns anys el tipu la gent que hi havia no prioritzaven... També, clar, és un festival que ve molta gent. Has de tenir un espai on pugui

cabre molta gent, on puguis projectar, que no és tan fàcil. ¡Bueno, més que res perquè és un cine eh! Vull dir és un lloc on puguem passar pel·lis amb una mínima qualitat, saps?

¿Y tú crees que este festival se hubiera creado, pese a la fisura social creada por la crisis o la etapa 15-M, o es independiente de esto?

Penso que la gent que ha format part d'aquests projectes és gent que ja militava en espais anarquistes abans de la crisi. Així com les assemblees de barri surten molt més del 15-M, jo crec que hi ha una altra gent que sempre s'està mobilitzant, però que sí que és veritat que amb el 15-M es teixeixen molts llaços entre gent de diferents barris. O s'aprofita aquesta onada de gent que s'interessa per coses.

¿Qué tan importante es el pasado para el festival? ¿Cuáles son los referentes troncales a los que se remite?

Clar, sobretot, sobretot és important el passat a nivell de que estem a Barcelona i a Catalunya i on és dels pocs llocs on hi va haver-hi una revolució anarquista, on hi van haver-hi uns anys de realment col·lectivització de fàbriques, de poder, de sales de cine... un festival com aquest molt més important que a Catalunya no sé on seria, saps? I precisament és una història que és súper recent i molta gent la té tan oblidada que és que si no ho rescatem nosaltres, la gent es queda amb el triomfo de la suposada Transició. Per això nosaltres sempre diem en broma: «Va, posarem una pel·li del 36» Perquè som uns pesats, però realment és important. Aquest any sí que no hem posat tan una pel·li del 36 en sí, però sí que hi ha una pel·li que mostra tota la transició, la de "Poble Rebel". I l'any passat va haver-hi la pel·li "Vivir la utopía". Sí que cada any es posa algo així i jo penso perquè, a part de que som uns pesats, i és l'únic moment de victòria que hem tingut aquí a Catalunya, és per intentar fer una mica d'educació també. Porque el problema és que la gent no ho veu com una cosa creïble. I si tu li mostres que fa anys va haver-hi un moment on això es va dur a la pràctica, que l'autoorganització és possible, està molt bé.

Y durante las sesiones, ¿qué importancia tienen los debates que se generan en sala? Suelen ser bastante comunes, ¿no?

A mi el que em motiva, el record que tinc, -a part de veure gent que venia exactament a veure tal pel·li, tal documental, o sigui gent que de veritat s'ha llegit el programa-, el que em molava era més que res anar sentint la gent que després de la pel·li estaven allà comentant, saps? I gent que jo mai els havia vist a cap okupa ni res. I com realment creava un debat o quan hi havia una presentació, per exemple la de les presons de Grecia, sí que es va crear bastant debat. Lo guai d'aquest any és que hem volgut fer un debat, sense pel·lis. Fer un debat feminista. Perquè el FCAB no sigui només una mostra de cine, sinó un lloc on aportar algo preparat per nosaltres. I per això farem un debat que està encarat a les agressions sexuals com a element narratiu. De cop te n'adones de que no pares de veure violacions a les pel·licules i que tu mateixa les normalitzes i vem començar a reflexionar sobre això. inclús dins el festival de cine ja hi havia dos o tres pel·lis que mostraven escenes d'agressió sexual cap a dones. O sigui, anant a un festival de cine anarquista no pots sortir-te d'això? Com pot ser algo que està sempre? Farem primer com una mini xerrada i llavors un debat encarat amb unes preguntes. I sí que el fem no mixte. O sigui, els homes no poden entrar perquè no volíem entrar en debats tontos, no volíem perdre el temps. Volíem fer debats entre dones, lesbianes i trans. O també el volem encarar d'una manera que no ens vingui la típica persona *freaky* del cine que digui: «No, porque a nivel artístico...». Pues això, anem a parlar d'una cosa molt concreta, que encara que sigui un debat obert a tothom no volem començar de zero. I a més cau en un molt bon moment perquè amb tot això de "la manada" i de les agracions i del "*Me Too*" i tal, és un moment perfecte.

Otra cosa que sí me he dado cuenta, es que a diferencia de muchos espacios libertarios toman en cuenta a conflictos diversos en el sentido geopolítico, ¿no? ¿Ha habido algún tipo de discusión al respecto?

Sí, perquè al final són uns espais súper blancs on ens movem i els espais anarquistes de Barcelona en general. Sí que és veritat que hi ha bastanta pena de llatinoamèrica, però diem

que és la única gent que no és occidental que hi ha als nostres espais en general. Per exemple aquest any sí que una noia d'un país de llatinoamèrica va dir «Oye, a mi m'agradaria que passessin pel·lis d'allà» o ella va fer les seves aportacions i va ser interessant. Perquè clar que hi ha el festival de cine indígena, però el que falta és algo des d'un punt de vista anticapitalista radical d'aquests països, que és lo que no està representat de veritat. Y sí que moltes coses, sempre arriben. Moltes coses de Mèxic, tot el tema del Kurdistan... hi han alguns països on sí que estem més en contacte. L'any passat sí que va haver-hi un docu de Nigèria sobre unes noies que fan boxeig. De fet, aquest curt el vam treure d'un altre festival de curts, que és el "Solo para cortos" que el fan a de Nou Barris. Però bueno, jo crec que encara ens queda pillar més influències. Perquè, clar, al final nosaltres fem la convocatòria i normalment no busquem molt, agafem el que ens envien i en general és algo molt, molt europeu.

¿Cuáles son las estrategias de organización y financiación que permiten hacer sostenible un proyecto con estas características?

Es fa per assemblees. I per exemple aquest any ha sigut molt diferent de l'any passat. L'any passat ens vem dedicar molt a reunir-nos per coses organitzatives i després ens va faltar molt visionar. Visionar juntament, debatre... Al final lo perillós és que acabem passant pel·lis que no haguem vist, o que no tothom hagi vist. Llavors aquest any va ser com «No, ho fem alrevés». Vem quedar i de les primeres coses que vem fer va ser visionar, visionar, visionar i debatre. Al final és lo important, bueno per mi. Perquè al final, que el sopador el fagi un col·lectiu o el fagi un altre o els diners vagin a un lloc o un altre, és igual. Llavors les assemblees sí que son horitzontals i ens hem repartit algunes feines, alguna persona fa la web, alguna persona està amb contacte amb algunes directores, una persona ha subtitulat algun curtmetratge, una persona ha anat a la Cinètika a comprovar que tot estigui bé, una persona ha fet el vídeo de promo... per equipillos. Com que aquí en aquesta ciutat passa tant que tothom està en tantes coses i costa tant reunir-nos, ens hem reunit uns quants cops i després ja hem començat a fer feina autònomament.

¿Y respecto a la financiación? ¿Hay ingresos para el FCAB?

Normalmente no se guarda nada. Però aqueest any hem dit que ni que sigui cinquanta euros els guardem per l'any que ve, perquè si no o posem diners de les nostres butxaques o demanem un préstec a la llibreria Aldarull o altres espais. No és un festival que tingui molts costos. Precisament com que la Cinètika és un espai sense alcohol, el que fem són batidos, els de la cooperativa Més Fresques ens reciclen la fruita i la verdura, les palomitas les intentem comprar el mínim i a part de això comprem alguns productes de nateja. Tampoc paguem a ningú. Màxim podríem pagar el viatge d'algú, un director o directora, però no paguem per cap pel·li ni res.

També està guai que aquest any no s'ha prioritzat tant fer diners com el contingut i això és guapo perquè, què passa? Que sempre necessitem diners per coses antirrepressives, llavors al final sempre estem més pendents de fer diners fer diners que del contingut i al final, clar, el que fa la repressió és que deixis de fer el que estaves fent. Per això aquesta vegada hem delegat el sopador a Ajonegro, que és un col·lectiu que es dedica a fer sopadors per gent i dóna els diners on calgui. És un com un servei de cuina a lo anarquista. I això és guai perquè ens hem deslliurat d'algunes feines. La Cinètika fa el divendres i Ajonegro fa el dissabte i així nosaltres ens podem dedicar a estar allà, a presentar. I res, la pasta aquest any volem donar una part a la MAT, que és gent que els hi han caigut multes per fer una resistència a les torres d'alta tensió, allà a Girona. I a gent del desallotjament de la Llamborda, que hi va haver-hi una resistència per aturar el desallotjament i també tenen multes. I una cosa pendent seria destinar la pasta, que és lo que aquest any volíem fer, a projectes constructius. No només projectes antirepressius. Per exemple a la Cinètika, que hi ha un grup que estan muntant un plató de tele. La idea era donar una mica de pasta per la construcció d'aquest plató, que al final no ha pogut ser, però que per mi és una cosa que està pendent. No estar sempre a la defensiva, si no fer diners també per construir coses.

Y en este sentido, ¿se podría decir que el FCAB juega en la cara contraria a la cultura mercantilista?

Sí, per suposat. És que si com a festival de cine anarquista no ho fem nosaltres, no ho farà ningú. O sigui, està relacionat amb el tema de treure benefici de tot, el tema dels drets i tot també amb el tema de la propietat privada. Sí que podem respectar, per exemple, que un director, directora ens digui «Escolta que l'estic passant a festivals i no el passeu en pen a ningú.» Això sí que és respectable. Aquest any passem en pen els de l'any passat, l'any que ve passarem els d'aquest any. Però tot això que si els drets d'autor, que si tal... O sigui, és que no és el nostre joc aquest. La cultura, per nosaltres és com els fanzines, ha de ser una cosa que costi el mínim, totalment accessible, que tothom en pugui gaudir. Això no vol dir que no sapiguem que darrere hi ha una feina de la gent que ho fa, hi ha uns diners invertits, etc. Per això no és obligatori per exemple que una pel·li sigui finançada autogestionadament. O sigui, és una de les premisses, però entenem que fer un llargmetratge és súper difícil que sigui autogestionat, per això hi ha com tres pretextes que es tenen en compte per escollir una pel·li, però no serem super puristes perquè en el món audiovisual és súper difícil.

¿Y aparte de que se trate de películas autogestionadas, cuáles son esos otros dos criterios de selección?

Com deia, que en lo possible sigui financiada per verkami y tal. Que este año mola mucho porque hay bastantes, yo creo que casi todas. Després que, que estigui feta de manera horitzontalment, com per exemple aquest any "La Cifra Negra", o en lo mesura de lo possible, que això també és molt difícil. I després que tingui un contingut que tingui a veure amb l'anarquisme o que nosaltres considerem que tal. Clar, que compleixi els tres requisits és molt difícil. Y menos nos gusta que salga algún político progre, que esto nos ha pasado y este año pasa. Todos los años pasa que ahora que com estan aquests governs progres als ajuntaments, et surt una de la CUP o una del Ayuntamiento de Madrid y se te cuelan súper rápido. I per això també ens és difícil triar pel·lis, perquè no trobar contradiccions és impossible en el festival de cine.

También pasa que hay autores que empiezo a hablar con ellos y ya me dicen cosas que pienso: «Este festival no está hecho para ti». Hay gente que viene a ponértelo porque lo envía a todos los festivales y le da igual que sea anarquista. Y luego pues piden cosas que es como: «No, no tu t'has equivocat de lloc perquè aquí ni et pagarem, ni has vingut aquí a fer promo, ni et pagarem un hotel». Como una cosa de ego, eh? Una cosa molt jarta de ego, de peña que acaparan. Perquè si nosaltres tenim lloc només per posar catorze pel·lis i a tu t'hem dit que sí i hem dit que no a un altre, si jo el dia abans veig que al mateix lloc t'estàs posant a un altre cop, no té sentit. Com una cosa de «Que lo vea todo el mundo, a ganar premios, venga premios defestivales». No sé... En veritat el festival de cine es diu festival perquè són dos o tres dies i és una mica com una trobada, hi ha menjar, hi ha distris, però és com una mostra, és com la mostra del llibre anarquista, és només una mostra, llavors no sé per què hauríem de donar premis. O sigui, potser podríem donar algun premi de broma rollo «al más punki». Però la qüestió és que ningú ve a lluir-se. Si ve algun director o directora és per aportar alguna cosa al debat, per crear una mica de debat o per resoldre dubtes de com ho ha fet o com ho ha encarat, la seva forma de finançar-se, etc. Hi ha docus que potser no ens convencen del tot a nivell ideològic, però si ve el director, directora i explica una mica perquè ho ha fet així o perquè ha decidit finançar-se amb diner de l'Ajuntament, potser decidim... No sé, és una balança de coses, al final.

¿Bajo estas líneas, cuáles son las temáticas más comunes que se han exhibido en el Festival?

Com que a nivell ideològic hem intentat treure una mica de tot: una mica antiespecista, feminista, antiracista...les temàtiques son diverses. Sobretot per mostrar que l'anarquisme és algo transversal. No es tracta de passar docus sobre història de l'anarquisme tota l'estona perquè no té sentit.

Por último, ¿consideras que el FCAB es un proyecto de transformación social? ¿Cómo lograrlo si el entorno es tan amplio y sin un espacio fijo de trabajo?

Clar, és que jo penso que hi han uns tipus de projectes que són més arrelats al barri i que fan un treball més constant. Llavors, hi han uns projectes que són més grans, com podria ser la

Mostra del Llibre Anarquista, este festival de cine o el Tatroo Circus, que per mi són projectes anuals a gran escala, que a part de fer que traguem molts diners de cop per unes causes -que no trauríem d'una altra manera-, són una porta d'entrada per molta gent en algunes temàtiques. O sigui, al festival de cine ve gent que jo penso que d'una altra manera no s'hagués acostat en una okupa, ni d'una altra manera hagués pensat que potser és anarquista. Ve molta pena que, que tu dius «Com se n'ha enterat?» Pena que, que potser el dia següent està en el festival de cine de Sitges. Llavors, si allà posem distrís, si creem debat, etc... són un tipu d'esdeveniments que no només per la part econòmica, sinó que pot ser una porta d'entrada o un lloc de trobada per gent, perquè hi ha gent que si no no coneixeria a ningú que està en aquestes coses.

Hay cosas que son más de picar piedra, más de día a día y hay cosas más, como podría ser una mani también, que es más de que tu diguis «Ostia, qué es esto?». Lo que mola del festival de cine és que l'audiovisual és un format que espanta menys a la gent. Forma part de l'àmbit artístic que, com hi ha diverses maneres de interpretar-ho i es més agradable a la vista, és molt més facil que atreguis a la gent i enviar missatges de diferents maneres. Que espanta menys a la gent.

jo penso que el que li dóna valor al festival de cine anarquista...Perquè clar, A Barcelona festivals alternatius n'hi ha moltíssims, la cosa és com fer un festival de cine anticapitalista i obertament anarquista. Com que aquesta paraula té una connotació difícil, poder fer servir una eina com el cine, que potser li treu tot aquest pes, té bastant valor. I Jo sí que penso que és una arma política total. Perque no és suficient amb posar pel·lis polítiques o socials, com fan altres festivals. És molt més: com està organitzat, qui ha finançat aquestes pel·lis, els diners on van, etc. És que són moltes coses que fan la diferència amb festivals alternatius sense més. La qüestió és trobar diferents llenguatges, perquè hi ha gent que se sent més còmode d'una manera que altra. Per exemple, l'any passat que fèiem un cabaret anticarcelari ens preguntàvem com deixar anar el discurs anticarcelari d'una manera que no sigui un tostón. Pues amb un cabaret. Perquè hi ha gent que potser amb el món del circ o amb coses més artístiques o més lleugeres, s'interessen més. Llavors, això és lo guapo, que en aquest festival lo bo és que s'ajunat diferent gent i hem de trobar la manera de posar-nos d'acord i d'arribar en un consens.

ENTREVISTA A JORGE LAGO: sociólogo, editor, profesor y representante de Podemos Cultura. Con fecha en: 20 de febrero de 2015.

Peter Weiss en “La Estética de la Resistencia”, habla de una apropiación pedagógica y crítica de las obras de arte “fuera del espacio idílico y burgués del museo”. Así la obra quedaba liberada de su valor de culto y se priorizaba su circulación. La política cultural que propone Podemos tiene mucho de esta búsqueda pedagógica, crítica, popular y política que proponía Weiss. ¿Consideras que esta es la clave para una política cultural emancipadora que priorice el acto cognitivo por encima de la mercantilización?

Yo creo que no o no del todo, hay algo de eso sin duda y creo que sería difícil recurrir a una fuente ideológica o epistémica en el borrador porque se entremezclan diferentes experiencias, diferentes herencias culturales e ideológicas porque está estructurado por bastante gente. Yo creo que lo que a mí me interesa más de lo que estamos haciendo en cultura y lo que domina un poco, aunque probablemente no brille lo suficiente para que se vea directamente, es más el concepto de “hegemonía cultural”. No tanto una crítica al objeto de cultura o al objeto de arte mercantilizado, desnaturalizado, deshumanizado, más Peter Weiss, más crítica de la ilustración Adorniana. La izquierda a tendido a utilizar la cultura como una forma de refugio identitario generando digamos identidades culturales contrapuestas, una identidad de izquierdas, militante, resistente frente o bien a una asimilación entre cultura y espectáculo o bien una mercantilización pura y dura de la cultura.

Esa posición no nos interesa Nos interesa más bien entender la cultura con un espacio de combate ideológico donde el concepto clave no sea la identidad, el de refugiarse en torno a una serie de imaginarios, sino el de hegemonía, o sea el de ir politizando espacios de la cultura tradicionalmente neutros y no politizándolos porque estén despolitizados, sino ir mostrando los

conflictos políticos que subyacen e ir entendiendo que cualquier estructura de transformación social necesita una previa transformación cultural en términos hegemónicos. Es decir que, los productores culturales, los agentes culturales, la cultura popular empiezan a introducir semánticas y significantes de alguna manera no sólo politizados, sino que sean equivalentes a los que está poniendo en circulación Podemos. Utilizar el ámbito de la cultura como un espacio de lucha de posiciones en el sentido gramsciano de la palabra o en el sentido de Laclau de hacer que las producciones y los significantes de la cultura se vuelvan equivalentes con los del discurso social y político de Podemos, rompiendo cualquier forma de refugio identitario o de combate intelectual entre alta y baja cultura, cultura mercantilizada, cultura politizada, espectáculo-cultura, que no va a ningún lado y que ha permitido que justamente la cultura no signifique nada hoy en términos políticos.

¿No es para esto necesario una pedagogía popular?

Yo creo que es una pedagogía popular y una pedagogía intelectual hacia los cultoretas y hacia el elitismo cultural reinante. Es decir, es entender que en las producciones de la cultura popular, en la canción de rap, en las producciones de *indie* o *hipster* o en un cierto arte contemporáneo puede haber un discurso político que no necesariamente se está expresando en las formas que uno desearía escuchar. Creo que no por ello son descartable. Es decir, que no es sólo hacer pedagogía de manera elitista y vertical hacia el artista desideologizado y que no entiende las cosas, sino también volcar sobre ti mismo la incapacidad de entender que en las producciones de la cultura popular hay discurso, hay afecto, hay una nueva subjetividad política no traducida en términos políticos pero probablemente politizada y que hay un juego de hibridación no solamente en un “voy a explicarles a estos cómo tienen que hacer las cosas”, ni siquiera voy a explicarles lo que están haciendo, sino una ósmosis entre el discurso político y el discurso cultural.

¿Como romper los espacios idílicos burgueses de apreciación de la cultura para recuperarla desde abajo?

Yo creo que ya está roto, no se trata de que nosotros lo rompamos, se trata de que articulemos ahí donde se está rompiendo y que demos más visibilidad y lo pongamos en equivalencia con otros procesos de ruptura. No se trata de romper con lo que hay sino ver ahí donde se está rompiendo, donde ya se ha roto, donde la producción cultural va por otros derroteros y prestar atención a eso y ser capaces de poner en contacto unas rupturas con otras, de generar un encuentro con un rapero y un popero *indie* que está hablando probablemente de lo mismo sin saberlo. Es más juntar para que esa mezcla genere en sí misma productividad política que el presuponer que no se está dando lo que tu querías que sucediera y ahora venir y forzarlo. Decir: “el museo está muerto y acabemos con los museos”, no, es que está lleno de galerías de arte que rompen con la lógica del museo, está lleno de intervenciones, de performance, de revistas de pop donde hay un uso de la cultura más viva (...) Pero si de lo que se trataba era de romper lo mortecino de la producción cultural del museo, no se trata de denunciarlo sino de ir allí donde está roto ya.

Respecto a esa “despolitización de la cultura” que se ha dado en las últimas décadas, ya decía Benjamin que estamos inmersos en una sociedad que al ser un espectáculo en sí misma, vive su propia destrucción como un goce estético y que era urgente, en todo caso, contestar con la “politización del arte”, ¿cuán influyentes han sido, tanto la gestión institucional como el mecenazgo empresarial, a la hora de financiar proyectos anticonflictivos? ¿Cuán cómplices han sido los artistas a la hora de dejar el espíritu movilizador y crítico del arte para prestarse a ese juego?

Es cierto que los últimos 30 años están dominado por una forma de hegemonía que es la cultura de la transición. Es decir, el arte está al servicio de una idea de reconciliación nacional, de consenso que indica que en determinadas formas de entender la subjetividad y la relación con el otro el conflicto está ausente. El conflicto que era aquello que en cierta manera soportaba cualquier producción cultural y artística. Sin conflicto no hay producción. No hace falta ser Lacaniano ni Freudiano para entender que la producción artística cultural surge de alguna forma de vivencia, de conflicto, sea político, personal. De alguna manera el conflicto está ausente. Se primó un tipo de arte que abogaba por una idea muy plana de la convivencia,

de todos juntos, de no hacer uso de la memoria porque la memoria estaba de alguna manera tapada, más que resuelta o más que asentada y eso genera una forma de arte despolitizado, despolitizado en términos como a la izquierda le gusta entender la política, o sea era un arte profundamente político en el sentido de que era un arte profundamente neoliberal que por lo que estaba abogando era por un disfrute individual, hiper estético, vaciado de conflicto tanto político como personal. Eso es contra lo que, de alguna manera, sí que vamos: contra esa concepción de la cultura como proceso de diferenciación social. Lo que interesa de la cultura para un partido como Podemos es precisamente entenderla al revés, como procesos posibles de agregación social y de identificaciones colectivas más amplias que permitan una politización no del discurso artístico en sí mismo, sino de su capacidad de agregación social, algo que en España no existe. L'estaca es la última canción antes que la Transición española empiece a reventar procesos de identificación políticos. L'estaca es todavía la última canción antifranquista que es de alguna manera sentida por la izquierda marxista, la izquierda anarquista, el centro político, incluso gente que hoy se reivindicaría de derechas pero que eso es demócrata y eso les puede emocionar. No hay más, o sea no hay más mitos colectivos, no hay relatos compartidos, no hay arte hegemónico en un sentido rupturista o democrático o contrahegemónico o neoliberal. Entonces contra eso es contra lo que luchamos y contra lo que queremos luchar y conseguir generar nuevos relatos, nuevas canciones, nuevas formas artísticas que de alguna manera generen identidades colectivas mucho más amplias.

¿Los cineastas están abriendo los ojos en lugar de generar relatos complacientes con los últimos 30 años? Pongamos dos ejemplos muy distintos, el caso de “Edificio España” o el caso de “Ciutat Morta”.

No, no lo creo. Yo creo que eso ha sucedido siempre, siempre ha habido cine *underground*, alternativo, crítico, intentando mostrar injusticias... y lo que justamente no había era un espectador para ese cine. Lo que hoy hay es un espectador para ese cine. “Ciutat Morta” comienza a tener impacto hoy. Lo interesante es ¿por qué? Básicamente porque hay una masa crítica hoy que antes no había. Por eso te decía antes que no se trata de romper, sino se trata de ahondar en una fisura que no ha generado nadie sino una propia dinámica histórica de agotamiento del modelo cultural y del modelo social y del modelo hegemónico del Estado. Yo creo que lo que hay es eso, cada vez más gente interesada en esos proyectos, que ya no los ven como el fruto del resentimiento del inadaptado ideológico sino como fisuras y grietas por las que se puede dar sentido hegemónico del discurso de los últimos 30 años. “Ciutat Morta” hace 20 años sería un tipo de cine de culto *underground* que lo han visto tres anarquistas y que genera desconfianza en la masa crítica con distancia, y hoy sin embargo es cada vez más visto. No creo que sea por la calidad del producto, que no es malo, pero lo que cuenta es algo que ahora se puede escuchar. Qué es lo que pasa, cuando hablamos de hegemonía y crisis de hegemonía (ay discurso contrahegemónico; si algo significa la hegemonía en términos culturales y políticos es que el sentido de las cosas tiene un monopolio, tiene el poder. El poder no como algo etéreo, abstracto, sino los medios de comunicación, el cine oficial, los partidos políticos, los mandarines culturales, etc., dicen, nombran y generan inmediatamente un efecto de verdad sobre eso que nombran. Eso ya no sucede hoy. Es decir, la capacidad de dar nombre a las cosas, de imponer un sentido a las cosas se ha resquebrajado, no es que se haya roto por completo ni mucho menos, pero hay fisuras importantes en la capacidad de ostentar el sentido de las palabras y en nombrar lo real y generar adhesión en torno a esa enunciación. “Esa ruptura del discurso hegemónico de la cultura de la transición, el hecho de que ya no tenga poder para nombrar, implica que una película como “Ciutat Morta”, que está nombrando de alguna manera lo real, pueda decir: aquí hay cloacas del Estado, aquí hay falsas detenciones, aquí hay policías con excesivo poder, aquí hay jueces que tapan todo esto. Eso que antes hubiese sido algo absolutamente inenunciable como una especie de real fantasmagórico que nadie quiere ver y que se oculta porque además atenta contra la propia identidad de quien lo escucha, hoy no sucede por esa pérdida de poder hegemónico. Ahí es donde entra el discurso cultural contrahegemónico. Y una masa crítica que antes no existía empieza a ver esos productos. Para mí el cambio fundamental es que TV3 se encuentra en la necesidad de proyectar Ciutat Morta, ¿por qué? Porque sino pierde ya por completo la capacidad de nombrar, pierde ya la capacidad de tener poder. Tiene que asumir el producto contracultural porque sino se queda directamente al margen, se queda como una institución muerta.

Lo que sí, es que hay una ruptura de las herencias culturales de parte de cineastas de esta nueva generación. No deben nada. López Carrasco no debe nada a la Guerra Civil ni a la Transición española. Y sin embargo hace una película sobre la Transición pero porque no le debe nada, no es hijo identitario de aquel contexto. Ahí sí que hay una ruptura generacional interesante que ha roto con herencias muy duras identitarias de posicionarse por un lado u el otro. Esta cosa un poco deleuziana de que hay un tercer lugar discursivo yo creo que es más o menos claro. O sea hoy no tienes que estar en la lógica antitética de un lado u el otro de lo español para hacer cine, sino que te puedes situar en una especie de tercer lugar no sintético de esa dialéctica desde la que producir. El caso de "Ciutat Morta" es interesante porque siendo una peli que denuncia una situación pero que curiosamente no se ubica en una identidad política absolutamente determinada en el campo político, es un relato un poco desapegado que no necesita una posición identitaria desde donde emitir.